

Carmelo Alberti

«ISTRIONI CHE SI BEFFANO DI NOI».  
CRONACHE DEL TEATRO ITALIANO DALL'ETÀ DEL GRANDE ATTORE  
FINO ALL'ERA DEL REGISTA

**ABSTRACT.** *19<sup>th</sup> century Italian theatre is chiefly related to its interpreters' vicissitudes. Actors are professional performers, the heirs of the commedia dell'arte artists. They still conceive acting as a job handed down from father to son. Yet the roles related to masks and stock characters are abandoned, and are replaced by characters whose parts has been written in full by the playwright. The large number of acting companies that are formed and disbanded over a few seasons, fit in a wide network of personal relationships, irrespective of the audience's support. The desire to uphold the best performances, so that they are not just ephemeral events, is often hindered by everyday life problems. This is confirmed by autobiographical books, actors' memories, stage chronicles and anecdotes and advertisements. A useful support to theatrics comes from literature and from pictures; these challenge the idea that the fate of this art is to die away night after night, with the final curtain. Over half a century the rise and fall of 'the great actor' as a pivotal drama category takes place, with the contribution of prestigious writers, playwrights and critics, but only in the 1930's the situation will dramatically change, when the function of the theatre director starts gaining new status in Italy as well.*

Il teatro italiano dell'Ottocento è legato, anzitutto, alle vicende dei suoi interpreti. La memoria della scena si nutre, infatti, di singoli episodi, spesso frammentari, che fanno sembrare ancor più distanti le innovazioni dei palcoscenici europei. In Italia gli attori di giro rimangono a lungo l'asse portante del teatro. Il fenomeno, che si protrae fin dopo la conclusione del processo unitario, si basa su una logica gerarchica, che condiziona profondamente la prassi artistica e, persino, la vita quotidiana. Solamente le compagnie primarie giungono a esibirsi nei grandi teatri (come il Re di Milano, il Carignano di Torino), mentre le secondarie o le terzarie agiscono, invece, nelle piazze più estreme, non disdegnando di utilizzare sedi inadatte e di essere pagati con forme di baratto. Anche se spesso paiono labili, le tracce soggettive e delle fonti indirette permettono di ricostruire una modalità di vita professionale, che s'ingegna nel coniugare carenze espressive e slanci creativi, come si evince dalla tendenza a rifugiarsi in un repertorio melodrammatico di derivazione francese, che costituisce lo sviluppo in chiave popolare del dramma borghese e che predilige i colpi di scena, l'azione incalzante, la moralità spicciola.<sup>1</sup>

Sono attori di mestiere che si possono anche far discendere dai comici dell'arte, dei quali mantengono l'idea di teatro artigianale tramandato, in genere, da padre in figlio; cadono, invece, i ruoli-maschera, sostituiti dal sistema del ruolo-par-te.<sup>2</sup> La compagnia tipo comprende di solito il primo attore e la prima attrice, due amorosi o attori giovani, una madre nobile, un padre-tiranno, un caratterista, un brillante. Il numero dei componenti varia in base all'importanza e alle possibilità economiche dell'impresa, guidata da attori-capocomici. La specializzazione interpretativa tende a ruotare intorno al richiamo della tradizione, ma si lega prevalentemente alle esi-

genze di un cartellone, che può mutare sera dopo sera per sfruttare al massimo l'attenzione della piazza in cui si agisce. La tecnica dell'improvvisazione convenzionale diviene un fattore necessario, visto che si debbono tenere a mente le parti di trenta/quaranta commedie; in tal modo, la tipizzazione entra dalla finestra, visto che le caratteristiche del ruolo possono garantire un efficace eclettismo.

Da tale quadro esulano le prestazioni dei primi attori, che di solito sfoggiano un temperamento poliedrico, commisurato al talento nel sapere variare il carattere del personaggio, nel passaggio da una commedia all'altra. Non a caso diventano doti esemplari la versatilità e il recitare sopra se stessi, una modalità che sfocia nella grande lezione di Stanislavskij. Con il trascorrere degli anni gli artefici della scena ottocentesca tendono a promuovere un dibattito sul rinnovamento del teatro che esalta l'indole di ciascun protagonista. Le questioni artistiche si proiettano in un disegno teorico che si estende oltre il recinto della rappresentazione, divengono un'idea che s'insinua nelle discussioni quotidiane dei salotti, nei caffè, nei luoghi di ritrovo, sviluppano utopie che filtrano sulle pagine dei giornali, sulla stampa periodica, persino nei cartelli e nei fogli volanti. Può accadere, perciò, che un semplice annuncio teatrale, appeso sulle pareti di un palazzo, oppure in mostra dietro la vetrina di un emporio, contenga una storia singolare, che un foglietto a stampa, di quelli che segnalano al pubblico di una qualunque città l'approssimarsi di un episodio scenico, celi una contesa o un impeto, parzialmente coperti dal silenzio. Ancora intorno alla metà del XIX secolo gli avvisi stampati per gli spettacoli, pur seguendo lo schema dei proclami e dei bandi, lasciano intravedere un progressivo mutamento di gusto, permettono, talvolta, di registrare attraverso le scelte dei repertori una nuova concezione della vita civile.



La vis polemica di un attore risorgimentale come Gustavo Modena supera, ad esempio, la ribalta per realizzarsi nella lotta risorgimentale; la sua vicenda costituisce il caso limite di un impegno politico che vuole restituire il teatro alla vocazione patriottica, vuole trasformarlo in fucina della coscienza nazionale e in luogo dell'educazione per le nuove generazioni. Una testimonianza efficace sulla personalità di Modena e sulla condizione teatrale del secolo scorso affiora dal romanzo *Gli artisti da teatro* di Antonio Ghislanzoni, scrittore noto soprattutto per essere stato uno dei librettisti di Giuseppe Verdi. In un capitolo del libro si racconta quanto avviene durante il carnevale del 1844 nelle sale del Caffè del Teatro Re, ritrovo milanese degli attori drammatici. La stagione teatrale ha raggiunto il massimo della vivacità: nella città lombarda sono presenti, infatti, ben tre compagnie fra le più apprezzate del panorama italiano. La prima, ospitata al Teatro Re, è diretta da Gustavo Modena, «il principe degli attori tragici»,<sup>3</sup> maestro di giovani e promettenti artisti: Fanny Sadowski, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Achille Majeroni; la seconda, che agisce al Teatro Carcano, è la compagnia di Luigi Bergamaschi, che mette in campo il grande riformatore Alamanno Morelli; alla Canobbiana, infine, si esibisce la terza formazione, quella di Giuseppe Moncalvo, celebre Meneghino, una maschera che ha saputo rinnovare in modo radicale. Scrive Ghislanzoni:

Una mattina, il giorno ventinove gennaio, nel Caffè del teatro Re in contrada san Salvatore, sedevano appunto ad un tavolo istesso Gustavo Modena, Alamanno Morelli e Moncalvo. Parlavano fra loro sommessamente, lamentando la morte del Bergamaschi, avvenuta pochi di innanzi. Altri comici di minor fama venivano, andavano, o giocavano a pichetto, distribuiti in vari gruppi.<sup>4</sup>

Il confabulare dei tre maestri sembra condizionare l'atmosfera della bottega: «Si parlava a bassa voce, e con gesti moderati», come se ciascuno dei presenti avesse paura di disturbare. Ma con l'ingresso di Florenza, un giovane poeta ansioso di conoscere il destino del proprio testo drammatico, di colpo la situazione muta; il nuovo venuto chiede al garzone dove si trovi Morelli: d'improvviso il silenzio è rotto dalle parole stridule di un avventore:

Voi cercate il signor Alamanno Morelli! Non lo vedete laggiù insieme al signor Gustavo? Chi non conosce il signor Alamanno Morelli, la seconda illustrazione del teatro drammatico contemporaneo? Perdonate, mio bel signorino! si vede che voi venite dalla provincia, forse da Abbiategrosso [...], o da Gorgonzola<sup>5</sup>

A trarre l'inesperto scrittore dall'imbarazzo è lo stesso artista, che giustificando le intemperanze verbali del tenore Francesco Gumirato, lo conduce in un angolo tranquillo del locale. Subito, però, un'altra voce fortemente critica, appartenente a un giovane cliente, seduto in solitudine in un angolo del locale, si leva a denigrare «quel matto presuntuoso che si è messo in capo di chiamarsi poeta e pretenderebbe infinocchiarci co' suoi drammi»;<sup>6</sup> e minaccia una salutare «sinfonia di fischi» per fargli abbassare la cresta. Modena, udendo tanto clamore, corrucchia la fronte e guarda biecamente il maldicente: quando Morelli e Florenza rientrano da un colloquio decisivo, l'energico attore approva a alta voce, in modo da essere sentito dai presenti, la decisione di rappresentare la nuova opera, dicendosi disponibile a subentrare in caso di necessità. Il suo discorso s'impone subito per il tono didascalico: abituato a sostenere battaglie ben più importanti, l'attore-educatore denuncia energicamente la decadenza dell'arte drammatica nazionale, riconosce le tribolazioni che sono costretti a sopportare scrittori e artisti: «Giovannotto! non badate agli inciampi! [...] scrivete e confidate. In Italia la letteratura è martirio».<sup>7</sup>

Nonostante Florenza affronti con slancio la prova «tanto desiderata e temuta»,<sup>8</sup> la tutela di tali modelli artistici non sarà sufficiente a fargli ottenere dei risultati positivi. La rappresentazione avrà un esito disastroso per l'inesperienza dell'autore e per la resistenza degli interpreti. Ghislanzoni descrive in modo puntuale l'amarezza dell'infelice poeta; la delusione provoca in lui una profonda ferita, che si trasforma in una muta domanda, rilanciata dal proscenio verso la sala buia e vuota: «fra i tanti imbecilli, che ora uscirono di qui, v'era un solo che fosse in grado di giudicarmi?».<sup>9</sup> Le parole di stima che riceve da Alamanno Morelli e da Gustavo Modena, la comprensione per una caduta dovuta al «poco zelo degli attori»,<sup>10</sup> l'incitamento a migliorare lo stile, a rendere meno predicatorio il suo linguaggio, non bastano a convincerlo di proseguire la sua missione drammatica.

Florenza sceglie la strada dell'esilio artistico verso la Francia, «dove l'uomo di lettere è stimato, incoraggiato».<sup>11</sup> Lo dichiara con voce ferma dallo stesso palcoscenico sul quale sono stati calpestati i suoi sogni, i suoi ideali poetici: «Io non posso più vivere in Italia».<sup>12</sup> La decisione sembra illuminare le orme di altri illustri poeti di teatro, che prima di lui hanno oltrepassato i confini del loro paese per rinnovare la propria sfida artistica in un'altra nazione. Mentre i protagonisti della narrazione s'avviano «a passo lento» verso l'uscita, si stempera lo slancio di chi ancora pensa al risveglio del teatro nazionale. La trepidazione dello scrittore deluso sarà premiata solamente dagli avvisi che dicono enfaticamente alla città addormentata: «*La forza dei pregiudizi*, primo lavoro di penna italiana».<sup>13</sup>

Nonostante i ritardi gestionali e le ambiguità professionali, anche in Italia durante il XIX secolo si manifesta e si precisa la natura sociale dell'arte teatrale. Nel periodo compreso fra la rivoluzione francese e la prima guerra mondiale, il teatro, insieme al romanzo, è il genere che nella molteplicità delle varianti reca l'impronta dei tempi, facendo reagire antico e moderno, tradizione e invenzione. L'intero sistema produttivo subisce una radicale trasformazione, dall'organizzazione alla recitazione, dalle teorie drammatiche alle modalità di fruizione. Nel 1870, secondo un rilevamento proposto da Enrico Rosmini, esistono in Italia 1.055 teatri per una popolazione di ventinovemilioni di abitanti; vanno aggiunte, ancora, «le baracche, i recinti, gli anfiteatri chiusi, costruiti provvisoriamente con tele assi od altro sulle piazze e sulle vie»,<sup>14</sup> oltre alle sale private, ai magazzini, ai palcoscenici occasionali, la cui quantità, difficile da stabilire, triplica di fatto gli spazi posti a disposizione del pubblico. Il teatro di prosa conta circa 150 compagnie drammatiche, ma dal conteggio mancano i gruppi minori che agiscono nell'estrema periferia italiana. Il numero degli addetti è alto, come lo sono gli abbonati, gli spettatori e, di conseguenza, gli introiti, il gettito fiscale, mentre il costo dei biglietti si può considerare contenuto: il prezzo d'ingresso alle recite delle compagnie primarie varia dai cinque centesimi alle tre lire. Il costo di uno spettacolo teatrale, comunque, rimane assai modesto. Risultano, invece, magre le sovvenzioni pubbliche che si indirizzano di preferenza verso il teatro lirico, considerato da sempre il genere di prestigio. La struttura organizzativa risulta complessa; prevede, infatti, il coinvolgimento degli impresari e degli agenti, oltre al ruolo dei proprietari degli edifici; ma la macchina teatrale pesa prima di tutto sulla compagnia, una struttura economica mobile e mutevole.<sup>15</sup>

Una salda gerarchia governa un mestiere che si basa sulla condivisione del lavoro: predominano, naturalmente, i ruoli assoluti, quelli a cui ciascuno ambisce d'approdare a coro-

namento della sua carriera. In un sistema bloccato, come la compagnia ottocentesca, accade sovente che l'interprete più importante tenga saldamente nelle sue mani le parti migliori, seppure contrastino con l'età e l'aspetto. Ciò determina, talvolta, un'incongruenza fra il ruolo e la parte: Ernesto Rossi, ad esempio, si ostinerà a recitare Romeo anche dopo i sessant'anni. Contestualmente si fa largo il governo della prima donna, che da un certo momento in poi costituisce il vero cardine della compagnia drammatica. Per Adelaide Ristori si può parlare di «monarchia teatrale».<sup>16</sup> Italia Vitaliani, invece, mette in campo, a partire dal 1892, proprie formazioni agganciate al ruolo di prima attrice assoluta, determinando così la scelta del repertorio e specializzandosi, al pari delle altri grandi dive, in alcune interpretazioni personali, tra le quali il personaggio di Hedda Gabler nell'omonimo dramma di Ibsen, Mirandolina de *La locandiera* goldoniana, Margherita Gautier de *La signora dalle camelie* di Dumas fils, Nora di *Casa di bambola*, figure che secondo il parere dei critici la pongono a confronto diretto con Eleonora Duse.

Accanto alla prima donna si colloca, poi, il primo attore, un altro ruolo che la scena ottocentesca ha stabilizzato dopo una metamorfosi lunga e inarrestabile; è un primato che si affina oltre la codificazione delle tecniche interpretative e la fissità delle pose sceniche, sperimentando fra le pieghe dell'esistenza i sentimenti da riprodurre sulla scena. Si pensi alle divergenze sulla funzione direttiva della compagnia e sull'arte di recitare che contrappone Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.<sup>17</sup> Si assiste, dunque, a un dibattito inesauribile che straripa oltre la ribalta, perché sottintende la maturazione culturale dell'attore e il riconoscimento della propria dignità civile. Anche il primo attore si preoccupa di formalizzare alcune interpretazioni-tipo, sviluppandole talvolta fino alla specializzazione. Nel caso di Andrea Maggi, apprezzato direttore delle compagnie Bellotti-Bon, Berti-Masi e di altre ancora, si nota una codificazione prevalentemente esteriore, basata sul *physique du role*, sulla prestanza, sull'eleganza, sul timbro vocale; pertanto, si orienta verso una testualità a carattere divulgativo e popolare, che non richieda una specifica preparazione preliminare: nascono, allora, le tipizzazioni di *Il conte rosso* di Giuseppe Giacosa, dramma storico sulla figura di Amedeo VII di Savoia e, soprattutto, quella del Cyrano nel *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand, la cui fortuna in Italia è dovuta proprio a Maggi.

Sempre nella zona dei ruoli maggiori s'incontrano il brillante e il caratterista, due apparenti *cliché* che tendono a influenzarsi e a pesare sui risultati artistici della formazione comica. Il caratterista si emancipa, progressivamente, dalla sfera della comicità caricaturale per valorizzare la sua immagine fisica attraverso una recitazione grottesca, venata di patetico e soffusa di malinconia: il caratterista per eccellenza del teatro ottocentesco è Cesare Rossi, il capocomico della Duse, il famoso Papà Martin della commedia sentimentale di Grangé e Cormon.<sup>18</sup>

Un'evoluzione altrettanto decisiva subisce il ruolo del brillante che, a partire dalla macchietta farsesca, è divenuto, via via, il prototipo dell'osservatore misurato, colui che stando sulla scena commenta la vicenda, fa da tramite fra l'autore e il pubblico: è il modello del *raisonneur*, la figura che Luigi Pirandello codificherà attraverso alcune creazioni insuperabili, quali Lamberto Laudisi di *Così è (se vi pare)* (1917) e Leone Gala de *Il gioco delle parti* (1918). Oltre la soglia del Novecento accade sempre più sovente che caratterista e brillante divengano ruoli intercambiabili; si stabilisce, insomma, una sorta di ruolo-parte plasmabile, che sfrutta al massimo le

qualità mimico-gestuali e, nello stesso tempo, diviene un punto di riferimento per la commedia da salotto. Antonio Gandusio offre una felice soluzione del modello del brillante che sconfinava nella caratterizzazione, tanto che gli osservatori, i critici e gli appassionati gli riconoscono il pregio dell'eclettismo espressivo. Silvio d'Amico, in particolare, scorge in lui una tecnica che in alcuni momenti lo fa approdare «alle convulsioni del comico attraverso uno spasimo tragico»;<sup>19</sup> l'attore riesce, persino, a manipolare la sua «storica legnosità di fantoccio»:<sup>20</sup>

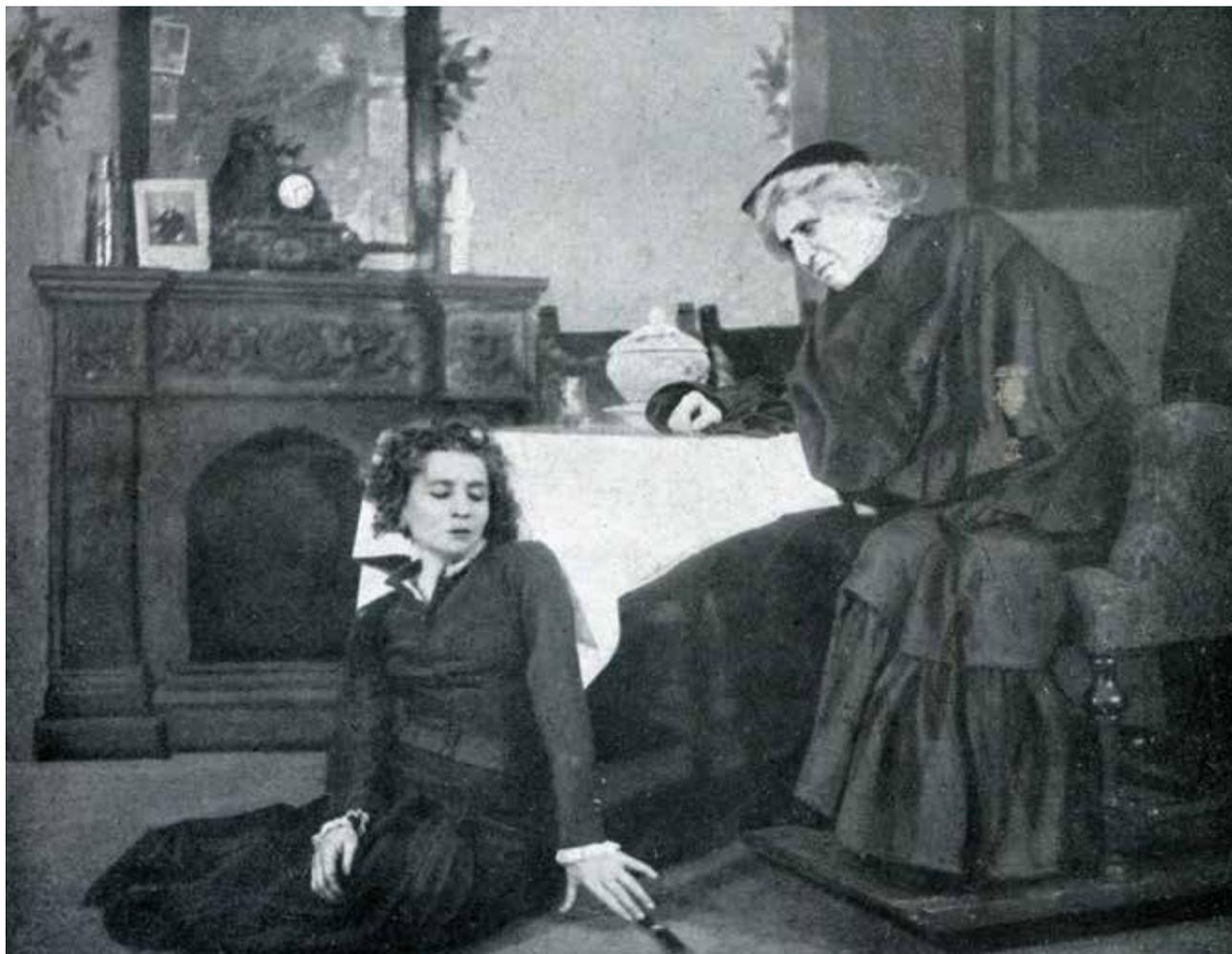
Gandusio s'afferra all'impalcatura della *pochade*, la scuote, la squassa; ad ogni istante fa appello alle proprie risorse, a quelle smorfie penose del volto contratto, a quegli stridori in falsetto della voce chioccia, a quella sua dizione accentata, che batte invariabilmente sull'ultima sillaba di tutte le parole salienti, e quella sua gesticolazione frenetica, arida e desolata. Non è una recitazione: è un parossismo: la fronte gli si imperla: egli si sbraccia; par che chiami a raccolta; ed esaspera ogni incontro, ogni urto, ogni colpo di scena, marca sino alla massima potenza ogni a parte, dà un'evidenza feroce a ogni battuta.<sup>21</sup>

Lo stesso attore conferma nelle sue memorie lo studio tenace con cui è riuscito a pervenire a un'interpretazione accesa e semplice, ad un tempo, in seno alle più prestigiose compagnie del primo Novecento. Il suo esercizio attraversa esperienze variegata, a cominciare da quella compiuta nel triennio 1912-1915 nella compagnia Gandusio-Borelli-Piperno, diretta da Flavio Andò, a ridosso della Grande guerra. L'attore istriano ha la possibilità di affermare l'autonomia del brillante con una compagine completamente propria. Nel 1930 Gandusio stabilisce un travagliato sodalizio con Dina Galli, ben presto dissoltosi per l'impossibilità di individuare un repertorio che tenga conto dei rispettivi temperamenti:

Facciamo a Viareggio stessa (Teatro Eden, oggi Zacconi) quattro recite: *Loute*, *Teodoro e Soci*, *Piccola Cioccolattaia*, *Moglie d'Arturo* con grande successo e grande concorso di pubblico. Poi andiamo a Salsomaggiore dove mettiamo in scena il resto del repertorio, ma ci si accorge subito che mancano commedie dove vi siano due protagonisti, e ciò mi farà dividere da Dina Galli a fine d'anno, dopo esaurite le poche commedie che si poteva fare insieme. [...] Non è tanto facile affiarsi con la Galli, proclive ad andar a soggetto, a non studiar le parti, a non voler far le prove e con una istintiva inclinazione a far la caricatura del personaggio che interpreta.<sup>22</sup>

Si fronteggiano, insomma, due personalità forti, l'uno proiettato in avanti verso una trasformazione cosciente del ruolo, l'altra dominata dalle contorsioni dell'estro e condizionata dall'umore. Il confronto tra matrice attoriale e scelta della parte si risolve, dunque, nel principio della mobilità nell'ambito dei ruoli. Seppure un personaggio manifesti una differente spessore se è interpretato da un primo attore, oppure da un generico, è plausibile che si capovolga lo schema per effetto di una rimodulazione delle preminenze, a patto che ciò non intacchi la gerarchia. Progressivamente, all'interno della compagnia, si codificano alcuni schemi tecnici di riferimento, fondati sulla gestualità, sulle modulazioni del parlato, sulla mimica, sulla vocalità, schemi che definiscono di volta in volta un modello rappresentativo riconoscibile al di là della ribalta.

Le tante compagnie che si costituiscono e si disfano, nello spazio di qualche stagione, rimandano a una fitta rete di relazioni interpersonali, che oltrepassano lo stesso consenso pubblico. La volontà di prolungare, oltre la sfera dell'effimero, i migliori slanci interpretativi è frenato, spesso, dalle complicazioni della quotidianità. Lo confermano i libri autobiografici, le memorie d'attore, le cronache della ribalta, gli aneddoti



1. Irma e Emma Gramatica in *Teresa Raquin* di Emile Zola («La Lettura», 1938, xxviii, n. 11, p. 819)

della scena, i messaggi pubblicitari; un supporto utile alla teatralità proviene dalla letteratura e dall'immagine che si traduce in tendenza, se non in moda, anche nell'ambito di un'arte destinata a dissolversi sera dopo sera, al calar del sipario.

Le formazioni drammatiche finiscono per studiarsi a vicenda, nel tentativo di conoscere i rispettivi progetti: Tatiana Pavlova, la ditta Almirante-Rissone-Tofano, la Berti-Masi, la Compagnia Italiana di Arte Drammatica diretta da Romano Calò, la Galli-Guasti, la Paoli-Marcacci, la Falconi-Besozzi, la Merlini-Cialente, insieme a tante altre, ricercano uno stile che renda riconoscibili i tratti di un'arte ambigua, affidata alla dimensione del sogno, oppure sospinta lungo le trame di vicende improbabili. La voce, il gesto, la presenza degli attori s'intrecciano con il quotidiano degli spettatori e finiscono per diventare elementi familiari:

Girando per le vie di Roma noi rimaniamo colpiti dalle gigantesche proporzioni dei manifesti che raggiungono talvolta l'altezza e la larghezza di parecchi metri, e la vastità di quei lenzuoli di carta è sempre accompagnata da lettere piramidali, e da enormi illustrazioni a colori, promettente *avant-gout* di ciò che offre alla sera, ciascun spettacolo della capitale.<sup>23</sup>

Una coloritura evidenziata dall'identità regionale recano, invece, le compagnie dialettali, anche quando si esibiscono in luoghi linguisticamente distanti: la Compagnia Comica Fiorentina di Andrea Niccoli punta sulla varietà del suo reper-

torio, dove è preminente la presenza delle commedie di Augusto Novelli. La Compagnia Drammatica Siciliana di Angelo Musco e Marinella Bragaglia visita nel 1912 le principali città italiane rappresentando le commedie sociali di Giuseppe Giusti Sinopoli e di Amleto Palermi.<sup>24</sup> Ancor più significativa è la fisionomia dalla Comica Compagnia Veneziana, che mette in campo un duo artistico affiatato, Emilio Zago e Guglielmo Privato: nel 1896 i comici veneziani annunciano al pubblico di Treviso la rappresentazione di un loro cavallo di battaglia, *I fastidi de un gran omo* del piemontese Eraldo Baretto.

Le compagnie primarie si presentano all'appuntamento novecentesco organizzate in due correnti: alcune sono raccolte intorno a uno o più mattatori, altre tendono a costituirsi in complesso, più attente al lavoro d'insieme e al raggiungimento di un efficace affiatamento artistico. Intanto, oltre la logica privatistica delle formazioni drammatiche, si sperimenta grado a grado una formula direttiva già collaudata all'estero. Attraverso le «stabili», i «teatrini d'arte», la «maison», la «casa di teatro» si fa strada un'idea di regia di matrice europea che avrà il suo più attivo rappresentante nell'azione di Virgilio Talli. È un'azione volta a introdurre in Italia la responsabilità del direttore *metteur en scène*; un impegno non facile, soprattutto quando si vuole addomesticare l'esuberanza del grande attore.<sup>25</sup> Ma, ormai, il cammino è segnato: si tratta, semmai, di accelerare il confronto con la scena delle altre nazioni. Alle soglie del Novecento la costellazione dei

grandi attori si presenta come una caotica galassia che il canocchiale rovesciato del teatro stenta a ricomporre sotto le splendenti luci della ribalta. Nell'età del cinematografo, uno dopo l'altro i protagonisti della scena inseguono una nuova immagine ideale. L'arte del ritratto, che l'exasperazione delle pose riempie di malinconico distacco, rende solenni le fattezze e gli atteggiamenti di artisti vecchi e nuovi. A che serve, allora, la parola del critico se non ha la forza di scavare come la punta di un bulino i contorni di un giudizio efficace?

Irma Gramatica dice, Emma Gramatica piange, Maria Melato canta, de Sanctis enuncia, Salvini modella, Ruggeri s'incanta, la Galli sgambetta, la Borelli ci pensa su, la Vergani recita, la Pàvlova ricama, Guasti discorre, Farulli saltella, Niccolò parla, la Franchini grida, la Celli urla, Palmarini sussulta, Ninchi declama, Musco si diverte, Petrolini se ne..., Baghetti cade dalle nuvole, Sainati balbetta, Betrone si sgola, Almirante sillaba, Chiantoni fischia e Gandusio suda.<sup>26</sup>

Le frasi rincorrono l'immagine che con l'aiuto di grafici e illustratori rimbalza dalle copertine delle riviste specializzate ai cartelli esposti dinnanzi ai teatri, oppure sui muri delle città. Fotografia e disegno si uniscono per consegnare agli osservatori una visione fedele, consona alla trama dell'illusione che ogni sera sul palcoscenico l'attore tenta di ripristinare, al di là delle incongruenze letterarie. Eppure, per animare gli specchi di carta è necessario scavare dentro montagne di parole retoriche, affinché negli interstizi lasciati vuoti dalla cronaca sia possibile cogliere il respiro di un incantesimo svanito. Così un giudizio fatato sottolinea la vicenda artistica di Emma Gramatica; lo fissa sulla pagina Piero Gobetti: «Il segreto più astuto di questa attrice è nella cantilena del suo sogno».<sup>27</sup> È un giudizio che da solo sintetizza un'intera galleria di personaggi presentati sui palcoscenici: Nora, Rebecca, Hedda, Elettra, e, ancora, Mirandolina, Zelinda. Il critico sembra attratto dalle zone oscure di ogni attrice: dinnanzi al controllato artificio di Alda Borelli s'interroga, infatti, sulla natura sfuggente e sull'intelligenza creativa della diva: «Il segreto di Alda Borelli è nell'esuberanza delle sue esperienze vissute. [...] Parrebbe che abbia già abbastanza vissuto: ora può dilettersi del canto».<sup>28</sup>

A Tina Di Lorenzo, l'incantatrice vestita da Fedora, da Giulietta, da Margherita Gautier, da Adriana Lecouvreur, s'affannano a tributare un omaggio dovuto uomini illustri, a iniziare da Gabriele d'Annunzio, che accomuna in lei un riso «schietto e alato» e un indelebile «grido d'angoscia»:

Tina di Lorenzo, questa creatura così semplice e così fresca, che ha la bocca semichiusa e casta della Polinnia antica, è nelle espressioni del dolore, quasi un prodigio di metamorfosi, potente e diversa come poche altre attrici già provate dalla vita.<sup>29</sup>

Marta Abba è l'interprete che s'affida ai testi pirandelliani, tanto da essere considerata «una guida alla immediata comprensione» dei suoi drammi. La sua figura, forse per effetto del compito che si è assunta, possiede un'aura di straniamento dalla realtà, tale da renderla simile a «una esule della felicità umana», un essere il cui volto ha assunto la opaca trasparenza di una maschera nuda.<sup>30</sup>

Sul versante maschile, poi, la galleria dei ritratti si diversifica maggiormente, mentre s'affaccia con maggior prepotenza il rispettivo personaggio di riferimento. Amedeo Chiantoni, figlio d'arte, che da generico e da brillante è riuscito a giungere al traguardo di primo attore e capocomico, è descritto come un attento studioso dell'interpretazione:

Egli dimostra e ragiona prima di spiegare: il suo gesto, la mobilità del suo viso, la sua parola che segue una scala cromatica, una gamma

di sfumature, una vicenda sottolineata di sottintesi, tutto il suo gioco scenico insomma è lì a darci ragione del suo valore. Egli non soggetta, egli non improvvisa, non riempie, non è mai trascinato dalla sua propria forza, ma è libero [...] dalla impennatura selvaggia e brutale degli attori che si credono invasi dal fuoco sacro.<sup>31</sup>

Alfredo De Sanctis, invece, ha finito per dividere la critica: la sua fedeltà alla teatralità verista è giudicata ora un esito grossolano della scuola di Zacconi, ora una forma di creazione che appartiene alla vecchia commedia di carattere.<sup>32</sup> Un altro caso particolare è offerto da Alfredo Sainati, che insieme alla moglie Bella Starace, a partire dal 1908, si specializza nel Gran Guignol, genere in cui Sainati si esprime al meglio, adoperando «indovinate trucature», manipolando la voce, esagerando nella gestualità per raccontare le truculente vicende di drammi quali *Madamigella Fifi*, *Passa la ronda*, *La porta chiusa*, *Alla Morgue*, *L'ultima tortura*, *Un concerto in un manicomio*, *L'uomo misterioso*, *Il cieco*, *Gran mort*, *L'automata*, e altri lavori ancora, oscillando fra la «drammaticità più violenta» e la «comicità più allegra».<sup>33</sup>

Armando Falconi preferisce farsi osservare mentre posa con garbo nelle vesti del brillante assoluto: ma il desiderio di creare caratteri sempre differenti lo spinge a oltrepassare i limiti del ruolo, per assimilare altri stili. «Qual è il personaggio che mi piace di più? Quello in cui l'attore sparisce. In cui può sprofondare, quasi facendo violenza al proprio temperamento, sostituendo l'entità della nuova creatura alla sua vera personalità».<sup>34</sup> E indica alcune interpretazioni speciali: quella di un ingegnere alcolizzato nel *Protettore* di Maurice Donnay, quello di un «bell'uomo cattivo e ghiagnoso» ne *Il malefico anello* di Vincenzo Morello. «Il primo attore non posso farlo. Quelle che sento davvero sono le parti in parrucca. Quasi da padre nobile, perché a me, in fondo, piace tutto quello che è promiscuo».<sup>35</sup> Accanto a Falconi recita, dal 1921 al 1930, Paola Borboni, che sotto la sua guida s'afferma come una splendida e affascinante prima donna.

Febbo Mari, attore indipendente, nel 1916 si assume il compito di firmare le riprese di *Cenere*, il film tratto dal romanzo di Grazia Deledda che ha come protagonista la divina Eleonora Duse. Mari, attor giovane, che si fa notare accanto alle straordinarie dive del primo Novecento, decide di rivolgere i suoi interessi artistici verso la cinematografia. In questo periodo succede di frequente che gli uomini di teatro prestino la propria esperienza e la propria immagine alla nascente arte muta: si tratta di un rapporto controverso e, nello stesso tempo, interessante per gli scambi reciproci che intercorrono fra scena e set.<sup>36</sup>

Un'altra zona autonoma del mondo teatrale italiano, nei primi anni del xx secolo, è quella segnata dalla presenza dell'attore-maschera, il macchietista e il protagonista che oltrepassa il confine delle scene dialettali. Su tale versante le presenze sono fortemente variegata: si va da don Eduardo Scarpetta a Angelo Musco, da Ettore Petrolini a Gilberto Govi.<sup>37</sup> Il tragitto che conduce dall'attore-riformatore al caricaturista estende, di fatto, l'ambito dell'interpretazione ben al di là del tracciato tradizionale. Stagione dopo stagione l'artefice teatrale s'ingegna a evitare la trappola delle polemiche e dei proclami, sfruttando i meccanismi della prassi quotidiana e, ancor più, mettendo in campo un'istintiva azione critica. Lo sguardo che è costretto a posare sulla realtà rimanda indietro segnali preoccupanti; anche il rapporto con gli autori, dopo il declino della fiamma dannunziana e nonostante la crescente sfiducia della visione scenica di Pirandello, va ricostruito sulla base di un impegno creativo totale, secondo le indicazioni che provengono perlopiù dalle drammaturgie straniere.

Sulla scia del melodramma ottocentesco si accentua l'in-

cessante ricerca di novità necessarie per attrarre spettatori nei teatri di prosa; così la scena italiana fra Ottocento e Novecento s'affolla di testi d'ambientazione storica: sono opere che riannodano i fili con una tradizione *larmoyante*, che intrecciano dramma storico e racconto popolare, trame del passato e romanzo d'appendice. È difficile classificare per filoni l'ampia produzione di drammi che travalica, persino, le intenzioni degli ideatori per divenire, almeno nei casi più felici, creazione di personaggi-emblema. Il confine fra scrittura e interpretazione ha l'andamento di una linea continuamente interrotta, pertanto la sintesi tra due generi teatrali si realizza oltre la ribalta, attraverso l'evolversi dell'immaginario collettivo.

Un autore drammatico di successo come Giuseppe Giacosa ama le suggestioni d'ambiente medievale, affiancandosi in tal modo alle rivisitazioni liriche, letterarie e figurative compiute nella seconda metà dell'Ottocento; ma Giacosa, a differenza di altri, preferisce affidarsi alle fantasticherie piuttosto che inseguire la rinascita di un'età perduta. *Il conte rosso*, che diviene presto un cavallo di battaglia per Andrea Maggi, rielabora la figura eroica di Amedeo conte di Savoia, colui che si pone in contrasto persino con la madre per sostenere un'idea di governo giusto verso i sudditi: «Vo' far di questa terra, un paradiso | dove l'ordin civile e la nativa | beltà concordi fioriscano». <sup>38</sup>

Accanto alle rielaborazioni d'epoca, però, resta in primo piano il grande repertorio, soprattutto quello di derivazione francese. Si tratta, comunque, di proposte che possono divergere, anche quando scaturiscono dalla penna del medesimo autore. È quanto accade con Edmond Rostand, uno scrittore che, mentre infonde una venatura poetico-sentimentale al suo *Cyrano di Bergerac*, riflette sulle trame misteriose del destino con la favola drammatica *Chantecler*, in cui un gallo, un merlo, un usignolo e altri animali parlanti satirizzano i falsi eroi e gli artisti senz'arte. <sup>39</sup> Resistono ancora sulla scena i prodotti degli ideatori del «teatro teatrale», <sup>40</sup> a cominciare da Victorien Sardou e dalla sua intramontabile commedia *Madame Sans-Gêne*, scritta nel 1893 insieme a Émile Moreau; è l'opera esemplare per protagonisti d'eccezione, quali Gabrielle Réjane, Mistinguett e Béatrice Dussane. In Italia Virginia Reiter, che trionfa interpretando la figura di Caterina Lefebvre, «aveva delle malinconie, delle tristezze, delle finezze, ignote probabilmente all'allegria e bonoccia marescialla». <sup>41</sup> Un altro lavoro di Sardou, *Il processo dei veleni*, diviene, invece, uno dei maggiori successi di Alfredo De Sanctis, che vi recita nel ruolo dell'abate Griffard. <sup>42</sup>

L'ingombrante presenza di Gabriele d'Annunzio si profila, sul finire del secolo XIX, come una sorta di spartiacque culturale; sebbene la sua esperienza teatrale si esaurisca nel giro di pochi anni, fra il 1897 e il 1914, l'influenza del Vate si farà sentire in vario modo sia sul versante creativo, sia su quello interpretativo. Nel caso della *Francesca da Rimini*, presentata al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901 dalla Compagnia Drammatica di Eleonora Duse e Gustavo Salvini, si osserva come la recita risulti un vero fallimento, nonostante l'accurata preparazione alla quale concorrono lo stesso d'Annunzio, con mansioni direttive, e una schiera di collaboratori eccellenti. Vi sono lo scenografo Antonio Rovescalli, il pittore Adolfo De Carolis, i cui studi iconografici collegano il progetto editoriale e l'avvenimento scenico, l'arredatore Andrea Baccetti e Luigi Rasi, in veste di coordinatore delle masse. Seppure la maggior parte dei critici sottolinei la preminenza poetica del testo sugli eccessi dell'esecuzione, non mancano notazioni negative sulla qualità della tragedia, giudicata, in qualche caso, priva di unità espressiva. <sup>43</sup> Il progetto celebra,

anzitutto, la magnificenza del Poeta, mentre snocciola senza criterio il catalogo dei numerosi interpreti, tanto che la presenza della Duse appare travolta sminuita, forse, dalla macchinosità dell'evento. Di fatto, sul palcoscenico l'affanno promozionale del Vate non si smentisce, al punto da pregiudicare l'esito finale della rappresentazione. <sup>44</sup>

La medesima tematica antico-medievale, che sta al centro della *Francesca*, diviene la materia prediletta di Sem Benelli. Considerato esponente di spicco del dannunzianesimo teatrale, Benelli propone una poetica originale per l'inclinazione verso le tonalità cupe e la rivelazione di un'intimità amara. I personaggi dei suoi drammi oltrepassano le strettoie dell'ambientazione, evocando piuttosto un interno gioco di conflittualità e di sdoppiamento. Una prima affermazione la ottiene con *La maschera di Bruto* (1908), un dramma in quattro atti che Andrea Maggi realizza con la Compagnia Stabile Città di Milano. La figura del Giullare Lorenzo propone uno spietato metodo di autoanalisi, come se l'anima del *fool* si riverberasse dentro uno specchio, scoprendo ciò che gli altri non riescono a vedere. Ancora più atroce risulta la ferocia umana ne *La cena delle beffe*, rappresentata nel 1909 al Teatro Argentina di Roma, con Gaetano Chiantoni nella parte di Neri, Alfredo De Antoni in quella di Giannetto, e Edvige Reinach nelle vesti di Ginevra. Il dramma ottiene un successo prolungato e mantiene, dopo 15 repliche romane, altre 15 a Firenze e 25 a Milano, un consenso costante negli anni successivi. La «beffa» che genera pazzia e dissemina morte non risparmia neppure colui che l'ha architettata. La gelosia corrompe lo purezza dell'amore, poiché produce azioni nefaste, parto di un cervello insano. Dopo *L'amore dei tre re*, andato in scena a Roma il 16 aprile 1910 con Gualtiero Tumiati, accanto a Chiantoni, De Antoni e alla Reinach, nel 1911 Benelli realizza due poemi tragici: *Il mantellaccio*, in quattro atti, proposta in contemporanea a Roma e a Torino dalle due formazioni della Compagnia Stabile Romana; *Rosmunda*, invece, è ospitata al Lirico di Milano e vede tra gli interpreti Irma Gramatica, Gualtiero Tumiati, Giulio Tempesti e Umberto Mozzato.

Anno dopo anno il pubblico accorre agli spettacoli di Benelli, trattandoli alla stregua di autentici eventi. Nel 1922 anche *L'arzigogolo*, un'opera che ripropone il tema del buffone, registra un'accoglienza positiva; alla critica più in vista non resta che sottolinearlo; così scrive Renato Simoni: «*L'arzigogolo* è ricco di fantasia poetica e di belle invenzioni teatrali; si può dire che le sue parti sono tutte nobilissime, che il grande ingegno di Sem Benelli lampeggia mirabilmente in ogni particolare». <sup>45</sup> Silvio d'Amico trae spunto dalla rappresentazione per ragionare sull'intera esperienza artistica di Benelli, apparentata a quella di altri «poetini crepuscolari», tra i quali il critico colloca Ercole Morselli; il suo giudizio è, senza alcuna remora, negativo:

Il segreto del successo riportato da quelli che furono detti i nostri poetini crepuscolari, i quali vanno dal piccolissimo Corazzini e da Guido Gozzano sino al Morselli di *Glaucò*, fu nell'esser riusciti a oggettivare quella loro celebre stanchezza e impotenza, succeduta, come si diceva tempo addietro, all'orgia dannunziana; [...] insomma d'esser giunti a far materia d'arte della loro stessa impotenza artistica. <sup>46</sup>

Le verbosità e le prolissità dei drammi benelliani si riscontrano anche nell'*Arzigogolo*; eppure «la maggioranza del pubblico ama Sem Benelli, ricorda giustamente le sue cose migliori, e lo applaude [...]; insomma l'opera ha avuto successo: il che può confermare ancora una volta che il pubblico vede diversamente dai critici». <sup>47</sup> Con toni più leggeri Adriano Tilgher riconosce una coerenza intima in questa «tragedia

dell'impotenza», il cui esito, però, è da considerare fallimentare. «Alla base del teatro di Sem Benelli è, innegabilmente, una esperienza di vita sinceramente sofferta, un interiore tormento realmente vissuto», ma lo scrittore non possiede «né il fiato né la cultura necessaria» per «creare un dramma veramente degno di questo nome». L'analisi sulla drammaturgia benelliana conferma la tensione universale di una esperienza personale; poi, Tilgher conclude con un giudizio su *L'Arzigolo*: «E tutto il lavoro che, invano, alzando la voce, tenta [...] di nascondere il vuoto e il freddo della ispirazione mancata [...], dà l'impressione di essere stato scritto non da Benelli, ma da un benelliano in ritardo». <sup>48</sup>

Qualche anno appresso, nel 1928, il drammaturgo toscano, dopo aver preso le distanze dal fascismo che si era macchiato del delitto Matteotti, guida una sua compagnia drammatica, che ha come primi attori Guglielmina Dondi e Corrado Racca. Presto l'impresa si rivela sfortunata: lo scrittore fa appena in tempo a mettere in scena un suo lavoro mitologico, intitolato *Orfeo e Proserpina*. L'attività artistica di Benelli prosegue fino al 1947, quando a Firenze, al Teatro della Pergola, la compagnia Ricci-Magni inscena *Paura*. <sup>49</sup>

Nei primi anni del Novecento lo stile storico evocativo ottiene il consenso del pubblico; a tale filone appartengono anche tanti poemi drammatici, giudicati per lo più mediocri e poco rilevanti, sebbene compaiano nel repertorio delle maggiori compagnie. È il caso dei testi di Umberto Bonmartini, le cui opere *Umberto dalle bianche mani*, *I Borgia*, *Giovanni Frangipani* sono recitate dalla Compagnia Stabile Romana. Il panorama drammatico italiano è, però, denso di creazioni d'ogni tipo: il romanziere Nino Berrini scrive *Rambaldo di Vaqueiras i Monferrato*; Domenico Tumiati è autore del dramma in versi *Ramon Escudo*; Gherardo Gherardi elabora un suo *Don Chisciotte*, tragicommedia in cinque quadri; e così via. Lo testimonia l'elenco interminabile compreso nel volume di cronache di Eugenio Ferdinando Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, un teatro che «è oggi tutto palese» con i suoi capolavori e con le sue «esuberanti cantonate». <sup>50</sup>

Mentre Eleonora Duse abbandona una prima volta la scena nel 1909, Filippo Tommaso Marinetti proclama il *Manifesto del futurismo*. La «progettazione» dei futuristi si sviluppa intorno agli anni Venti: proclami, teorie, esiti drammaturgici e nuove elaborazioni testuali esaltano una formula di rottura radicale con la scena del passato. È difficile ridurre tale fenomeno d'avanguardia all'ambito teatrale; semmai è il futurismo che adopera la ribalta come luogo d'amplificazione per i suoi «manifesti». I «fermenti di modernità» attraversano le arti figurative e grafiche e aggrediscono le arti della visione e dell'ascolto. Gradualmente, cresce l'esigenza di spettacolarizzazione, a giudicare dall'attenzione con cui lo stesso Marinetti delinea la formula diretta del teatro sintetico, costituendo un nucleo di artefici e di esecutori. Le *tournées* del teatro futurista in Italia e all'estero, iniziate nel 1924, s'intensificano fra il 1927 e il 1931: in collaborazione con Benedetta, sua moglie, e Prampolini, Marinetti presenta, tra l'altro, *L'oceano del cuore*, *I prigionieri e l'amore*, *Luci veloci*, *Il suggeritore nudo* e *Simultanina*. <sup>51</sup>

Oltre la trasgressione futurista l'ambito della sperimentazione scenica interessa ambiti apparentemente minori, a cominciare dal teatro delle favole e per i ragazzi, con artisti quali Maso Salvini, Vittorio Podrecca, Mario Pompei. <sup>52</sup> Ma la metamorfosi stilistica e tematica riguarda anche il mondo del varietà, della rivista e del teatro leggero, in cui si distingue, a partire dal 1928, il Teatro d'Arte di Milano, detto Za Bum, una sigla sotto la quale si producono tanti testi di prosa e tante commedie musicali.

D'Annunzio desiderava reinventare il teatro alla stregua di un poeta mediterraneo, come chi sa guardare all'arcaicità della sua terra, ma nello stesso tempo anela a definire la parola-detto, la poeticità dei suoni perduti, il profumo dei luoghi che si conoscono. Un sogno di teatralità magica e mitica non può che realizzarsi sotto la volta del cielo, dinnanzi alle grandi masse; il Vate progetta il grande Teatro d'Albano insieme alla Duse, immagina un luogo sacrale in cui siano esaltati l'elemento scenografico, visivo, coreografico, la coralità dell'esecuzione, la poesia e la bellezza dell'arte assoluta. In una stagione, in cui la società è soggetta a un'inarrestabile trasformazione, la stessa idea di teatro fa i conti con la storia.

La ritualità della scena all'aperto trova in Mario Corsi il teorico, che si assume il compito di fissarne per iscritto le tipologie e le motivazioni; dall'antica Grecia in poi le stelle si sono dimostrate il soffitto più adatto per il teatro per il popolo. La sacra rappresentazione, poi, raggiungendo una specifica forma di sublimazione, ha indicato una via nazionale alla «spettacolosità» di massa: «perduto via via il senso eroico della vita, il teatro si rinserra in edifici a forma di ferro di cavallo [...]. Questa sala rispecchia lo spirito di una società gerarchica e fastosa che anche a teatro vuole la separazione delle classi». <sup>53</sup> Così nel primo Novecento s'intende riannodare il filo di un'aspirazione a una spazialità ben congeniale al rito teatrale.

Il sogno dannunziano sembra finalmente materializzarsi tra le vestigia dell'antichità; la grande poesia drammatica si potrà nutrire di naturalezza, potrà respirare nel cerchio di un anfiteatro, potrà illuminarsi di una luce solare densa di sfumature cromatiche. Festa e rito possono finalmente chiamare a raccolta le genti. Renato Simoni, invitato a sancire con la sua firma il miracolo di una rinascita, distingue il fulgore del passato dalle villeggiature teatrali, che nella festosità delle estati bruciano l'austerità dei grandi capolavori: «per preparare le vie dell'avvenire, bisogna dare al teatro all'aperto sedi più opportune, più disinvolute possibilità; e cioè palcoscenici veri e propri in arene, in grandi cortili, in piazze, in prati», <sup>54</sup> avverte il critico del «Corriere della Sera»; bisogna attrezzare al meglio le ribalte sotto le stelle, affinché non cada rovinosamente un progetto di diffusione drammatica, che accoglie senza distinzione alcuna rappresentazioni classiche e commedie nuove.

L'ambiguità del progetto, che è catturato dalle mire populiste del regime fascista, si prolunga fino a raccogliere la sfida del rinnovamento delle strutture culturali, coagulando energie ideali, esaltando, persino, propositi rivoluzionari. Nel maggio 1933 Massimo Bontempelli sviluppa l'indicazione di uno «spettacolo tipico del tempo a venire», che si definisce mediante l'innesto della teatralità nel tessuto civile, com'è accaduto nel corso dei secoli con la tragedia greca, la sacra rappresentazione, il dramma elisabettiano, il teatro spagnolo del *Siglo de oro*, il melodramma italiano, la *pièce bien faite* parigina, i balletti russi. Per ripristinare la spontaneità e la naturalezza dell'arte, dopo che la grande guerra ha fatto tabula rasa delle vecchie remore, si consideri l'esempio dell'antica Grecia: «Là il teatro poté essere, nello stesso tempo che poesia, spettacolo a grandi linee, a colori semplici, a panorami (dico panorami di sentimento, di favola) assai vasti». <sup>55</sup> L'iconoclasta Bontempelli, poco in sintonia con le direttive del fascismo, pone delle chiare distinzioni, le stesse che i critici e gli uomini di teatro cominceranno ad avanzare quando dalla retorica si passerà alle realizzazioni:

(Il teatro per grandi masse non coincide poi affatto col «teatro all'aperto». Il teatro al chiuso è stata una grande conquista dello spettacolo

teatrale, e nessuno chiede che vi si rinunci). I teatri vasti serviranno mirabilmente per le pubbliche cerimonie di carattere celebrativo e politico. E chi sa che appunto da queste non possa nascere il germe di una nuova forma teatrale? Non sarebbe la prima volta, se ricordiamo che le lontane origini del teatro, e di prosa e di musica, furono cerimonie religiose popolari, e che la più attuale delle commedie discende in linea diretta dai misteri di Dioniso.<sup>56</sup>

Intanto, in questi anni Silvio d'Amico avvia il disegno per la creazione di un Istituto nazionale del teatro drammatico (1931), volto a valorizzare la comunione tra dramma e società, poiché il fenomeno teatrale esprime una spiritualità di natura ecclesiale e rituale. Il critico, impegnato in un'indagine sulla storia drammatica del teatro, è consapevole che una volta archiviata la preminenza del grande attore, la svolta passa attraverso l'avvento della regia. Il vero mutamento deve avviarsi dall'interno, allineando la scena italiana alle altre realtà europee; allo Stato spetta, invece, il compito di migliorare le condizioni strutturali, affinché la trasformazione si possa pienamente compiere. Anche la figura del *metteur en scène*, introdotta sullo slancio di un'efficace stagione teorica, sviluppa lentamente il principio dell'unicità della responsabilità artistica. Nell'era delle masse non si deve sopporre che sul palcoscenico debbano agire moltitudini di comparse: bastano tre soli attori, come al tempo di Sofocle; la comunione si ottiene realizzando un repertorio che sappia raggiungere l'«anima delle folle» e che sia in grado di armonizzare la tradizione con la vitalità dell'arte contemporanea.<sup>57</sup> Silvio d'Amico intende stabilire i principi di una «forma» teatrale adatta a stabilire i fondamenti di un'interrotta evoluzione scenica attraverso i tempi.<sup>58</sup> Ma occorrerà attendere il secondo dopoguerra per sciogliere la confusa retorica sulla funzione rappresentativa, allo scopo di individuare il segreto rapporto che esiste fra drammaturgia e partecipazione.

1. Tra i testi esemplari si rammentano: *La cieca di Sorrento*, dal dramma di Luigi De Lise, a sua volta ricavato dal romanzo omonimo di Francesco Mastriani del 1852; *Le due orfanelle ovvero Una pagina dell'archivio segreto*, tratto dal dramma di Adolphe d'Ennery e Eugène Cormon, *Les deux orphelines* (1874); *Il padrone delle ferriere*, dal dramma di Georges Ohnet (1883), tradotto in italiano da Vittorio Bersezio, il testo più rappresentato nel cinquantennio tra il 1865 e il 1915.

2. Cfr. C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, 2002.

3. A. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, Milano, 1865, I, p. 119.

4. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, p. 122.

5. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, p. 124.

6. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, p. 125.

7. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, pp. 126-127.

8. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, p. 133.

9. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, p. 147.

10. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, p. 148.

11. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, p. 149.

12. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, p. 149.

13. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro*, p. 133.

14. E. ROSMINI, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri. Trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, agenti teatrali, delle direzioni, del pubblico, ecc. ecc.*, Milano, 1872, I, p. 59.

15. Cfr. C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, 1985, cap. II, *La compagnia all'antica italiana*, pp. 36-55.

16. Cfr. A. D'AMICO, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885*, in S. FERRONE (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, Milano, 1980, pp. 49-54.

17. Cfr. J. WELMAN di TERRANOVA (G. EMANUEL), *Rossi o Salvini?*, Bologna, 1880; C. MOLINARI, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi*, in FERRONE, *Teatro dell'Italia unita*, pp. 75-93; G. LIVIO, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, 2000, pp. 611-675.

18. *Les crochets du père Martin* (1858) di Eugène Grangé e Eugène Cormon, tradotto in italiano con il titolo *La gerla di papà Martin ossia il faccino del porto* in una libera riduzione a Napoli nel 1859, entra da subito nel repertorio degli interpreti italiani; Cesare Rossi lo interpreta in un teatro di Firenze nel luglio 1882 (fonte: AMATI, Archivio multimediale attori italiani, <http://amati.fupress.net> [ad vocem]).

19. S. D'AMICO, *Gandusio*, in S. D'AMICO, *Tramonto del grande attore*, Milano, 1929, p. 93.

20. S. D'AMICO, *Gandusio*, p. 92.

21. S. D'AMICO, *Gandusio*, p. 93.

22. A. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, 1959, pp. 115-116.

23. S. MANCA, *Illustratori di manifesti teatrali*, «Almanacco del teatro italiano», I, gennaio 1905, p. 55.

24. Cfr. F. DE FELICE, *Storia del teatro siciliano*, Catania, 1956, pp. 156-157; S. e E. ZAPPULLA, Musco, *Immagine di un attore*, Catania, 1987.

25. Cfr. V. TALLI, *La mia vita di teatro*, Milano, 1927; S. D'AMICO, *Virgilio Talli*, in S. D'AMICO, *Cronache del teatro*, Bari, 1964, I, pp. 625-631; A. MENICHI, *Virgilio Talli, fra tradizione e avanguardia, primo regista teatrale*, «Teatro Contemporaneo», Appendice IV, 1986, pp. 117-134.

26. D'AMICO, *Tramonto del grande attore*, p. 92.

27. P. GOBETTI, *La frusta teatrale*, Milano, 1923; anche in V. PANDOLFI, *Antologia del grande attore*, Bari, 1954, p. 494.

28. GOBETTI, *La frusta teatrale*, pp. 501-502.

29. C. ANTONA-TRAVERSI, *Le grandi attrici del tempo andato*, Torino, 1930, p. 89.

30. Cfr. FM. MARTINI (firmato FM.M.), *Marta Abba*, «Il Giornale d'Italia», 20 maggio 1927.

31. A. VARALDO, *Amedeo Chiantoni*, in A. VARALDO, *Profili di attrici e di attori*, Firenze, 1926, pp. 75-86; cfr., inoltre, P.D. GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, 1984, 3 voll. (ad vocem).

32. Cfr. GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia*, III, pp. 1345-1347.

33. Cfr. A. CERVI, *Senza maschera. Attrici e attori del teatro italiano*, Bologna, 1919, pp. 91-100.

34. CAV, *Armando Falconi a quattr'occhi*, «Il Secolo. La Sera», 15 maggio 1927.

35. CAV, *Armando Falconi a quattr'occhi*.

36. Cfr. *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, 1980; F. AURIGEMMA, *Il dibattito cinema-teatro fino al 1914*, «Teatro Contemporaneo», Appendice VIII, 1990, pp. 27-53; A. BERNARDINI, *Interazioni cineteatrali all'inizio del secolo*, «Teatro Contemporaneo», Appendice VIII, 1990, pp. 55-58.

37. Cfr. D'AMICO, *Tramonto del grande attore*, p. 93; E. SCARPETTA, *Cinquant'anni di palcoscenico. Memorie*, Milano, 1982; F. ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, 1996, pp. 63-123; M. MANCIOTTI e V. MOLINARI (a cura di), *Tutto Govi*, Genova, 1990.

38. G. GIACOSA, *Il conte rosso*, Milano, 1902 (1880), atto II, scena 3, pp. 130-131.

39. *Il Cyrano di Bergerac* (1897) è tradotto in Italia da M. GIOBBE (Portici, 1898); *Chantecler* è scritto e rappresentato nel 1910.

40. Cfr. S. D'AMICO, *Teatro teatrale*, «La tribuna», 15 novembre 1935, ora in S. D'AMICO, *Cronache del teatro*, a cura di E.F. PALMIERI e S. D'AMICO, Bari, 1963-1964, II, pp. 351-355.

41. D. OLIVA, *Madame Sans-Gêne*, in D. OLIVA, *Note di uno spettatore*, Bologna, 1911, pp. 103-104. Virginia Reiter lo recita a partire dal 1900, con un successo significativo al Teatro Costanzi di Roma nel 1902.

42. Cfr. D'AMICO, *Tramonto del grande attore*, pp. 96-99.

43. Cfr. D. OLIVA, *Francesca da Rimini*, «Giornale d'Italia», 10 dicembre 1901, ora in D. OLIVA, *Note di uno spettatore*, pp. 377-392; Oliva, tra l'altro, fa un confronto tra la prima e la seconda serata, per dimostrare come, nonostante i tagli operati da D'Annunzio, la tragedia non decolli comunque. Cfr., inoltre, M. CORSI, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Milano, 1928, pp. 31-42. Cesare Molinari afferma che «di fatto la direzione generale della messa in scena, una vera e propria regia, fu assunta dal poeta, tanto che l'attrice non si rendeva neppure conto di quello che si stava facendo» (MOLINARI, *L'attrice divina*, p. 174). Sulle rappresentazioni dannunziane della Duse, comprese le controverse vicende della *Francesca da Rimini*, nel 1901, cfr. F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomico*, Firenze, 2011, pp. 98-106.

44. Cfr. D. OLIVA, *Note di uno spettatore*, pp. 376-392.

45. R. SIMONI, *L'Arzigogolo*, «Corriere della Sera», 8 novembre 1922, ora in R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Roma, 1954, I, p. 600.

46. S. D'AMICO, *Sem Benelli e «L'Arzigogolo» al Costanzi*, «La Tribuna», 19 ottobre 1922, ora in D'AMICO, *Cronache del teatro*, I, p. 345.

47. D'AMICO, *Cronache del teatro*, I, pp. 350-351.

48. A. TILGHER, *Il problema centrale (Cronache teatrali 1914-1926)*, a cura di A. D'AMICO, Genova, 1973, pp. 225-231.

49. Cfr. L. REPACI, *Sem Benelli e la sua compagnia drammatica*, «Comœdia», 7, 15 luglio 1928, pp. 14-16. Tra gli altri attori vi sono: Filippo Scelzo, Carlo Ninchi, Dante Capelli, Eugenio Duse, Maria Fabbri. Sul teatro e sul rapporto di Benelli con il fascismo cfr. J. TRAGELLA MONARO, *Sem Benelli. L'uomo e il poeta*, Milano, 1953; R. D'INCA, *Sem Benelli: un'inquietante passione civile*, «Ariel», 23-24, 1993, pp. 81-95.

50. E.F. PALMIERI, *Teatro italiano del nostro tempo*, Bologna, 1939, p. 170.

51. Gli studi critici che affrontano la questione teatrale futurista sono numerosi; cfr., fra gli altri, *Teatro futurista italiano*, «Sipario», 260, dicembre 1967; G. ANTONUCCI, *Cronache del teatro futurista*, Roma, 1975; L. LAPINI, *Il teatro futurista in Italia*, Milano, 1977; P. FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, 1977; M. VERDONE (a cura di), *Avanguardie teatrali da Marinetti a Joppolo. Critica e antologia*, Roma, 1991; M. VERDONE, *Avventure teatrali del Novecento*, Soveria Mannelli, 1999; L. LAPINI, *Futurteatro. Saggi sul teatro futurista*, Corazzano, 2009; G. DAVICO BONINO (a cura di), *Teatro futurista sintetico*, Genova, 2009; E.N. TERZANO, *Futurismo: cinema, teatro, arte e propaganda*, Lanciano, 2011.

52. Cfr. L. BOTTAZZI, *Il Teatro dei Piccoli a Roma*, «La Lettera», 6 giugno 1914; M. SALVINI, *Il ritorno di Pinocchio. La tonaca del Diavolo. La culla delle rose*, Bologna, 1959; P. PALLOTTINO (a cura di), *Mario Pompei, Scenografo, illustratore e cartellonista 1903-1958*, catalogo della mostra, Milano, 1993.

53. M. CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, prefazione di R. SIMONI, Milano-Roma, 1939, p. 25.

54. CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, p. XII.

55. M. BONTEPELLI, *Teatro per le masse (conclusioni)*, in M. BONTEPELLI, *L'avventura novecentesca*, Firenze, 1974, p. 260.

56. BONTEPELLI, *Teatro per le masse*, pp. 261-262.

57. Cfr. S. D'AMICO, *Invito al teatro*, Brescia, 1935; cfr., inoltre, S. D'AMICO, *Tramonto del grande attore*, in part. cap. I: *L'attore e la messinscena*; S. D'AMICO, *La crisi del teatro*, Roma, 1931.

58. Cfr. S. D'AMICO, *La forma del teatro*, «Scenario», 11, novembre 1941, pp. 475-476.