

ANGELA CIMINI

Tra palcoscenico e scrittura: l'attore mette in scena se stesso in «Comædia» e «La Lettura»

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANGELA CIMINI

Tra palcoscenico e scrittura: l'attore mette in scena se stesso in «Comœdia» e «La Lettura»

La volontà di lasciare traccia di sé e di sopravvivere oltre la dimensione effimera dello spettacolo teatrale ha spinto, nel corso dei secoli, un gran numero di attori a produrre scritti di varia natura: autobiografie, memorie, studi critici, testi di aneddotica, brevi commedie o novelle, etc. Questa tendenza è divenuta particolarmente diffusa e consapevole nel primo cinquantennio del Novecento, quando alla copiosa propensione scrittoria degli attori ha fatto da contraltare un altrettanto larga richiesta di scritti degli artisti più in voga da parte del pubblico. Ciò ha fatto sì che nascesse un vero e proprio mercato del genere, cui appartengono, ad esempio, le collane «Vita d'artista» della casa editrice bolognese Cappelli o quella dedicata agli illustri italiani contemporanei dell'omologa Bemporad di Firenze. All'interno di questa mole di scritti degli attori una posizione di assoluto rilievo rivestono gli articoli apparsi sulle riviste dell'epoca, che costituiscono uno spaccato del fenomeno ed esplicitano quanto grande fosse l'urgenza degli attori di parlare di sé e quella del pubblico di sapere quanto più possibile dei propri beniamini. Il presente contributo prende in considerazione gli scritti a firma di attori apparsi su due riviste: Comoedia, – rivista teatrale che tenne aperti i suoi battenti dal 1919 al 1934 – e La Lettura – rivista di costume, ma con grande attenzione verso il mondo del teatro, le cui pubblicazioni andarono dal 1901 al 1952.

Svincolato dall'idea di riproducibilità tecnica, caratteristica della nostra realtà contemporanea, tradizionalmente il mestiere dell'attore di teatro, a causa dell'irripetibilità della performance, è stato sempre considerato inafferrabile per definizione. Nel corso dei secoli, per gli attori, il modo privilegiato per affrancarsi dall'ansia di sopravvivere oltre la dimensione effimera dello spettacolo teatrale è diventato il lasciare traccia di sé attraverso i propri scritti. In particolare, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, complice anche l'innalzarsi del livello culturale medio della classe dei comici, si è assistito al proliferare di un gran numero di scritti di attori, sia in volume che su rivista, della tipologia più svariata: racconti autobiografici o memorie, studi critici, testi aneddotici, brevi commedie, resoconti di viaggio, etc. Ne è scaturito un vero e proprio mercato della domanda e dell'offerta, tanto che alla smodata velleità scrittoria degli attori ha fatto da contraltare una caccia altrettanto imponente agli scritti da parte del pubblico. Ciò ha fatto sì che nascessero collane come quella 'Vita d'artista' della casa editrice bolognese Cappelli, oppure quella dedicata alle memorie giovanili autobiografiche degli illustri italiani contemporanei dell'omologa Bemporad di Firenze, che comprende ben due volumi riservati agli 'Artisti'. A spingere gli attori a cimentarsi con l'arte della scrittura sono essenzialmente due ordini di motivi. Il primo e più immediato consiste nella volontà di sfuggire dall'eventuale oblio a cui un mestiere così ineffabile quasi inevitabilmente li destinerà, perché, come scrive Marta Abba nella sua autobiografia, l'esistenza di chi recita è «una vita, che se è fatta di tante vite e dà la gioia e il tormento di viverle tutte, poi domani non è più niente».¹ A questa prima motivazione si collega anche una non dissimulata intenzione auto-propagandistica e apologetica, tanto da poter considerare le memorie degli attori «come scritti volti alla produzione e alla costruzione, da parte di chi scrive, di un'immagine di sé»². La seconda ragione, più complessa, riguarda il volersi proporre come uomini 'di lettere' e di cultura, in opposizione al retaggio dei secoli precedenti che, con le dovute eccezioni, voleva gli attori ignoranti e ai margini dell'universo intellettuale.

¹ M. ABBA, *La mia vita d'attrice*, Roma, Stabilimento Tipografico Europa, 1936, 48.

² E. CASTRIOTA, *Il viaggio come forma delle «memorie»*, «Quaderni di teatro», XVI, 1982, 112.

Nel reperire gli scritti d'attore, oltre a «Comœdia», notoria rivista teatrale pubblicata dal 1919 al 1934, ho scelto di vagliare anche gli articoli de «La Lettura».³ Quest'ultima è una rivista mensile illustrata, in abbinamento a «Il Corriere della sera». Fu fondata nel 1901 da Luigi Albertini e le sue pubblicazioni andarono avanti per oltre un cinquantennio, fino al 1952. Pur non essendo una rivista di teatro, essa risulta interessante agli occhi dello studioso di spettacolo sia per il suo carattere innovativo, a tratti colto e a tratti popolare, che strizzava l'occhio ai periodici stranieri allora più in voga, sia perché ebbe tra i suoi direttori alcuni celebri personaggi legati al mondo del teatro, come Giuseppe Giacosa, Renato Simoni e Mario Ferrigni. Al di là della varietà dei temi trattati dalla rivista, scandagliando gli articoli riguardanti l'universo teatrale, sorprende, rispetto a «Comœdia», una sostanziale omogeneità degli scritti a livello di autori e tematiche trattate.

Il rapporto tra gli attori e il giornalismo teatrale andava, in realtà, maturando già dal tardo Ottocento, quando un po' tutte le categorie occupate nel teatro (attori, capocomici, autori, proprietari di teatro e lavoratori tecnici) si organizzarono in associazioni parasindacali, ognuna con un proprio foglio d'agenzia. In particolare, le riviste attraverso cui gli attori poterono cimentarsi direttamente con la carta stampata furono «L'Arte drammatica» e «L'Argante». La vocazione giornalistica dell'attore trovò, a metà degli anni Venti, il suo caso limite nella figura di Lucio Ridenti, costretto ad abbandonare il teatro recitato per colpa di una progressiva sordità. Egli, dopo un breve periodo di quasi anonimato come redattore, diresse per oltre quarant'anni la rivista «Il Dramma», nata nel 1925 in concorrenza con «Comœdia», anche se lo stesso Ridenti prestò propri articoli a quest'ultima e ad altre riviste. Rispetto a «Comœdia», però, ne «Il Dramma» era ben evidente il piglio dell'attore, sia nell'atteggiamento più leggero e frivolo, ravvisabile già dalle copertine che riportavano la foto del 'personaggio del giorno', ossia attori colti volutamente in foto sbarazzine, che nel tono generale, tanto da far sì che «i lettori si sentivano attratti oltre che dalla facilità dei testi italiani e stranieri anche dal tono discorsivo, alla buona, delle rubriche che li familiarizzavano con attori e attrici visti, per così dire, in pantofole».⁴ Durante il lungo arco di direzione della rivista, Ridenti continuò sempre a parteggiare per un teatro leggero, 'all'antica italiana' e a battersi con «donchisciottesco fervore»⁵ per la supremazia dell'attore, nonostante il progressivo affermarsi del teatro di regia. L'emblematica parabola vissuta da Ridenti, all'insegna dell'innalzamento della dignità dell'attore, ricorda l'impegno e la poliedricità di un altro uomo di teatro dell'epoca, Sergio Tofano, il quale da attore diventò regista, scrittore e disegnatore, arrivando a segnare un'epoca col suo Signor Bonaventura.

Così come i volumi di cui sono autori gli attori possono essere ricondotti a diverse tipologie testuali, allo stesso modo ho ritenuto opportuno, sebbene sulla base di parametri più restrittivi, classificare gli articoli presi in considerazione in «Comœdia» e ne «La Lettura». Queste le categorie individuate: 'Racconti di vita', 'Produzioni letterarie', 'Scena e retroscena', 'Questioni di teatro', 'Parlar d'altri', 'Viaggi', 'Lettere e dintorni' e 'Divagazioni'. Nei 'Racconti di vita' ho racchiuso tutti quegli articoli che, in qualche modo, rispondono a una precisa vocazione autobiografica o memorialistica, alla volontà degli attori di raccontare il teatro e di raccontarsi, anche nascondendosi dietro

³ A riguardo cfr. E. CAMERLO, *La Lettura, 1901-1945: storia e indici*, Bologna, Clueb, 1992.

⁴ P. E. POESIO, *Sole, nuvole e tempeste ne «Il Dramma» di Lucio Ridenti*, in *Bollettino del fondo librario / Teatro regionale toscano, Centro di documentazione internazionale sullo spettacolo*, I (1986), 2, Firenze, Vallecchi, 11.

⁵ *Ivi*, 7.

altri alibi. Spesso sono le stesse riviste a sollecitare il ricordo e la confessione da parte dei comici, come nel caso della rubrica ‘Cavallo di battaglia’, presente su «Comœdia» per circa un anno e mezzo, dal dicembre 1930-gennaio 1931 al luglio-agosto 1932. Essa, come riporta il trafiletto introduttivo, consiste in «una serie di scritti nella quale attrici e attori illustri della scena italiana, fermeranno ricordi e ricostruiranno episodi intorno all’interpretazione che ha dato loro maggior soddisfazione e maggior successo».⁶ In alcuni casi gli articoli di questo genere costituiscono un punto di partenza da cui trarre il proprio volume di memorie – così accadde per Amerigo Guasti⁷ – o il materiale per un programma radiofonico di successo – è il caso di Emma Gramatica, che nella trasmissione condotta da Tito Angeletti, dal titolo *I ricordi di Emma Gramatica*, andata in onda dal 19 maggio al 30 giugno 1954, lesse, con opportuni riadattamenti, quanto da lei già scritto per «La Lettura» negli anni 1931-32 –.⁸

Trattandosi del gruppo di scritti più consistente, in esso è possibile riscontrare atteggiamenti e contenuti comuni. Innanzitutto si ravvisa una falsa modestia, una sorta di reticenza all’idea di parlare di se stessi.⁹ A tale modo di porsi è strettamente correlata la paura di annoiare o di non avere racconti abbastanza allettanti per il lettore, timore che puntualmente finisce per dissolversi di fronte alla dirompente necessità, nonostante la perplessità iniziale, di svelarsi.¹⁰ Elementi ricorrenti in questi articoli sono il resoconto

⁶ D. GALLI, *Cavallo di battaglia. Le dame de chez maxime*, «Comœdia», XII (1931), 12, 9-11: 9.

⁷ Gli articoli: *Il capitano Melchiorre Greco* («La Lettura», VIII [1908], 8, 663-665), *La comicità di un tragico* («La Lettura», IX [1909], 10, 833-837), *Il piroscifo di Tespi* («La Lettura», XX [1920], 7, 479-485), *Figli d’arte e dilettanti* («La Lettura», XXI [1921], 9, 640-645) e *Un celebre sportman* («La Lettura», XXII [1922], 12, 908-912) rappresentano altrettanti capitoli del libro di memorie di Amerigo Guasti (*Dal buco del sipario*, Milano, Mondadori, 1927).

⁸ Questi gli articoli: *Morte di un’attrice* («La Lettura», XXXI [1931], 1, 20-23), *Per la «mia signora»* («La Lettura», XXXI [1931], 4, 324-328), *Un amore* («La Lettura», XXXI [1931], 7, 598-600), *Occhiate in casa nostra. In sogno per la strada* («La Lettura», XXXI [1931], 1, 992-995), *Vienna in grigio* («La Lettura», XXXII [1932], 5, 398-401), *Figure nello specchio: Rejane* («La Lettura», XXXII [1932], 11, 991-992).

⁹ Tina Di Lorenzo: «Un articolo, io?... Sui miei ricordi?...Prima di tutto io non saprei mai scrivere un articolo. E poi i miei ricordi cominciano a velarsi delle nebbie sommate della distanza e del tempo» (T. DI LORENZO, *Tre piccole parole...*, «Comœdia», X [1928], 5, 15-16: 15). Luigi Cimara: «Un mio amico mi disse una volta: – Perché non scrivi anche tu le tue memorie? L’idea mi parve buona. Ma quando mi misi allo scrittoio con l’intenzione di porre in atto quel consiglio, mi accorsi che non avevo memorie; cioè, no. Ho molta memoria, ma in fatto di ‘memorie’ sono... uno smemorato [...] non riesco a buttarne giù due paginette. E sì che avrei da raccontare» (L. CIMARA, *Memorie di chi non ne ha. Io, Luigi Cimara...*, «Comœdia», XII [1930], 10, 33-34: 33). Palma Palmer: «Devo, dunque, intervistarmi. Chi mi conosce da vicino, chi mi ha intervistato, chi mi ha chiesto confessioni, impressioni anticipazioni, ed è rimasto alquanto deluso constatando la povertà di materiale che ho potuto favorirgli, comprenderà quanto sia più difficile a me interrogare me stessa e aver da me stessa confidenze interessanti» (P. PALMER, *Attori allo specchio. Troppo piccola per capirmi*, «Comœdia», XIV [1933], 5, 38-39: 38). Tullio Carminati: «[...] dover parlare di me, cosa che m’imbarazza moltissimo, non perché io sia modesto come la mammoletta, ma perché esercito su me un’autocritica severa e continua, che m’impedisce di essere soddisfatto pienamente del mio lavoro [...]» (T. CARMINATI, *Cavallo di battaglia. Strictly dishonourable*, «Comœdia», XIII [1931], 7, 17-18: 17). Renato Cialente: «Non sono un attore-autore. Non ho la grafomania. Generalmente, parlo poco e scrivo meno. Parlo poco, soprattutto, di me. Quanto a scriver di me, non m’era mai capitato. Questo, dunque, sarebbe il mio debutto... Naturalmente, avrò tutti i difetti dei debuttanti: i quali, se han da dire soltanto quattro parole, si sforzano di triplicarle, per allungare la ‘parte’» (R. CIALENTE, *Cavallo di battaglia. Puledro da corsa*, «Comœdia», XIV [1932], 3, 20-22: 20).

¹⁰ Ferruccio Benini: «[...] mi torna alla mente un aneddoto che racconto – come i precedenti – senza altra pretesa che quella di svagare un momento il mio lettore, nella speranza di farlo forse sorridere, perché noi che abbiamo – dicono – il compito e l’attitudine di far ridere il pubblico dalla ribalta, rimaniamo esitanti e paurosi quando abbiamo una penna fra le mani» (F. BENINI, *Ricordi e chiacchiere*, «La

dei difficoltosi esordi artistici, la riconoscente rievocazione dei maestri d'arte e il ricordo della prima manifestazione della vocazione teatrale, spesso innata. Quest'ultima, il più delle volte, appare inizialmente contrastata, ma la sua realizzazione diventa ineluttabile e totalizzante.¹¹ Più dei maestri d'arte, la prima grande insegnante di vita viene considerata la miseria, col suo naturale correlato che è la fame.¹² A riproporsi con frequenza è anche l'elencazione dei duri studi e delle letture che hanno portato l'attore a plasmare la propria dimensione umana e artistica, occasione per difendersi dal vecchio luogo comune che identificava l'istrione con l'improvvisatore dotato di scarsa cultura.¹³ Negli articoli si assiste a una singolare mescolanza di passato, presente e futuro. Se il teatro di 'ieri' e quello di 'oggi' vengono contrapposti, spesso con piglio moralistico,

Letture», VIII [1908], 4, 273-276: 273). Tina Di Lorenzo: «Perciò, vedete, i miei ricordi personali non potrebbero neanche interessare il pubblico» (T. DI LORENZO, *Tre piccole...*, 16). Nicola Maldacea: «A rievocare minutamente i compagni ed amici e soprattutto le belle compagne d'arte, potrei occupare per intero non uno ma più fascicoli di *Comœdia*. Perciò è meglio ch'io faccia punto. Anche perché potrei, fatalmente, essere portato a rimpiangere il bel tempo che fu, la giovinezza... E riuscirei noioso. Pericolo che i miei ascoltatori non hanno mai corso. Almeno a quanto mi dicono» (N. MALDACEA, *Ricordi di un 'divo' di varietà. La Faraone, la Fougère, Tortajada...*, «Comœdia», XIV [1932], 8, 26-28: 28). Luigi Cimara: «Francamente, poiché oggi sono in vena di parentesi (e credo che la parentesi corrisponda alle pieghe del pensiero, del ricordo, del rimpianto e dell'esitazione...), ho il sospetto che non interessi nessuno nemmeno la mia vita artistica» (L. CIMARA, *Autointerpretazioni. C'è ancora tempo per tirare le somme*, «Comœdia», XIV [1932], 9, 29-31: 30). Paola Borboni: «Un'ATTRICE [sic] che scrive, per quanto possa essere, per l'assenza di ogni pretesa, sollevata da una qualunque responsabilità letteraria, non sa sfuggire tuttavia alla preoccupazione di apparire al pubblico, al caro pubblico che l'ama e che essa ama, troppo diversa da quella che gli è apparsa attraverso le varie figurazioni sceniche nelle quali la personalità si è trasformata» (P. BORBONI, *Cavallo di battaglia... Io non so rispondere*, «Comœdia», XIII [1931], 8, 11-12: 11).

¹¹ Elsa Merlini: «Che la voglia di recitare e la passione siano esistite in me, non può essere dubbio, e mi sono decisa, ad onta di parecchie difficoltà e vincendo non poche resistenze, ad abbandonare la casa per il palcoscenico [...]» (E. MERLINI, *Cavallo di battaglia. Non ho scuderia*, «Comœdia», XIV [1932], 1, 19-20: 19). Renato Cialente: «[...] risalendo il fiume (o torrente...) del mio passato, mi rivedo, mi ritrovo, mi risento attore, fin dalla nascita». (R. CIALENTE, *Cavallo...*, 20). Nerio Bernardi: «Contrassi quel giorno il male inguaribile, tormento e pena che soli conoscono quelli che come me, ne soffrono; l'adorabile malattia del palcoscenico: il bisogno di recitare ch'è più forte d'ogni altro desiderio, d'ogni altra passione, d'ogni altra febbre: recitare» (N. BERNARDI, *Caval di battaglia: cavallini da giostra*, «Comœdia», XIV [1932], 5, 24).

¹² Febo Mari: «Dopo sei mesi fui promosso al ruolo di primo attore, grazie a Virginia Reiter che mi fu, veramente, grande maestra. Ma l'altra, la prima, quella più grande di lei, di tutti, l'indimenticabile fu... la miseria!» (F. MARI, *Un uomo nudo. Overossia: Febo Mari che si spoglia... anche della barba!*, «Comœdia», X [1928], 23-25: 23).

¹³ Evi Maltagliati: «Così a poco a poco m'impadronivo di quest'arte, che pare a molti semplice e facile, e che invece importa uno studio ed una costanza, soprattutto una costanza che non è poi dote di tutti» (E. MALTAGLIATI, *Ascoltiamo Evi Maltagliati*, «La Lettura», XXXVII [1937], 10, 836-840: 838). Dina Galli: «Tutti, o meglio, parecchi – troppi, in ogni modo – mi credono un'improvvisatrice. Hanno torto. Sul palcoscenico e fuori della scena, ho improvvisato e improvviso assai meno di quello che a prima vista si possa credere. [...] So io le fatiche, le ansie, i turbamenti, le indecisioni, le speranze e le improvvise depressioni, la *via crucis* del provare e del riprovare che furono il pane dei miei primi anni di arte» (D. GALLI, *Cavallo...*, 9). / Elsa Merlini: «Un luogo comune assai diffuso afferma che gli attori italiani non leggono. È una grande ingiustizia» (E. METLINI, *Cavallo...*, 20). Renato Cialente: «Dedicarsi interamente, esclusivamente, al teatro; sacrificarli ogni esterna ambizione; chiudersi nello studio come in un chiostro, vivere di febbre, respirare soltanto teatro, considerare tutta la vita, nella sua giornata e nel corso delle sue giornate, come una serie di operazioni inerenti al teatro, studio, analisi, prospettiva, di copioni, di scenari, di parti, di prove, di 'generalì', di 'prime', di 'repliche' e, al disopra di questo, come una ricerca affannosa, continua, implacabile, di se stessi, nello sforzo del superamento, ecco l'ideale! Il mio ideale!» (R. CIALENTE, *Cavallo...*, 20). Nerio Bernardi: «Non ho affrontato le tavole del palcoscenico a digiuno. Ho, come si dice, sgobbato su quei testi e quei libri che prima avevo buttato all'aria» (N. BERNARDI, *Caval...*, 24).

quasi nessuno si esime dal riporre nel domani grandi speranze.¹⁴ Profonde e meditate sono le riflessioni legate al mondo del teatro e alla condizione dell'attore.¹⁵

Pur nella loro dimensione condensata, nella maggior parte di questi articoli di taglio memorialistico è possibile riconoscere la macrostruttura individuata da Franca Angelini per le autobiografie teatrali: lo schema 'vocazione - debutto - difficoltà iniziali - successi - viaggi - interpretazioni celebri'.¹⁶ Questa prima categoria, proprio perché più consistente e ricca di spunti, si è facilmente prestata a tipizzazioni e all'individuazione di elementi ricorrenti, per le altre, invece, mi limiterò, in questa sede, più che altro a un inquadramento generale.

Il gruppo delle 'Produzioni letterarie' è piuttosto esiguo, ma ugualmente importante, perché risponde alla precisa ambizione degli attori di mostrarsi letterati a tutti gli effetti e, quindi, anche capaci di scritture complesse. Al suo interno troviamo due creazioni uniche, che acquistano tanto più valore in quanto non hanno corrispettivi in volume: la novella *Fanfan viaggiatrice di commercio* di Dina Galli¹⁷ e l'atto unico *Scarabeo d'oro* di Emma Gramatica.¹⁸ Si tratta di testi piuttosto deboli dal punto di vista letterario, testimonianza del gusto dell'epoca per il facile sentimentalismo e per le atmosfere borghesi, ma non per questo trascurabili in relazione al fenomeno dell'attore-scrittore.

In 'Scena e retroscena' sono raggruppati gli articoli che trattano di aspetti pratici della vita teatrale, come il trucco,¹⁹ il costume²⁰ e i vari segreti di palcoscenico,²¹ in sostanza di

¹⁴ Evi Maltagliati: «Ho dei desideri: chi è così disgraziato da non averne? E i miei desideri sono ambiziosi: lavorare bene e poco, partecipare solo a spettacoli d'eccezione e a qualche film» (E. MALTAGLIATI, *Ascoltiamo...*, 840). Ettore Petrolini: «La mia futura attività sarà esclusivamente indirizzata in un campo ove le mie risorse di artista possono più liberamente spaziare» (E. PETROLINI, *Io e il film sonoro*, «Comœdia», XII [1930], 9, 7-8: 8). Luigi Cimara: «[...] 'che aspetto ancora dal Teatro?' Dal teatro aspetto la illusione di tutto quello che la vita a poco non potrà darmi più!... » (L. CIMARA, *Autointerpretazioni...*, 31). Palma Palmer: «Ma, quel che conta di più, è l'avvenire. Quanto lavoro da compiere! Commedie nuove italiane e, fra le migliori, straniere, che rechino un contributo al teatro. Autori celebri da servire, e autori nuovi da rivelare. E anche il mio *io* da completare» (P. PALMER, *Attori...*, 39). Dina Galli: «Vorrei fare sempre di più. Vorrei, per esempio, avere un piccolo teatro che fosse una specie di scuola, un vivaio di attori e attrici. Rinuncerei con piacere a recitare per la gioia di educare, di istradare i giovani. C'è bisogno di giovani che sappiano recitare!» (D. GALLI, *Cavallo...*, 11).

¹⁵ Egisto Olivieri: «Curiosissima professione quella dell'attore. Molti, anzi tutti, la chiamano *arte*. Il risultato delle mie esperienze, delle mie indagini, delle mie analisi, mi danno per certo che *arte* non è. Ed è stranissimo che l'attore stesso, il quale nella sua intima coscienza sa quello che fa e come lo fa, si ostini ancora a credersi un *artista*. Si adopera perfino la parola: *creazione*. Io domando con tutta semplicità: che cosa si *crea*? Quello che resta, quando i lumi sono spenti, non è che quanto è scritto. Il resto non è che ricordo, impressione» (E. OLIVIERI, *Confessioni dell'iconoclasta*, «Comœdia», XI [1929], 4, 24). Ruggero Lupi: «Nessuna professione pretende quanto la nostra uno sforzo continuo per mantenere in perfetto equilibrio i fattori dell'esistenza quotidiana coi valori dell'ardimento quotidiano. Le nostre ventiquattro ore sono disposte in forma d'imbuto: qualunque sia l'occupazione in cui le impieghiamo, fatalmente essa scivola sulle pareti coniche e va a cadere, nel suo scopo definitivo, in fondo all'imbuto: nelle tre ore di spettacolo giornaliero. Trascorse le quali, si ricomincia ad agire per altre ventuno, in attesa delle tre successive. Mirabile e affannoso tormento» (R. LUPI, *Cavallo di battaglia. Sono ancora appiedato*, «Comœdia», XIII [1931], 9, 11-12: 11).

¹⁶ F. ANGELINI, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. ASOR ROSA, vol. VI, Torino, Einaudi, 1987, 153.

¹⁷ «La Lettura», XXV (1925), 10, 735-740.

¹⁸ «La Lettura», XXXII (1932), 7, 586-596.

¹⁹ E. NOVELLI, *Dimmi che trucco fai e ti dirò chi sei*, «La Lettura», XIII (1913), 4, 307-312.

²⁰ K. PALMER, *Vestirsi*, «La Lettura», XXXIV (1934), 12, 1089-1096.

²¹ V. DE SICA, *Il rovescio della rappresentazione*, «La Lettura», XXXVII (1937), 4, 358-362; A. GUASTI, *Scene Vuote*, «Comœdia», V (1923), 7, 7-9.

tutti quegli elementi sotterranei che concorrono alla riuscita della messa in scena. È questo il posto anche della mini-rubrica ‘Dal copione alla ribalta’, in cui la russa naturalizzata italiana Tatiana Pavlova, dall’alto della sua esperienza di attrice e capocomico, disquisisce con rigore di problemi scenici.²²

Alle ‘Questioni di teatro’ appartengono gli scritti nei quali gli attori dibattono, in maniera più o meno documentata e consapevole, dei problemi di vita teatrale, in particolare della crisi del teatro,²³ dei suoi perché e delle possibili soluzioni, della formazione di una precisa identità professionale,²⁴ dei figli d’arte,²⁵ del pubblico e della critica,²⁶ talvolta ostili all’attore. Ciò che si richiede da più parti è che si formi un pubblico dotato di sensibilità e consapevolezza. Le incomprensioni tra attori e pubblico erano, infatti, ben aspre, come si evince dallo sfogo di Egisto Olivieri, che, all’altezza degli anni Trenta, definisce così la realtà vissuta dai comici:

[...] un mondo ignorato, messo in vetrina e non conosciuto. Godere di uno spettacolo e non sapere come vivono attraverso lo sforzo, attraverso il disagio, fra arrivo e partenza, attraverso ogni sacrificio e ogni disciplina gli attori nostri, è ancora una spensieratezza dei pubblici italiani.²⁷

In ‘Parlar d’altri’ ho compreso il filone di articoli in cui lo sfoggio di erudizione e di coscienza letteraria raggiunge il suo apice: l’attore non si limita più a parlare di se stesso o delle questioni che più strettamente lo riguardano, ma, quasi fosse un articolista in piena regola, rende protagonisti dei racconti attori celebri,²⁸ maestri,²⁹ personaggi famosi³⁰ o bizzarri³¹ conosciuti nel corso della propria vita.

È risaputo che, prima dell’istituzione dei teatri stabili, gli attori conducevano una vita raminga, all’insegna dei continui movimenti da una piazza all’altra e anche delle tournée all’estero. Nella categoria ‘Viaggi’ ho inserito gli articoli che raccontano delle esperienze di viaggio degli attori,³² anche se è restrittivo farne una categoria a sé, perché il racconto degli spostamenti fatti e degli incontri con usi e culture diversi dai propri, anche attraverso fugaci accenni, è una costante un po’ di tutti i ricordi d’attore. Marco De Marinis, in riferimento al tema del viaggio presente nelle memorie teatrali, parla addirittura di «doppio viaggio»: il primo è quello compiuto dall’attore nell’ascendere la sua carriera, dal debutto al successo, mentre il secondo riguarda gli spostamenti reali, che il più delle volte iniziano quando si è ormai portato a compimento l’itinerario precedente.³³

²² T. PAVLOVA, *Dal copione alla ribalta. A ciascuno il suo posto*, «La Lettura», XXXI (1931), 5, 410-414; *Dal copione alla ribalta. Mettere in scena*, XXXII (1932), 6, 508-512; *Dal copione alla ribalta. Come l’attore diventa personaggio*, XXXIII (1933), 4, 308-311.

²³ E. OLIVIERI, *Discussioni, commenti e polemiche per la crisi del teatro*, «Comœdia», XI (1929), 9, 20.

²⁴ E. PETROLINI, *Discorso dell’attor comico*, «Comœdia», X, (1928), 9, 7-9.

²⁵ GUASTI, *Figli...*; E. OLIVIERI, *Varietà: figlio d’arte*, «Comœdia», XI (1929), 10, 55.

²⁶ R. RICCI, *Il parere del pubblico*, «La Lettura», XXXVII (1937), 1, 57-61; E. ZACCONI, *Gli attori, la critica, il pubblico. Lettera di Ermete Zacconi*, «Comœdia», VIII (1926), 10, 11.

²⁷ OLIVIERI, *Varietà...*, 20.

²⁸ E. GRAMATICA, *Figure...*; E. GRAMATICA, *Morte...*; E. GRAMATICA, *Per la...*; V. TALLI, *Eleonora Duse*, «La Lettura», XXIV (1924), 6, 401-408; A. FALCONI, *Alessandro Parrini*, «Comœdia», X (1928), 12, 28.

²⁹ T. PAVLOVA, *Il mio maestro Paolo Orleuf*, «La Lettura», XXXI (1931), 2, 130-131.

³⁰ GUASTI, *Il capitano...*

³¹ GUASTI, *Un celebre...*; A. GUASTI, *La comicità...*

³² GUASTI, *Il piroscifo...*; A. MUSCO, *Impressioni d’America*, «Comœdia», X (1928), 6, 21-22.

³³ M. DE MARINIS, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, 150-153.

Nel gruppo ‘Lettere e dintorni’ ho incluso quegli articoli che parlano delle epistole degli attori.³⁴ Le missive non sono certo un esempio di scrittura letteraria, ma nondimeno rappresentano una testimonianza preziosissima sulla vita intima dei comici e talvolta, come nel celebre caso della Duse, riescono a surrogare ampiamente le autobiografie non scritte.

Nel gruppo ‘Divagazioni’ ho compreso, infine, quegli articoli non giustificabili diversamente, nei quali gli autori, attraverso il pretesto di parlare di argomenti non sempre consoni al tenore della rivista, quali le passeggiate³⁵ e le visite fatte³⁶ o le storie di ville³⁷ e teatri³⁸ a loro cari, ne approfittano per fare sfoggio di cultura e di sapienza letteraria.

L’attenta lettura e analisi degli scritti d’attore, se si riesce ad andare oltre la superficie aneddotica di cui molti di questi testi si rivestono, costituisce un importante mezzo per studiare il teatro dal di dentro. Al di là di quella che può apparire un’arbitraria e banale classificazione degli articoli fin qui considerati, l’esame dei fascicoli de «La Lettura» e soprattutto di «Comœdia» permette, attraverso la disposizione degli articoli e delle rubriche nel corso degli anni, di cogliere quella che è stata l’evoluzione della figura dell’attore in Italia nei primi decenni del Novecento. Si parte da un atteggiamento di quasi disinteresse nei confronti dei comici: l’attenzione maggiore è quella riservata agli autori. Ne è testimonianza la costante e massiccia pubblicazione di intere commedie – è il caso di «Comœdia» – e di atti unici – soprattutto ne «La Lettura» –, a firma sia di nomi altisonanti che di personaggi ormai caduti nel dimenticatoio. A partire dalla centralità del teatro scritto, timidamente incomincia a intravedersi una considerazione per l’attore, anche se in una prima fase non è lui a parlare direttamente, ma sono gli altri che ne fanno l’argomento dei propri articoli. Soltanto a partire dai tardi anni Venti l’attore diventa protagonista. Su di lui si catalizza l’attenzione dei lettori e gli si chiede, come ci dimostrano anche le rubriche di cui si è parlato sopra, di far sentire la sua voce. Che l’attore sia ormai assunto ai vertici della piramide teatrale è testimoniato anche dalla presenza di articoli e rubriche che, anche a livello iconografico, guardano a lui come un punto di riferimento. L’attore è ormai un vero e proprio *status symbol*: troviamo repertori di immagini in cui si guarda alla ‘moda per le attrici’, articoli dedicati alla vita privata degli attori, alle loro vacanze, a ciò che mangiano, agli aspetti e alle convenzioni più riposte della loro esistenza, interesse spesso esteso anche ai professionisti stranieri.

Esemplare di questo cambiamento nella considerazione dell’attore è la parabola vissuta, attraverso «Comœdia», da Ettore Petrolini. In un primo momento il comico romano è presente nella rivista solo a livello di immagini, poi diventa oggetto di un articolo monografico a lui dedicato, scritto da Silvio D’Amico,³⁹ infine si fa lui stesso soggetto scrivente e firma tre articoli: *Discorso dell’attor comico*,⁴⁰ *Io e il film sonoro*,⁴¹ e *Cavallo*

³⁴ M. CORSI, *Lettere inedite di Eleonora Duse*, «La Lettura», XXXVII (1937), 1, 85-92; A. MANCA, *Da un carteggio di Giacinta Pezzana*, «La Lettura» XX (1920), 7, 521-522.

³⁵ E. GRAMATICA, *Occhiate...*

³⁶ E. GRAMATICA, *Vienna...*; A. FONTANA, *Attrici che scrivono: Anna Fontana ha visitato Soave*, «Comœdia», XII (1930), 11, 55; M. MELATO, *Una visita*, «Comœdia», XI (1929), 8, 18-19.

³⁷ E. GRAMATICA, *La Versiliana*, «La Lettura», XXXIV (1934), 3, 218-224.

³⁸ O. V. GENTILI, *Un teatro del '600*, «Comœdia», XI (1929), 8, 29-30.

³⁹ S. D’AMICO, *Petrolini*, «Comœdia», X (1928), 2, 11-12, 45.

⁴⁰ X (1928), 9, 7-9.

⁴¹ XII (1930), 9, 7-8.

di battaglia: la mia scuderia di purosangue.⁴² Mentre quest'ultimo articolo, come si evince già dal titolo, presenta un tono ironico e aneddotico, caratteristico un po' di tutta la rubrica 'Cavallo di battaglia', i due articoli precedenti appaiono inaspettatamente seri ed impegnati, soprattutto per un attore del calibro di Petrolini. In *Discorso dell'attore comico* l'autore riflette con consapevolezza sul teatro comico, affermando che, a suo parere, l'opera comica in sé è noiosa e antiteatrale e va vivificata dall'attore attraverso l'improvvisazione, il coinvolgimento del pubblico e il ricorso a tutte le trovate possibili. In *Io e il film sonoro*, in seguito alla realizzazione del film *Nerone*, Petrolini racconta della sua esperienza con il neonato cinema sonoro, non lesinando commenti di natura tecnica e asserendo che il cinema sonoro, per farsi grande, deve percorrere cammini autonomi rispetto al teatro e alla letteratura.

Un altro articolo che ci permette di operare una riflessione su quelli che erano il ruolo e il potere dell'attore a ridosso degli anni Trenta è quello riguardante la polemica scoppiata tra Ermete Zacconi e Ugo Ojetti, a proposito dell'interpretazione zacconiana di Ibsen.⁴³ A far scaturire il risentimento dell'attore era stato un articolo di Ojetti, apparso in precedenza sul «Corriere della sera». In esso il critico faceva riferimento ad un incontro avuto anni prima con Ibsen, nel corso del quale il drammaturgo norvegese gli avrebbe rivelato che la recitazione di *Spettri*, eseguita in Italia da Zacconi, non aderiva alle intenzioni originali da lui date al testo. Ciò che qui ci preme sottolineare è che Zacconi non si piega passivamente alle accuse mossegli da un personaggio del peso di Ojetti, ma controbatte punto per punto alle sue osservazioni. Egli poggia le proprie argomentazioni sullo studio e sull'esperienza e finisce per dar vita ad una «garbata polemica».⁴⁴ Il celebre capocomico si ritiene in diritto di prendere la parola perché ritiene offese la sua «capacità d'interprete» e la sua «probità d'artista». Innanzitutto Zacconi replica che, se Ibsen avesse ritenuto la traduzione del suo dramma poco fedele all'originale, se la sarebbe presa con tutti gli interpreti italiani dei suoi testi e non solo con lui; in seconda istanza, Zacconi afferma che Ibsen non lo vide mai recitare, quindi arriva a mettere in discussione la credibilità stessa delle asserzioni dello scrittore. In realtà, Ojetti finisce per diventare il capro espiatorio di un più generale atteggiamento critico, pronto a mettere in discussione l'operato di Zacconi e, perciò, l'attore approfitta, in qualche modo, di tale articolo per mettere a tacere una volta per tutte le accuse rivoltegli da più parti:

Ma poiché da tempo alcuni critici mi muovono l'accusa di avere con la mia interpretazione alterato il senso del dramma ibseniano, ed in articoli, opuscoli e conferenza trovano o creano occasione per condannare con severità, con asprezza e persino con ira quella mia interpretazione, che da trent'anni trova consenso di pubblici e di eletti critici nel mondo, credo giusto e legittimo dimostrare come anche quella mia interpretazione non sia frutto di istrionica libidine di applausi, come si vuol far credere, ma bensì di quella severa disciplina, di quelle ricerche, di quell'analisi dell'opera che mi hanno sempre guidato nello studio dell'arte mia e nell'estrinsecazione di essa.⁴⁵

Zacconi, dunque, dimostra che il suo lavoro non è frutto né dell'improvvisazione né della superficialità, bensì dello studio e di un'intima e ponderata interpretazione

⁴² XIII (1931), 11, 25-26.

⁴³ E. ZACCONI - U. OJETTI, *Intorno a Ibsen e al dramma 'Spettri'. Due battute di polemica: Zacconi-Ojetti*, «Comœdia», X (1928), 6, 9-11.

⁴⁴ Ivi, 9.

⁴⁵ *Ibidem*.

dell'opera del grande maestro norvegese. Egli, avvalendosi anche delle dichiarazioni dello stesso Ibsen e di studi coevi, classifica *Spettri* come un dramma «realistico» e, manifestando una certa profondità di analisi dei personaggi della tragedia, sottolinea la propria assoluta fedeltà ai dettami dell'autore:

Ibsen avaro di didascalie, segna però egualmente con linee profonde e chiarissime (per chi sappia studiarlo) la traccia da seguirsi da ciascun attore per dare alla propria parte la giusta interpretazione.

Apriamo dunque il libro e studiamo senza dogmi di estetica (ricordandoci che l'arte dogmi non ha) senza preconcetti e senza genuflessioni alle opinioni altrui; studiamo, dico, il personaggio sulla traccia segnata dall'autore.⁴⁶

Proseguendo nella lettura dell'articolo, emerge con sempre maggiore saldezza di pensiero la coscienza artistica propria di Zacconi, che spiega le motivazioni che l'hanno portato a dare una determinata interpretazione del personaggio di Osvaldo. Al termine dell'intervento di Zacconi c'è una breve contro-risposta di Ojetti, che ribadisce, anche con una certa ironia, le sue precedenti posizioni. Al di là di tutto, qui non ci interessa capire da che parte stiano la ragione e il torto all'interno della polemica, quanto piuttosto osservare come un attore e capocomico come Zacconi sia in grado di incassare critiche dallo scrittore e giornalista Ojetti e di replicare a lui da pari a pari, esprimendo con rigore e cognizione di causa le proprie argomentazioni.

Anche un semplice raffronto visivo fra i primi e gli ultimi numeri di «Comœdia» ci permette di cogliere l'aumentato prestigio dell'attore. Tralasciando quella che è la veste grafica, completamente rinnovata, si può notare che mentre nei primi fascicoli la presenza dell'attore era relegata al solo 'medaglione', negli ultimi l'attore diventa il personaggio di punta. Alla staticità e compostezza degli inizi subentrano foto dinamiche, che il più delle volte colgono i comici nel pieno del proprio lavoro, ma anche pose provocanti e spregiudicate. Perfino la pubblicità contribuisce ad alimentare il ruolo di icona dell'attore. Ne è un esempio la réclame della casa musicale Columbia, che sponsorizza dischi nei quali personaggi come Elsa Merlini e Umberto Melnati hanno inciso le loro recenti interpretazioni cinematografiche. L'idea di divismo è surrogata ulteriormente dalle locandine cinematografiche presenti e dai riquadri della rivista in cui si invita il lettore a comperare per corrispondenza le cartoline dei propri beniamini.

Nell'alimentare il prestigio dell'attore, un ruolo non secondario ebbe l'affermarsi del cinema. L'interesse di «Comœdia» per questa nuova forma spettacolare era stato tempestivo e si era manifestato già a partire dal 1924, con la rubrica 'Il cinematografo', curata da Nino Valentini.⁴⁷ Dopo che in Italia si era avuta una precoce affermazione dell'industria cinematografica, a partire dagli inizi del Novecento sino alla prima guerra mondiale, cui corrispose un primo divismo italiano «disordinato ed un tantino provinciale»,⁴⁸ la carica divistica si spostò alla cinematografia americana, che seppe «valersi anche della lezione italiana, elevando però il fenomeno capriccioso a sistema: lo *star system*».⁴⁹ Proprio alle soglie degli anni Trenta, ricorrono in «Comœdia» articoli in

⁴⁶ Ivi, 10.

⁴⁷ Riguardo al cinema in «Comœdia» cfr. A. DI NALLO, *I confini della scena. La fortuna di Pirandello attraverso «Comœdia» e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 2010, in particolare p. 113 e sgg.

⁴⁸ G. C. CASTELLO, *Il Divismo. Mitologia del cinema*, Torino, Eri, 1957, 51.

⁴⁹ *Ibidem*.

cui si fa ampio uso del termine ‘divo’⁵⁰ o di quello altrettanto significativo di ‘vamp’⁵¹, così come non mancano i riferimenti ad Hollywood.⁵² Il divismo americano perdurò, però, fino agli anni immediatamente successivi all’avvento del sonoro, allorché il cinema divenne un vero e proprio sistema industriale, facendo sì che gli attori venissero sempre più assimilati ad operai specializzati piuttosto che a stelle. Non è un caso che il tramonto del divismo corrisponda, anche in Italia, a un preciso cambiamento del ruolo dell’attore. Infatti il momento di gloria degli attori, che abbiamo qui delineato, sarà destinato, a breve, a venir meno, poiché il percorso che dal teatro ‘degli autori’ portò a quello ‘degli attori’ finì per approdare, a partire dagli anni Quaranta, al teatro ‘dei registi’ e ‘dei critici’. Non sarà più, dunque, l’attore a mettere in scena se stesso, in tutti i sensi, ma questi si troverà a dover ridimensionare il proprio *ego* a favore delle direttive impostegli dalle suddette categorie in ascesa.

⁵⁰ P. A. STEPHENS, *Varietà: La ‘diva’ come moglie...*, «Comœdia», X (1928), 7, 55; E. SERRETTA, *In margine del caso Lauri-Volpi. Difesa del divo*, «Comœdia», XIII (1931), 8, 17-18; E. FERRIERI, *Voci di ombre e di dive*, «Comœdia», XVI (1934), 9, 28-30.

⁵¹ E. MARGADONNA, *Destino della vamp*, «Comœdia», XV (1933), 11, 17-20.

⁵² M. BARZINI, *Carminati a Hollywood*, «Comœdia», XI (1929), 5, 28-30.