

Fuori dai cardini. Appunti su teatro e Prima guerra mondiale

Armando Petrinì

Lo scoppio della Grande guerra nell'estate del 1914 e successivamente l'ingresso dell'Italia nel conflitto nel maggio del '15 determinano alcune ripercussioni cruciali anche nel mondo apparentemente separato del teatro.

Nulla, in realtà, negli anni terribili e sconvolgenti della guerra, è esente da trasformazioni profonde. «Tutto è d'eccezione», scrive il giovane Antonio Gramsci sull'«Avanti!» il 4 maggio 1916, traendo da un episodio di sangue accaduto a Torino lo spunto per una riflessione più generale su quanto sta succedendo:

Tutti sentiamo questo elemento nuovo, ma non sappiamo rendercene perfettamente ragione, tanto esso è oscuro, impalpabile. Si ha l'impressione che il mondo sia uscito dai cardini e sia sospeso a mezz'aria, in una posizione provvisoria, che non può durare, ma che turba le coscienze e le mantiene in uno stato di irrequietezza e di orgasmo. Tutto è d'eccezione: le responsabilità individuali sono assorbite da una responsabilità superiore, immanente in tutti e concretizzantesi in nessuno, che assolve e condanna con leggi non consuetudinarie, ma transitorie, escogitate per il momento assurdo che viviamo. L'individuo è scomparso, è assorbito nella macchina "nazionale" e non sente più i freni inibitori della coscienza¹.

Anche in teatro, come in ogni altro frangente della vita, le scosse brutali determinate dalle vicende belliche si percepiscono con precisione. E anche per il teatro quello della guerra è un periodo costituente.

Non intendiamo qui riferirci tanto agli effetti più profondi e sotterranei degli sconvolgimenti in atto, che agiscono sul piano del linguaggio e dello stile, e che river-

1. A. Gramsci, *Fuori dai cardini*, in «Avanti!», 4 maggio 1916 (ora in Id., *Cronache torinesi 1913-1917*, a cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1980, p. 285).

berano sulla scena l'affacciarsi prepotente di una nuova temperie, maturata nel corso degli anni ma che ora esplode in tutta la sua drammaticità.

E tuttavia è bene innanzi tutto notare come alcune date non siano certo casuali. Del 1916 è *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, che inaugura grazie a Virgilio Talli la grande stagione del grottesco in Italia. Nel '15 Pirandello inizia a scrivere le sue "commedie cerebrali" (come venivano definite in quegli anni) consegnandoci fra il '16 e il '18 alcuni lavori in cui vibra con forza quel sentimento della lacerazione tipico del periodo migliore dell'autore siciliano: *Pensaci Giacomino!*, *Il berretto a sonagli*, *Così è (se vi pare)*, *Il giuoco delle parti*. Del '18 è *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo e *L'uomo che incontrò se stesso* di Antonelli. Del '19 *L'uccello del Paradiso* di Cavacchioli e poi *L'uomo, la bestia e la virtù*, ancora di Pirandello. Fra il '13 e il '15 Marinetti scrive i due manifesti del *Teatro di varietà* e del *Teatro futurista sintetico*. Degli anni della guerra sono poi anche il *Nerone* di Petrolini e *Il bell'Arturo*, una prima versione del successivo *Gastone*. Fra il '15 e il '17 i tre attori forse più importanti degli anni a cavallo fra Otto e Novecento realizzano ciascuno il film che riassume e fissa volutamente una traccia consapevole della propria arte, certo anche a futura memoria: Giacinta Pezzana con *Teresa Raquin* (1915), Eleonora Duse con *Cenere* (1916), Ruggero Ruggeri con *Amleto* (1917).

Scriverà Massimo Bontempelli trent'anni più tardi:

44

Quello fu il tempo in cui culminarono tutti i più inquieti e disordinati spiriti di ricerca, la ricerca di qualche cosa che ci allontanasse dall'immediato passato, il quale ci riusciva fastidioso, ci gravava con certe sue immanenze ostinate, ci isteriliva. Poi, d'un tratto, forse in seguito anche a quegli sforzi, ce ne siam sentiti liberi².

È evidente che sarebbe fuorviante instaurare a posteriori un rapporto banalmente meccanicistico fra questa stagione del nostro teatro e la guerra. I testi e gli avvenimenti che abbiamo elencato non possono certo essere letti come qualcosa che semplicemente riflette o rispecchia mutamenti storici pur così significativi e traumatici come quelli determinati dal primo conflitto mondiale. Eppure si tratta di capire se sia possibile *non* tenere conto dell'effettivo contesto storico in cui accadono. Se si possa cioè prescindere dalla circostanza che questi momenti chiave del nostro teatro si realizzano in un frangente particolarissimo, sconvolgente e drammatico allo stesso tempo, che muta così profondamente il panorama complessivo, sociale e culturale (oltre a quello politico naturalmente) aprendo propriamente il nostro Novecento, *breve* o *interminabile* che lo si voglia intendere (Hobsbawm e Sanguineti)³.

2. M. Bontempelli, *Nota a La guardia alla luna* (1946), ora in M. Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Einaudi, Torino 1989, p. 35. Già Tessari commentava queste parole nel quadro di un ragionamento sul teatro degli anni della guerra: R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 38-39.

3. Vedi a questo proposito le osservazioni di Roberto Tessari (R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., pp. 38-39) e di Mirella Schino (M. Schino, *Sette punti fermi*, "Teatro e storia", 29, 2008, pp. 38-39).

Una cesura fortissima, che determina quel «passaggio storico d'ordine generale» – ha scritto ancora recentemente Mario Isnenghi – che porta l'Italia «dalla società dei notabili alla società di massa»⁴, con ricadute cruciali anche nel mondo dello spettacolo. Si produce una rottura così rilevante con quello che è venuto prima, sin dalla percezione dei contemporanei, da indurre Walter Benjamin a osservare due decenni più tardi come la capacità sociale di scambiare esperienze si fosse interrotta proprio con la tragica irruzione della Grande guerra⁵. Qualcosa che ha a che fare anche con il teatro: proprio in questi anni si forma una tipologia di spettatore in larga misura inedita (tendenzialmente interclassista e collocato ormai in una sala buia⁶), vengono a maturazione nuovi generi (pensiamo appunto alla drammaturgia del grottesco), gli attori – e anche gli autori – si propongono al pubblico in modi in parte differenti (si consolida per esempio il divismo, «fenomeno di guerra»⁷ non solo cinematografico, per limitarci al caso macroscopico).

Ci sono passaggi storici che fungono da catalizzatori di fenomeni più complessivi e che hanno perciò la forza di far precipitare processi culturali di grandissima rilevanza in un tempo relativamente circoscritto, finendo per informare di sé anche ciò che non ne è per forza diretta emanazione, come è spesso il caso dell'arte. Pensiamo a un avvenimento legato a doppio filo alla Prima guerra mondiale, anch'esso di enorme significato, come la Rivoluzione d'Ottobre. Fermiamoci per un momento sul rapporto fra quegli avvenimenti e gli artisti che li hanno attraversati. Nonostante le apparenze, sarebbe senz'altro limitativo affermare che le opere di Majakovskij o di Ejzenštejn riflettano semplicemente le vicende della Rivoluzione. Almeno non dal punto di vista del loro valore artistico, che risiede altrove: più che nel contenuto, nel modo in cui quel contenuto – pur rilevante – si fa opera d'arte. Eppure, secondo la testimonianza di Šklovskij, «Ejzenštejn diceva di se stesso che era stata la rivoluzione ad inventarlo»⁸, alludendo a un rapporto assai stringente e, di più, inestricabile, fra il proprio tempo e la propria opera. Non vogliamo certo

4. M. Isnenghi, *Convertirsi alla guerra. Liquidazioni, mobilitazioni e abiure nell'Italia tra il 1914 e il 1918*, Roma, Donzelli, 2015, p. 11.

5. W. Benjamin, *Il narratore* (1936), ora in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962 (1955), pp. 247-248 («È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e la più sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze. [...] Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? [...] Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo», *ibid.*).

6. Su questo aspetto, legato in particolare a un'indagine sulle condizioni di vita e sulle modalità di comportamento delle centinaia di migliaia di soldati italiani al fronte, che si apre però a un ragionamento più complessivo, vedi: L. Fantina, *Le trincee dell'immaginario. Spettacoli e spettatori nella grande guerra*, Cierre, Verona 1998.

7. Ivi, p. 13. Vedi C. Jandelli, «Per mondo in effigie mobili». Attori e divismo, in S. Alovio, G. Carluccio, *Introduzione al cinema muto*, Utet, Torino 2014.

8. V. Šklovskij, *Testimone di un'epoca. Conversazioni con Serena Vitale*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 92.

dire che la scrittura drammatica di Pirandello possa essere stata *inventata* dal conflitto mondiale, o che il peculiare grottesco di Petrolini vada semplicemente ricondotto alla temperie bellica, oppure ancora che lo stile della maturità di un attore come Ruggero Ruggeri nasca dalle macerie spirituali della guerra. Vogliamo piuttosto dire che quelle opere e quegli artisti non li si può forse comprendere appieno, e comunque non completamente, al di fuori di una loro collocazione in un contesto di così grande significato e di così forte rottura come è quello determinato dal primo conflitto mondiale. Che è poi un altro modo di declinare la loro *modernità*; o, meglio ancora, uno dei modi per cercare di capire cosa si possa finalmente intendere, in questo frangente, per “modernità”.

Ma non è solo sul piano del linguaggio e dello stile che ritroviamo un riflesso in teatro della discontinuità determinata dal deflagrare della guerra. Anzi, mentre le vicende artistiche e quelle storiche vivono di un rapporto, appunto, come abbiamo cercato di argomentare, *dialettico*, strettamente intrecciato ma mai meccanicistico, è invece sul terreno organizzativo che si evidenziano i mutamenti più direttamente legati alla condizione specifica del conflitto. Si tratta peraltro di nodi che risultano poi gioco forza intrecciati a quelli di ordine stilistico, a ribadire il carattere dialettico del loro rapporto, come sempre accade in teatro e come proprio all'indomani della conclusione della guerra ancora Gramsci osserverà, questa volta nelle vesti di critico teatrale, prendendo spunto non a caso dalle vicende (di cui diremo a breve) di un'attrice come Emma Gramatica: «l'organizzazione pratica del teatro è nel suo insieme un mezzo di espressione artistica: non si può turbarla senza turbare e rovinare il processo espressivo, senza sterilire l'organo 'linguistico' della rappresentazione teatrale»⁹.

Concentriamo perciò la nostra attenzione per ora su questo secondo aspetto, approfondendo i problemi legati all'«organizzazione pratica del teatro» negli anni della guerra.

Allo scoppio del conflitto, Enrico Polese, direttore della più diffusa rivista teatrale italiana, “L'Arte drammatica”, dà voce alle preoccupazioni di tutta la «classe degli artisti» che, scrive appunto Polese, «è la prima, tra tutte le classi di cittadini, ad essere ferocemente colpita», dal momento che «sentiamo le conseguenze della guerra pur non essendo ancora il Paese nostro palesemente in armi»¹⁰. Ancorché si tratti di una voce interessata, come vedremo fra poco (“L'Arte drammatica” è l'organo di stampa dell'omonima e potente agenzia teatrale), Polese riassume efficacemente i due corni principali del problema attorno ai quali ruotano le difficoltà organizzative della scena italiana negli anni della guerra.

9. A. Gramsci, *Emma Gramatica*, in “Avanti!”, 1° luglio 1919 (ora in Id., *L'Ordine Nuovo. 1919-1920*, Einaudi, Torino 1987, p. 818).

10. E. Polese S., *L'ora è tragica*, in “L'Arte drammatica”, 8 agosto 1914, p. 1.

C'è innanzi tutto il timore di un calo del pubblico e quindi di una forte riduzione degli incassi.

Noi tutti viviamo di una spesa di lusso: sta bene il lato educativo, istruttivo che hanno le arti rappresentative ma costituiamo principalmente una spesa di lusso, una spesa superflua: i cittadini, se immiseriti, rinunceranno prima ad andare a teatro che al sigaro che fumano. Oltre a ciò le preoccupazioni di tutti sono tali che pochi sentono la voglia di andare a divertirsi, a svagarsi anche se non ridotti a condizioni disperate. Si aggiunga il disagio ed il dolore delle famiglie che hanno dei loro componenti richiamati sotto le armi: tutto insomma, in tale periodo anormale, contribuisce ad allontanare i cittadini dai divertimenti¹¹.

Si tratta di un timore naturalmente fondato, avvertito più o meno fortemente a seconda dell'area geografica (a Milano più che a Torino, a Venezia più che a Milano, nei quartieri periferici delle città più che in quelli del centro¹²) e che si renderà più concreto e tangibile nei passaggi maggiormente drammatici del conflitto, come proprio all'avvio delle ostilità, o nel momento dell'entrata dell'Italia in guerra, oppure ancora nelle settimane successive alla disfatta di Caporetto.

Si fa però sentire subito anche un'altra preoccupazione: l'elevato numero dei richiamati fra gli attori, che mette a rischio, soprattutto nel caso delle formazioni minori, la sussistenza stessa delle compagnie: «in quasi tutte – scrive Polese ancora nell'agosto del '14 – vi sono dei partenti e [il problema] comincia a farsi sentire in molte compagnie dove hanno da provare per rimediare»¹³.

Simili a prima vista a quelle di Polese le valutazioni espresse nelle prime settimane del conflitto dalla rivista della *Lega degli artisti drammatici*, "L'Argante":

le centinaia di lettere che ci sono giunte in questi giorni sono un susseguirsi di notizie che ci annunziano probabili chiusure di teatri, vicini scioglimenti di Compagnie, collocamenti a riposo, precipitate gestioni teatrali o chiusura di Case produttrici per le pellicole cinematografiche. Dovunque lo spettro della disoccupazione – senza limite – si affaccia terribile¹⁴.

Il foglio della Lega – controcanto sistematico dell'"Arte drammatica" in questi anni – esprime però nel suo complesso un giudizio più misurato, non tanto per una diversa valutazione sulle conseguenze che il conflitto determinerà sulla vita del teatro, piuttosto per il timore di un ulteriore potenziale effetto negativo della guerra, e cioè che un eccesso di allarmismo possa finire per ritorcersi contro i contratti degli attori (come infatti in parte avverrà, soprattutto nel momento dell'ingresso

11. *Ibid.*

12. Sia, *Il teatro e la guerra*, in "L'Argante", 29 ottobre 1914, p. 2.

13. Sia, *La lista dei richiamati*, in "L'Arte drammatica", 8 agosto 1914, p. 4.

14. Il Direttore [D. Gismano], *Il terribile flagello e il dovere della Classe*, in "L'Argante", 13 agosto 1914.

dell'Italia in guerra). Molto chiara la posizione dell'“Argante” su questo punto, con un riferimento esplicito alle parole di Polese citate poco più sopra:

Certo l'ora è grave. Mi sembra però che un articolo sulla tonalità di quello scritto da Polese sia pericoloso. Bisognerebbe calmare anzi gli animi perché è enorme che ci siano Capocomici che pensino a diminuire le paghe scordando i lauti guadagni intascati nel passato. – C'è la guerra in Italia? *No*. E allora? C'è una crisi che diminuisce i guadagni, ma quando non c'era crisi e i guadagni erano enormi, nessuno ha chiesto di più¹⁵.

Le difficoltà naturalmente aumentano man mano che il coinvolgimento diretto nel conflitto viene percepito come imminente e l'entrata dell'Italia in guerra effettivamente si avvicina.

All'avvio del nuovo anno comico, nel febbraio del '15, il quotidiano “La Stampa” ricorda che le «esitazioni» delle compagnie a vincolarsi con i teatri per i mesi successivi vengono generalmente vinte grazie all'aggiunta di una clausola contrattuale: «tutti gli impegni dichiarati nulli nel caso di guerra guerreggiata»¹⁶. Benché ormai alle porte, il conflitto è oggetto di un'evidente rimozione: «Sinché la guerra rimane oltre il confine il mondo teatrale deve vivere, fare ogni sforzo perché il pubblico non deserti i teatri»¹⁷. Non è solo questione delle simpatie neutraliste di una testata giolittiana come “La Stampa” ma del tentativo evidente di tranquillizzare fino all'ultimo lettori e pubblico.

Di lì a poco, come è ben noto, la guerra valicherà anche i nostri confini. Nelle settimane successive al *maggio radioso* l'attività teatrale si svolgerà a fatica, con molti teatri chiusi e poche compagnie in attività. Alcune interrompono bruscamente il proprio giro (è il caso della “Stabile” milanese diretta da Marco Praga, o della Galli-Guasti, oppure ancora della compagnia guidata da Tina di Lorenzo e Armando Falconi), altre continuano a recitare (così avviene per la formazione diretta da Emilio Zago, o per quella di Virgilio Talli, che però all'inizio di giugno subirà il durissimo colpo della improvvisa morte per tifo di Alberto Giovannini), altre ancora, per aggirare le difficoltà economiche, si trasformano in società cooperative, unendo le sorti di capocomici e scritturati (è il caso della Gramatica-Carini-Gandusio-Piperno)¹⁸.

Il numero dei richiamati fra gli attori aumenta rapidamente. Anche le compagnie più importanti (come per esempio quella di Ermete Novelli o di Ruggero Ruggeri) contano da subito diversi scritturati impegnati al fronte¹⁹. Per avere un ordine di grandezza complessivo del fenomeno, basti dire che nell'ottobre del 1917

15. K., [Lettera al Direttore], in “L'Argante”, 13 agosto 1914 p. 1.

16. Sia, *Il nuovo anno comico nei teatri torinesi*, in “La Stampa”, 16 febbraio 1915.

17. *Ibid.*

18. Sia, *Le Compagnie drammatiche e operettistiche e la guerra*, in “Corriere della Sera”, 26 maggio 1915. Vedi anche Sia, *La situazione delle Compagnie di Prosa nel momento attuale*, in “L'Argante”, 4 giugno 1915.

19. Sia, *Le Compagnie drammatiche e operettistiche e la guerra*, cit.

(alla vigilia di Caporetto) si stimano circa 300 attori di prosa fra i *grigio-verdi*: grosso modo un quarto del totale degli artisti teatrali attivi in Italia²⁰.

Le difficoltà crescono man mano che il tempo passa, nei mesi e negli anni a venire. Non si tratta solo più del calo del pubblico e della riduzione degli incassi: ci sono anche i provvedimenti del governo di guerra a fare la loro parte, contribuendo a rendere più disagiata la vita delle compagnie.

Si pone intanto la questione della censura, anche se il problema si fa sentire soprattutto nei mesi precedenti l'entrata in guerra, durante quel tumultuoso e non breve periodo di "conversione" alle ragioni belliche che costituisce la specificità della situazione italiana rispetto agli altri paesi coinvolti nel conflitto²¹.

Significativo a questo proposito il caso della proibizione del *Tessitore* (su cui ci ripromettiamo di tornare in altra sede) che vede coinvolto a Torino nel dicembre del 1914 Ermete Zacconi e che ha una eco nazionale. Ma c'è poi anche il divieto delle serate futuriste, a partire dal marzo del 1915, e altri episodi simili. Da notare che in questi casi la censura interviene sempre per cercare di tacciare simpatie interventiste, inevitabilmente amplificandole (come spesso accade alla censura, soprattutto in regimi "liberali") e dunque, infine, dissodando a proprio modo il terreno a favore delle posizioni filo-belliche che di lì a pochi mesi saranno ormai esplicitamente del Governo Salandra.

Ma, al di là degli episodi di censura, che restano comunque limitati, i nodi veri sembrano essere altri.

Alcuni teatri vengono chiusi, pur se in momenti circoscritti, la maggior parte dei quali nella fase conclusiva del conflitto. A Milano, per esempio, nei primi mesi del '18, un'ordinanza limita l'apertura dei teatri a soli tre giorni alla settimana a causa delle sempre più ricorrenti necessità di risparmio dell'energia elettrica, suscitando proteste vivaci da parte delle compagnie²². A Torino il Teatro Regio, che ospita prevalentemente l'opera lirica, chiude già con la fine del '15 (requisito dall'autorità militare): due anni dopo è la volta del Balbo e del Vittorio Emanuele, mentre nei primi giorni dell'ottobre del '18 tutte le sale di spettacolo del capoluogo interrompono forzatamente per un mese la propria programmazione per cercare di contenere la diffusione della terribile influenza *spagnola* (lo stesso provvedimento viene preso in alcune altre città del Nord, fra cui Biella, Bergamo, Spezia, Pavia, Pisa, Reggio Emilia²³). Dopo le drammatiche giornate di Caporetto in molte città italiane alcuni teatri vengono temporaneamente chiusi con ordine prefettizio, so-

20. Sia, *Il teatro del soldato*, in "L'Argante", 11 ottobre 1917. Sull'"Argante", soprattutto nel primo periodo del conflitto, viene pubblicato un aggiornamento costante degli attori richiamati al fronte.

21. Ha insistito su questi aspetti Mario Isnenghi in: M. Isnenghi, *Convertisti alla guerra*, cit. p. 49.

22. E. Polese S., *Il Decreto del Prefetto di Milano sui Teatri*, in "L'Arte drammatica", 2 febbraio 1918, p. 1.

23. Sia, *Il decreto di chiusura dei teatri, cinematografi e caffè concerto*, in "La Stampa", 6 ottobre 1918; Sia, *La riapertura dei teatri e cinematografi*, in "La Stampa", 6 novembre 1918; Sia, *I teatri che si chiusero*, in "L'Arte drammatica", 19 ottobre 1918, p. 3.

prattutto i locali adibiti al varietà: «ciò oltre al conformare la vita cittadina ad un'austerità più consona al momento, porrà a disposizione dell'autorità militare un maggior numero di locali, per i cresciuti bisogni dell'assistenza» si legge sul "Corriere della sera"²⁴; ma proprio a Milano, insieme ai *variété*, interrompe la programmazione anche il Lirico, requisito per farne ricovero dei profughi di guerra²⁵. La situazione è naturalmente ancora più problematica nelle zone a ridosso del fronte, dove i teatri vengono rapidamente confiscati per altri usi (ospedali, depositi, ecc.), lo spettacolo viaggiante risulta pericoloso (attira fra l'altro i bombardamenti) e viene perciò frequentemente proibito, come accade per esempio nel Trevigiano a partire dalla metà del 1917²⁶.

Le compagnie incontrano qualche difficoltà anche per ciò che riguarda la pubblicizzazione delle rappresentazioni. Dall'aprile del '17, per effetto di un decreto per l'economia della carta, gli avvisi per gli spettacoli non possono superare una certa dimensione, mentre gli striscioni, le *affiches* colorate e i manifestini a mano sono del tutto proibiti. Niente di insuperabile, come nota infatti prontamente Poiese²⁷, ma pur sempre una limitazione e un piccolo danno per i comici.

Di ben diverso peso invece i problemi relativi ai trasporti ferroviari, che finiscono per tradursi soprattutto in un aumento significativo dei loro costi. Dal luglio del '17 per esempio le spedizioni "a piccola velocità" subiscono notevoli restrizioni: sono ammesse solo se riempiono per intero un vagone e se restano entro i 500 chilometri di distanza. In tutti gli altri casi devono essere obbligatoriamente fatte "a grande velocità" ma non possono superare i 200 chilogrammi e per un massimo di una al giorno. È solo un esempio, ma indicativo delle difficoltà delle compagnie, che nei loro indispensabili spostamenti di piazza in piazza hanno in carico non solo i propri bagagli ma soprattutto i costumi e i vari «effetti e attrezzi»²⁸.

In questo clima gli attori e le compagnie, al pari di molte altre categorie, provano a mobilitarsi nei confronti del Governo, cercando di ottenere qualche agevolazione, per esempio proprio sui costi dei trasporti ferroviari²⁹. Ma gli sforzi sono vani,

24. Sia, *Teatri di varietà chiusi e alberghi requisiti*, in "Corriere della Sera", 4 novembre 1917. Già dal gennaio successivo quasi tutte le sale chiuse riaprono e riprendono a ospitare anche il varietà, pur spesso con la dizione più castigata di "variété per famiglia". Vedi anche T. Bertilotti, *Pratiche urbane, entertainments e rappresentazione della violenza*, in "Memoria e ricerca", 38, settembre-dicembre 2011, pp. 52-54.

25. Sul rischio di una chiusura totale dei teatri nelle settimane successive ai fatti di Caporetto vedi gli articoli allarmati per esempio sull'"Argante" (Sia, *Sulla eventuale chiusura dei teatri*, in "L'Argante", 6 dicembre 1917, p. 1. Vedi anche I. Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano durante la Prima guerra mondiale*, in "Archivio Storico Lombardo", 1991, vol. VIII, pp. 339-342).

26. L. Fantina, *Le trincee dell'immaginario*, cit., pp. 40 sgg.

27. Sia, *La grandezza dei manifesti*, in "L'Arte drammatica", 21 aprile 1917, p. 3.

28. Sia, *Nuove disposizioni ferroviarie*, in "L'Arte drammatica", 14 luglio 1917, p. 3.

29. Significativa per esempio la proposta di Augusto Novelli, già nel settembre del '15, di rendere gratuiti o di ridurre il costo dei trasporti ferroviari per le compagnie teatrali. È interessante notare come l'idea, fatta propria dall'"Argante", venga elaborata da Novelli in esplicita alternativa alla proposta avanzata negli stessi giorni da Enrico Valperga di San Martino per una riorganizzazione del sistema

nonostante le reiterate richieste. Le urgenze con cui lo Stato si deve misurare sono naturalmente ben altre e ben più drammatiche, anche se questo non sembra essere sempre del tutto vero agli occhi dei teatranti: «Ma come?... Il Governo italiano pensa ai sarti, ai falegnami, agli scalpellini, perfino ai ciabattini egli pensa, e abbandona la categoria che fu la prima ad essere violentemente colpita, e che sarà l'ultima a rialzarsi?»³⁰.

Solo quando ormai la guerra si avvia alla conclusione, nel luglio del '18, il Governo, d'intesa con le rappresentanze delle diverse *classi teatrali*, vara un Ufficio del Teatro – di cui si era iniziato a discutere sin dalla primavera³¹ – che nell'ottobre propone alle compagnie la definizione di «norme e regole per gli esoneri degli artisti che sono militari», in cambio però di una piccola percentuale sugli introiti e dell'impegno della compagnia stessa «a rappresentare lavori di propaganda»³². Significativo a questo proposito il fastidio manifestato per esempio da Polese, preoccupato non tanto per l'ingerenza ideologica (che d'altra parte era già ampiamente introiettata dal grosso delle compagnie teatrali) quanto per il rischio – ben sperimentato negli anni precedenti – che i lavori più “patriottici” si rivelassero degli insuccessi (e perciò non rendessero) perché teatralmente meno efficaci³³.

La attese sui benefici che sarebbero potuti derivare per il teatro, e per gli attori e i capocomici in particolare, dalla creazione dell'Ufficio sono comunque molto forti, soprattutto presso la Lega degli artisti drammatici, che immagina un dopoguerra di conquiste e di diritti, con uno Stato in grado di far prevalere gli interessi generali (anche dal punto di vista artistico) su quelli particolari degli “affaristi” del teatro. Come è noto le cose non andarono proprio così, e la stessa parabola della Lega, che dopo la fiammata del Biennio rosso confluisce, con l'avvento del Fascismo, nella Corporazione nazionale del Teatro (pur non senza problemi e contraddizioni), ne è a suo modo un emblema³⁴.

teatrale italiano sulla base di finanziamenti statali alle compagnie più meritevoli. Novelli obietta che la proposta è irrealizzabile e gioco forza iniqua (*chi decide cosa?*), mentre l'unico modo per aiutare davvero il teatro italiano sarebbe quello di agevolarlo economicamente *iuxta propria principia*, soprattutto in un momento così difficile (l'articolo di Novelli, pubblicato sulla “Nazione” di Firenze, viene riproposto dall’“Argante”: *L'unica via di salvezza*, 16 settembre 1915, p. 1).

30. *Ibid.*

31. Sia, *La costituzione dell'Ufficio del Teatro*, in “L'Argante”, 18 aprile 1918.

32. Pes, *Accorrete! accorrete! accorrete!!*, in “L'Arte drammatica”, 7 settembre 1918, p. 1. Qualcosa di simile era già accaduto al cinema: dal maggio del '17 vigeva l'obbligo delle proiezioni in sala dei giornali cinematografici sulla guerra: prescrizione spesso disattesa e probabilmente proprio per questo reiterata nel luglio del '18 (S. Alovio, *I temi nazionali e la costruzione dell'identità italiana*, in S. Alovio, G. Carluccio, *Introduzione al cinema muto italiano*, cit., p. 161; Sia, *La proiezione obbligatoria di pellicole di guerra*, in “L'Arte drammatica”, 13 luglio 1918, p. 3).

33. Pes, *Accorrete! accorrete! accorrete!!*, cit.

34. Vedi M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 328 sgg. Per un quadro complessivo, utile anche P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni. Documenti e Appendice biografica*, 3 voll., Bulzoni, Roma 1984.

Ci troviamo insomma – per tornare agli anni della guerra – di fronte all’assenza di un intervento del Governo nei confronti del teatro, nonostante le difficili condizioni in cui le compagnie si trovano ad agire e nonostante il ruolo cruciale che la scena svolge nel suo complesso, non solo nel promuovere ideali e sentimenti adeguati alla stagione bellica ma anche nel rasserenare le menti degli spettatori dalle ferite, reali e simboliche, della guerra. Basti pensare a cosa avviene per esempio a Milano la sera del 22 maggio 1915, il giorno prima della dichiarazione di entrata in guerra dell’Italia, quando in diversi teatri della città si programma in fretta e furia *Romanticismo* di Rovetta (e si continuerà nelle giornate successive), un testo che allude a uno dei temi forti della propaganda bellica: il conflitto come “quarta guerra d’indipendenza”.

Improvvisamente, a mezzogiorno, mentre i manifesti annunziavano già un altro spettacolo, la compagnia Fert [con Lyda Borelli, diretta da Ermete Novelli] ottenne il permesso di rappresentare *Romanticismo* di Gerolamo Rovetta. L’annunzio dato in gran fretta e alla meglio fu accolto dal gran pubblico come un invito a una festa patriottica. [...] Su in galleria s’era addensata una gran quantità di giovani, di studenti, in gran parte chiamati alle armi dal decreto di mobilitazione. Essi erano accesi da un gaio fervore impaziente, desiderosi di applaudire, di gridare i loro evviva. “Fate presto – vociano – ché domattina dobbiamo presentarci al distretto”³⁵.

52

Il clima è effervescente:

La serata fu tutta uno scoppio di entusiasmo. Si cominciò a mezzo il primo atto [con il] giuramento mazziniano. Fu un applauso enorme, interminabile, un applauso nel quale si mescolavano grida di: “Guerra! Guerra! Viva l’Italia!”. Da quel momento, ogni accenno fu colto, ogni frase fu sottolineata. [...] Negli intervalli tra atto e atto tutto il teatro cantava. I nostri inni si alternavano scatenando frementi grida di assenso; parole di speranza, parole di amore e di fede. A un certo punto da un palco fu sventolata una grande bandiera. Tutti si levarono, alzarono i cuori, le braccia, l’applauso verso di essa. [...] Gli attori [con Lyda Borelli], al proscenio, volti anch’essi alla bandiera l’applaudivano. E ciascuno traeva o un fazzoletto bianco rosso e verde o una bandierina, o un nastro [...]. Ermete Novelli stesso partecipò alla nobile festa. Il pubblico lo volle alla ribalta [...] e Novelli, non potendo far altro, [...] disse un monologo pieno di parole di patria, pieno d’amore per l’esercito e chiuse, tra battimani scroscianti, gridando: Viva l’Italia!³⁶

Novelli e la Borelli non sono certo D’Annunzio, nel bene e nel male. Eppure, così come i discorsi incendiari del Vate di questi stessi giorni non riguardano soltanto la letteratura³⁷, ciò che accade sui palcoscenici italiani alla vigilia della guerra non appartiene certo solo al teatro³⁸.

35. Sia, *Vigilia di guerra al Manzoni*, in “Corriere della Sera”, 23 maggio 1915.

36. *Ibid.*

37. M. Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 45.

38. Vedi anche T. Bertilotti, *Un dramma “concepito come un romanzo d’appendice”*. Traduzioni del

Ci sono poi anche le truppe al fronte. Lo Stato chiede così uno sforzo ulteriore al teatro, promuovendo nel 1917 alcune recite nelle zone di guerra a beneficio dei militari. L'iniziativa è del Comando supremo dell'Esercito che, grazie all'intervento della Società degli autori e all'apporto di Renato Simoni e Nino Oxilia, in quel momento sotto le armi, coinvolge alcune compagnie nel progetto del cosiddetto *Teatro del soldato* che si realizza fra la metà di agosto e la fine di settembre. Il Genio militare costruisce in tre diverse località sul Carso altrettanti teatri in legno della capienza ciascuno di duemila posti. Per un mese e mezzo si alternano su quei palcoscenici alcuni fra gli attori italiani più conosciuti: da Ermete Novelli a Tina di Lorenzo, da Ermete Zacconi a Ruggero Ruggeri, da Leopoldo Fregoli ad Alfredo De Sanctis. Ciascuna compagnia si trattiene al fronte per qualche giorno, replicando il proprio spettacolo nei diversi teatri.

Le descrizioni delle recite inaugurali sono molto interessanti, non solo per cogliere il clima complessivo delle rappresentazioni ma anche per capire le modalità del loro concreto svolgimento. Novelli si esibisce nel teatro più vicino al fronte, a Fogliano (fra Gorizia e Trieste), «proprio in faccia al Carso arroventato, fra rovine di case bombardate, con dinanzi la visione dei camminamenti incassati nelle colline dei rifugi, delle caverne in roccia»³⁹. Il resoconto di Arnaldo Fraccaroli punta con molta evidenza al coinvolgimento emotivo del lettore: la propaganda non è solo per i soldati ma anche per i cittadini lontani dal fronte.

Naturalmente le prime linee sono molto innanzi, ma questo primo teatro è già così innanzi, da dare veramente le emozioni della guerra vicina. Il primo giorno, durante la recita di Novelli e dei suoi compagni, si poté anche assistere a dei combattimenti aerei visibilissimi e si sentiva il cannone e si vedevan talvolta le colonne di fumo che provocavano un vasto cupo incensiere sull'orizzonte lontano⁴⁰.

In un clima che dobbiamo immaginare stridente e anche un po' surreale, Novelli recita applauditissimo la farsa *Meglio soli che male accompagnati*. Accanto a lui alcuni artisti di varietà, fra cui la canzonettista Pina Brillante, «che ebbe un successo indemoniato»⁴¹. Nel secondo teatro, meno vicino alle zone dei combattimenti, si esibiscono Tina di Lorenzo e Alfredo De Sanctis con un programma più serio e patriottico, il primo atto di *Romanticismo* di Rovetta (seguito anche in questa circostanza da canzoni e sketch). Proprio qui, non a caso, fa la sua comparsa fra il pubblico Eleonora Duse, che gli organizzatori avrebbero voluto sul palcoscenico ma che devono accontentarsi di poter mostrare come sostenitrice⁴². L'at-

Risorgimento sulle scene della Grande guerra, in "Memoria e Ricerca", 29, settembre-dicembre 2008 e E. Scarpellini, *Teatro e guerra*, in AA.VV., *Milano in guerra 1914-1918. Opinione pubblica e immagini delle nazioni nel primo conflitto mondiale*, a cura di A. Riosa, Unicopli, Milano 1997.

39. A. Fraccaroli, *Il teatro del soldato*, in "L'Arte drammatica", 18 agosto 1917, p. 1.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

42. Il tentativo di coinvolgere la Duse in iniziative di carattere solidaristico e patriottico data sin dall'inizio del conflitto. L'attrice oppone però sempre un rifiuto legato alla scelta di non tornare più

trice, secondo una consuetudine tipica di questi anni di distanza dal teatro, si fa portatrice di un inquieto e contraddittorio pudore per l'ingombro della sua presenza, che vorrebbe, proprio come la Rosalia di *Cenere*, lasciata «nell'ombra»: «venuta a portare la sua adesione personale alla felice iniziativa, la grandissima artista, che voleva restare nell'ombra della sua modestia, ebbe pure feste e omaggi indimenticabili»⁴³. Nel terzo teatro Armando Falconi diverte il pubblico dei soldati con la sua «comicità torrenziale» recitando *Consegna di russare*, seguito da alcune romanze cantate da un tenore⁴⁴.

Il *Teatro del soldato* prosegue su questa falsariga per poco più di un mese, alternando momenti di più aperto e immediato divertimento (arriverà per esempio Fregoli) con passaggi più “impegnati”, come sarà per Ruggeri, la cui esibizione «di passione e di poesia» apre il campo nei resoconti – anche a questo mirava la propaganda di guerra – alla retorica dell'animo «puro» dei «nostri» soldati. Ecco ancora Fraccaroli: «questi nostri ferrei combattenti si lasciano prendere anche dalla seduzione delle opere di passione e di poesia, perché sotto all'uniforme sbiancata dalle intemperie, bruciacciata dal fuoco, inzaccherata dal fango delle trincee, questi soldati nostri conservano una deliziosa sensibilità che la guerra ha reso anche più ingenua, più fresca, più pura»⁴⁵.

Ma il *Teatro del soldato* si interrompe qui. Conclusa la prima fase, con l'inizio dell'autunno, della seconda non si avrà più traccia, al di là di presenze episodiche di qualche attore nelle diverse Case del soldato sparse nelle retrovie. Sono certo anche i rovesci della guerra a sconsigliare di riprendere il progetto (la rotta di Caporetto è di poche settimane più tardi), ma dai periodici del tempo intuiamo che la decisione di non ripetere l'esperimento viene presa subito, a fine settembre⁴⁶. La “deliziosa sensibilità” dei soldati si era probabilmente accesa, grazie a quelle rappresentazioni, più del desiderio del ritorno a casa che della «poesia» del nostro teatro.

Lontani dal fronte, invece, gli attori incontrano paradossalmente proprio le difficoltà della guerra. E, in assenza di significativi aiuti esterni, cercano di organizzarsi.

Per supplire al venir meno degli scritturati chiamati sotto le armi si prospettano soluzioni diverse. Dalla sostituzione delle parti maschili con parti femminili, laddove è possibile (Ruggeri per esempio assegna nel 1917 la parte di Orazio in *Amle-*

sulle scene (vedi per esempio *Una nobile lettera di Eleonora Duse*, in “L'Arte drammatica”, 26 giugno 1915, p. 1). La questione era talmente insistita che quando nel 1917 si diffonde la notizia dell'ormai prossima conclusione del film *Cenere*, “L'Arte drammatica” lega l'iniziativa dusiana a un progetto a beneficio della Croce Rossa (Pes, *E chi ci crede?*, in “L'Arte drammatica”, 8 aprile 1916, p. 3; Sia, *Un film con la Duse?*, in “L'Arte drammatica”, 22 luglio 1916, p. 3).

43. A. Fraccaroli, *Il teatro del soldato*, in “L'Arte drammatica”, 18 agosto 1917, p. 1.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. Sia, *Del Teatro del soldato*, in “L'Arte drammatica”, 29 settembre 1917, p. 2. Vedi anche Sia, *Teatro del soldato*, in “L'Argante”, 11 ottobre 1917, p. 3.

to all'attrice Vittorina Benvenuti⁴⁷), a quella più strutturale di Polese che, sempre nel '17, propone di ridurre il numero delle compagnie, accorpandole, invitando in sostanza gli attori a fare più parti a parità di compenso: «coraggiosamente, capicomici ed artisti italiani prepariamoci a diminuire il numero delle nostre compagnie: di tre ne faremo una, ma i teatri debbono continuare a rimanere aperti»⁴⁸.

Ancora un altro esempio: per aggirare il divieto di intrattenere rapporti economici con cittadini austriaci (e loro alleati) – circostanza che rischia di privare le compagnie del repertorio di lingua tedesca – alcuni attori si ingegnano: Amedeo Chiantoni nel 1916 ritraduce egli stesso *Taifun* di Melchior Lengyel (ne ricaverà di lì a poco anche un film intitolato *Il ciclone*), evitando per questa via il pagamento dei diritti d'autore a uno scrittore ungherese⁴⁹.

Sin dai primi mesi del conflitto si avviano poi iniziative di sottoscrizione per le famiglie degli attori richiamati. Zacconi ad esempio, combattivo come al solito e sempre in prima fila in questi casi, si fa promotore di una proposta in tal senso già nel luglio del 1915, ampiamente ripresa dalle colonne dell'«Arte drammatica»⁵⁰.

A questo clima di emergenza va ricondotto anche lo spunto iniziale della proposta di Eleonora Duse e Renato Simoni risalente al 1916 di adottare un “costume unico” per le attrici italiane: «un tipo di costume unico (che può variare di produzione in produzione per colore e stoffa) armonicamente concepito, di stoffa non costosa, non schiavo delle bizzarrie della moda»⁵¹. La Duse in questi anni non recita (ha lasciato le scene nel 1909) ma è costantemente presente, seppure sullo sfondo – lo abbiamo già intuito trovandola fra il pubblico del *Teatro del soldato* – nel dibattito teatrale del tempo come una specie di ascetico nume tutelare. Il progetto suo e di Simoni riflette evidentemente le difficoltà nel reperire durante la guerra indumenti adeguati al repertorio e alle consuetudini delle attrici, ma è subito chiaro che si tratta anche, e forse soprattutto, di una “riforma” che, pur durando lo spazio di un mattino, allude a un'idea complessiva di teatro: *Eleonora Duse per una nuova era*, titola infatti a tutta pagina “L'Arte drammatica” nel rendere pubblica la proposta.

Polese ricorda come l'irruzione della guerra abbia cambiato tutto, imponendo un rinnovamento profondo anche delle scene:

la vita d'angoscia di questi mesi, lo spettacolo di morte, di rovine, la tragedia che cotidianamente innanzi a noi si svolge, la scomparsa continua ed atroce di persone care, di persone amiche, l'ansia trepidante del desiderio del trionfo, l'accoramento del giorno

47. Sia, *Ruggeri l'aveva fatto già!*, in “L'Arte drammatica”, 25 agosto 1917, p. 3.

48. E. Polese S., *Prepariamoci!*, in “L'Arte drammatica”, 20 gennaio 1917, p. 1. Qualcosa del genere si era già verificato nel teatro lirico: a Torino, per esempio, nell'estate del 1915 il Teatro Chiarella organizza una breve stagione d'opera con una compagnia-cooperativa che mette insieme diversi cantanti, altrimenti impossibilitati a lavorare (vedi gli articoli su “La Stampa” del giugno e luglio 1915).

49. Sia, *La trovata di Chiantoni*, in “L'Arte drammatica”, 24 agosto 1916, p. 4. Vedi anche Sia, *Chiantoni ed il Cinematografo*, in “L'Arte drammatica”, 8 luglio 1916, p. 3.

50. Pes, *La Sottoscrizione dei Comici*, in “L'Arte drammatica”, 10 luglio 1915, p. 1.

51. E. Polese S., *Eleonora Duse per una nuova era*, in “L'Arte drammatica”, 5 agosto 1916, p. 1.

della sconfitta, l'entusiasmo che proviamo in quello della vittoria, tutto, tutto, ha contribuito a modificare ed elevare ogni persona cosciente. L'orrore della guerra feroce, straziante, senza esempio nella Storia che dilania tutta Europa ebbe l'unico merito di renderci più seri, più riflessivi. L'arte deve seguire i nuovi sentimenti delle masse ed ecco Eleonora Duse, magnifica tempra di artista eletta, alzarsi e con l'autorità del suo genio e del suo nome eccola gridare a tutti i suoi compagni d'arte, a tutti, uomini e donne: «Compagni, noi pure dalla prova terribile dobbiamo uscire rinnovati. Rinnoviamoci, eleviamoci: miriamo con più giusti criteri a più alti destini. Noi, che siamo del genio italiano i propagandisti, miriamo a un più puro culto dell'esercizio della professione nostra!»⁵².

Si tratta di quella risposta «seria» e «riflessiva», *elevata*, più di ordine spirituale e intimo che critico, alla tragedia della guerra (che è la tragedia della modernità capitalistica, squadernata in tutta la sua ferocia e il suo orrore) che accomuna in questi anni artisti fra loro anche diversi come per esempio la Duse e Ruggeri. La prima, distante dalle scene, non a caso proprio in questi mesi attrice del suo unico film, *Cenere*, che della dimensione intima e spirituale è perfetto esempio; il secondo, «decadente» (Gramsci⁵³), artista del «dramma nascosto» e capace di condurre il pubblico a un «fervore profondo di raccoglimento» (Lanza⁵⁴), che proprio negli anni della guerra raggiunge la sua maturità artistica.

L'idea del costume unico – per tornare al progetto della Duse e di Simoni – appare subito velleitaria, e come tale viene riconosciuta da molti degli artisti che intervengono per commentarla sulle colonne dell'«Arte drammatica», pur rispettosamente (come si conviene nei confronti della «Maggior Artista»)⁵⁵, ma conferma l'irrequieto percorso di elaborazione della Duse anche negli anni di distanza dal teatro. E conferma allo stesso tempo quel nesso profondo fra questioni organizzative e problemi di ordine stilistico di cui abbiamo detto in apertura.

Gli anni del conflitto contribuiscono anche a modificare gli assetti complessivi dello spettacolo e i rapporti fra il teatro cosiddetto «di prosa» e gli altri generi rappresentativi.

L'opera lirica affronta da subito le difficoltà maggiori, sia per i costi elevati che per la complessità organizzativa. Le stagioni spesso si riducono e vengono spostate in teatri «minori»: è il caso per esempio di Torino, dove la programmazione

52. *Ibid.*

53. A. Gramsci, *Macbeth*, in «Avanti!», 25 maggio 1916 (ora in Id., *Cronache torinesi*, cit., p. 794).

54. D. Lanza, *Il Piccolo Santo*, in «La Stampa», fine aprile 1915 e Sia, *Teatro Carignano*, in «La Stampa», 4 febbraio 1916.

55. E. Polese, *Le prime risposte*, in «L'Arte drammatica», 17 agosto 1916, pp. 1-2; Id., *Nuove risposte ancora*, in «L'Arte drammatica», 24 agosto 1916, p. 1. Lucio Ridenti scriverà molti anni più tardi, rievocando questo episodio, di «capricciose ombre della Duse», ridimensionando anche il ruolo di Simoni: «A noi fu dato di raccogliere dalla stessa voce di Simoni, come quel consenso gli fu strappato, conoscendo la sua avversione alle crociate moralizzatrici e soprattutto a ritrovarsi inconsapevole fustigatore di costumi» (L. Ridenti, *La Duse minore*, Casini, Roma 1966, pp. 161-174; Ridenti riprende poi il racconto in *Teatro italiano fra due guerre. 1915-1940*, Dellacasa, Genova 1968, pp. 157-166).

negli anni della guerra si svolge prevalentemente al Politeama Chiarella. Alla fine del 1916 sono già una quindicina i teatri d'opera chiusi in tutta Italia (dal Regio di Torino al Carlo Felice di Genova al Massimo di Palermo), ai quali dal '17 seguirà anche il Teatro alla Scala di Milano⁵⁶. La presenza del teatro musicale sulle scene è comunque garantita dalla più versatile operetta, la "piccola lirica" (come veniva definita) che si destreggia fra problemi di censura (determinati soprattutto dal robusto repertorio tedesco) e il costante gradimento del pubblico.

Il periodo bellico costituisce un tornante importante sia per il varietà che per la rivista. Il varietà conosce probabilmente in questi anni l'apice del suo successo, per iniziare poi il momento discendente nelle fasi conclusive del conflitto: il campanello d'allarme è proprio la chiusura temporanea delle sale di varietà alla fine del 1917.

Si tratta di un genere che acquista durante la guerra un'aria molto più *nostrana* di quanto non risultasse negli anni precedenti. Leggiamo sulla "Stampa" all'indomani dello scoppio del conflitto:

le sale dei "varietà" torinesi rigurgitano e gli spettacoli si succedono sempre ugualmente interessanti, colla differenza che *Tom e French* si chiamano, per esempio, Pietro e Paolo, e *miss Tac-tac* si chiama la signorina Mimì. Ma v'ha di più. Guardando bene, si è scoperto che Pietro e Paolo sono precisamente gli stessi individui che prima si chiamavano Tom e French; non solo, ma mentre prima parlavano il più stretto inglese (*all-right!*), ora toscaneggiano⁵⁷.

57

Il varietà è naturalmente un genere poliedrico che, accanto a *Pietro e Paolo*, propone al pubblico artisti del calibro di Petrolini, Viviani, Pasquariello, in questi anni in *tourné*e nelle principali sale italiane. La duttilità strutturale del genere, nonché la maggiore agilità organizzativa, consentono ai suoi protagonisti non solo di sopravvivere meglio in un passaggio così impervio – almeno finché la censura lo permetterà – ma anche di interpretare con più efficacia, e a volte con più profondità, quel sentimento dell'incertezza e della frammentarietà che permea così fortemente di sé il tempo della guerra, e di questa in particolare («le macchiette di Viviani – leggiamo in una breve recensione sulla "Stampa" del 1916 – schizzate con finissimo senso d'arte e con profonda filosofia della vita, commuovo, fanno fremere e pensare»⁵⁸).

La rivista, dal canto suo, conosce in questi anni l'effettivo e fortunato inizio della propria storia, dopo le avvisaglie di *Turlupineide* nel 1909.

Alla guerra ed esclusivamente ad essa dobbiamo un nuovo genere di manifestazioni teatrali che finora era mancato, o quasi, da noi, dopo la fortunata *Turlupineide*, mentre oltr'alpe fiorisce da moltissimi anni la *rivista*⁵⁹.

56. I. Piazzoni, *Teatro e cinema a Milano durante la Prima guerra mondiale*, cit., pp. 336-337.

57. Cor., *Su e giù per Torino*, in "La Stampa", 11 ottobre 1914.

58. Sia, *Spettacolo d'onore di Viviani stasera al "Maffei"*, in "La Stampa", 28 febbraio 1916.

59. F.V. Cortina, *Il Teatro e la guerra*, in "Cronache di attualità", 31 maggio 1916, p. 4.

L'«Argante» scrive già nell'ottobre del '14 del «nuovo orientamento di una forma teatrale»: «le piccole riviste della vita contemporanea vanno ormai diventando un richiamo per tutti i pubblici, che mostrano di divertirsi e di apprezzare il nuovo orientamento di una forma teatrale, che sta tra la prosa e l'operetta»⁶⁰.

Si tratta comunque di due generi (il varietà e la rivista) ancora molto prossimi, a volte sovrapposti o confusi, sia nella percezione del pubblico che nella loro concreta manifestazione scenica. Lo si intuisce tanto da qualche stroncatura alle prime «riviste», per alcuni evidentemente ancora troppo contigue al varietà («tutta la produzione di riviste è... roba da chiodi. Manca l'arte, manca il buon gusto, manca la signorilità, manca la buona educazione politica ed in compenso c'è molta volgarità e molto istrionismo»⁶¹) quanto dai commenti positivi, come questo riferito a uno «spettacolo eccezionale di genere assolutamente nuovo: una brillantissima rivista satirica di vita torinese dal titolo suggestivo *Torino in film*». La rapida descrizione che segue si sofferma infatti su «macchiette e tipi della Torino elegante e mondana» che «passano dinnanzi agli occhi del pubblico in una successione rapida e gaia, tra un alternarsi delle musiche più note in caffè-concerto»⁶².

Gli anni del conflitto costituiscono anche un momento in cui matura un diverso rapporto fra teatro e cinema. Ci riferiamo a cambiamenti che, pur andando naturalmente al di là della stretta durata della guerra, vengono favoriti e accelerati proprio dalle condizioni specifiche del periodo bellico.

Le difficoltà attraversate da entrambe le forme espressive facilitano un avvicinamento reciproco. Si fanno più frequenti e continuative le presenze importanti di attori teatrali nelle pellicole (pensiamo fra gli altri a Lyda Borelli, Ruggero Ruggeri, Amedeo Chiantoni, Tina di Lorenzo, ma anche al capocomico forse più importante di questi anni, Virgilio Talli, e della sua compagnia⁶³; oltre ai già attivi Ermete Novelli ed Ermete Zacconi). I critici, soprattutto teatrali, osservano questo fenomeno con una doppia attenzione: riconoscono a volte una maggior padronanza del mezzo filmico agli attori di prosa, alcuni dei quali vengono salutati come delle vere e proprie «rivelazioni dell'arte cinematografica»⁶⁴. Allo stesso tempo

60. Sia, *Le piccole riviste*, in «L'Argante», 29 ottobre 1914, pp. 2-3.

61. F.V. Cortina, *Il Teatro e la guerra*, cit.

62. Sia, «*Torino in film*» al varietà Maffei, in «La Stampa», 20 febbraio 1915.

63. Sia, *Talli ed il cinematografo*, in «L'Arte Drammatica», 16 maggio 1915, p. 3.

64. Per esempio: Sia, *Chiantoni e il cinematografo*, in «L'Arte drammatica», 8 luglio 1916 («Amedeo Chiantoni viene salutato come una vera rivelazione dell'arte cinematografica. Questo rinnovarsi di successi di nostri artisti nella Cinematografia può spiegarsi col fatto che mentre prima si prestavano a posare per il Cinematografo non dandovi alcuna importanza, ora prendono a volere rendere una vera interpretazione e siccome gli artisti drammatici sono i più geniali ed i più intelligenti di tutto il mondo, ne viene che riescono a quanto neppure i commercianti di films pensavano potere giungere: ad avere delle interpretazioni d'arte anche cinematografiche»). Naturalmente accade anche il contrario, e cioè che attori di teatro di grande esperienza non riescano ugualmente bene nel cinema: sembrerebbe essere questo per esempio il caso di Tina di Lorenzo, secondo la testimonianza di Armando Falconi (A. Falconi, *Memorie premature*, cit. in P.M. De Santi, 1930-1935. *Il cinema e gli attori del teatro italiano*, in *Teatro e media*, a cura di A. Barsotti e C. Titomanlio, Felici, Ghezzi 2012, p. 53).

però lamentano per alcuni di loro la distanza dalle scene che il nuovo impegno comporta⁶⁵.

Sono innanzi tutto i lauti guadagni ad attirare molti attori teatrali sui set cinematografici (negli *Annali del Teatro italiano* leggiamo che «un'attrice come Maria Melato non guadagna in un mese di lavoro quello che guadagna Francesca Bertini in un'ora»⁶⁶), ma il fenomeno viene anche in parte facilitato da una duplice difficoltà: del teatro, per un verso, a mantenere la normalità della programmazione nei momenti più difficili (favorendo così un allontanamento temporaneo di alcuni dei suoi protagonisti⁶⁷); del cinema, per altro verso, a far fronte alla crescente concorrenza dei film stranieri (aprendo così lo spazio per produzioni con attori italiani di più sicuro richiamo, che non riescono però a impedire il complessivo indebolimento della cinematografia italiana in questi anni).

Le due forme d'arte si incontrano poi anche con sempre maggior frequenza nella concretezza del loro rapporto con il pubblico. Le proiezioni dei film si avvicinano in alcune circostanze a vere e proprie "serate", accompagnate dalla presenza di altri numeri (cantanti, musicisti, ballerini).

Oltre 20.000 persone accorsero al nuovissimo locale di *Via Roma angolo Via Carrozzai*, nei due primi giorni di spettacoli affollando continuamente la vastissima e comodissima sala. Da oggi ultimi tre giorni di proiezione del *Sottomarino N. 27* capolavoro della *Cines*, interpretato dal *Cav. Ruggero Ruggeri*, che in ogni spettacolo, unitamente alla coppia danzante *D'Arthy-Fontana* ed alla *Troupe Ghezzi*, ottiene un colossale successo⁶⁸.

Proiezioni a volte recensite sui quotidiani, in rubriche che accomunano la programmazione delle sale cinematografiche a quelle dei teatri di varietà (per esempio la sezione *Divertimenti* sulla "Stampa" di Torino o *Echi di spettacoli, ritrovi, ecc.* sul "Corriere della Sera" di Milano).

Non è d'altra parte infrequente che un film venga proiettato proprio nel momento in cui l'attore o l'attrice protagonista, o lo sceneggiatore, è presente nello

65. Per esempio F. Liberati, *Il cinematografo non ucciderà il teatro drammatico*, in "L'Arte drammatica", 3 marzo 1917, p. 2; e anche: Sia, *Un incasso record*, in "L'Arte drammatica", 24 novembre 1917, p. 3.

66. *Annali del Teatro italiano. Volume Primo. 1901-1920*, Aliprandi, Milano 1921, p. 326. Quello della Bertini naturalmente è il caso estremo, ma la differenza fra il guadagno in teatro o al cinema era comunque molto forte.

67. Non sempre accolto di buon occhio dagli attori cinematografici, che si vedono a volte sottrarre il lavoro da attori di prosa provenienti da compagnie in riposo con parti di stipendio comunque retribuito (e dunque più competitivi di loro sul mercato cinematografico). Vedi per esempio la protesta della Federazione cinematografica indirizzata alla Lega degli artisti drammatici del giugno 1915: *Una protesta della Federazione Cinematografica*, in "L'Argante", 24 giugno 1915. Nell'estate del 1918 si discusse sulle riviste specializzate dell'eventualità di formare compagnie di attori che recitano d'inverno nei teatri e d'estate sui set cinematografici (vedi per esempio il parere negativo a questo proposito di Enrico Roma, tanto per ragioni di ordine economico che artistico, pubblicato dall'"Argante", che condivide: *Arte drammatica e arte... muta*, in "L'Argante", 25 luglio 1918, p. 2); qualcosa del genere si era già realizzato qualche anno prima con i contratti stipulati fra la Cines e alcune importanti compagnie teatrali: vedi A. Bernardini, *Teatro e teatranti alle origini del cinema italiano*, in "Ariel", 2-3, 1996).

68. Sia, *20.000 persone al "Cinema Teatro Vittoria"*, in "La Stampa", 7 aprile 1915.

stesso momento in qualche teatro della città, producendo così un corto circuito fra l'una e l'altra forma rappresentativa, il cui pernio è spesso proprio l'attore (o il drammaturgo), che presenzia alla *première* o a qualche altra replica del suo film.

A Torino, per esempio, nei primi mesi del 1915 Tina di Lorenzo recita con la sua compagnia al Teatro Carignano negli stessi giorni in cui all'Ambrosio si proietta il film che la vede esordire nel cinema, *La scintilla* (febbraio), Ruggero Ruggeri inizia il suo corso di rappresentazioni in città mentre al Vittoria si sono appena concluse le repliche di *Sottomarino N. 27* (aprile), Sem Benelli debutta con l'atteso (e politicamente allusivo) *Le nozze dei centauri* contemporaneamente alla proiezione all'Ambrosio del suo film *Gorgone*, presentato sui giornali come «il capolavoro di Sem Benelli» (aprile). A Milano, negli stessi mesi, Ruggero Ruggeri ha appena finito il suo ciclo di rappresentazioni al Lirico (dando anche un nuovo *Amleto*) quando, prima al Cinema Centrale, si proiettano alcuni suoi film, fra cui *Papà*, presentato sui giornali così: «Ruggeri non lascia Milano, perché da oggi interpreta mirabilmente al Cinema Centrale *Papà*, la brillante commedia di De Flers e Cail-lavet»; subito dopo, al Volta, viene programmato l'*Amleto* cinematografico dell'attore inglese Johnston Forbes-Robertson, annunciato dal "Corriere" con queste parole: «È vivo il ricordo della superba interpretazione fatta da Ruggeri del capolavoro di Shakespeare. Ora il pubblico milanese è chiamato a farne il confronto col più celebre attore inglese – sir Robertson – che interpreta il principe di Danimarca»⁶⁹.

Uno dei frutti più stimolanti dell'intensificarsi del rapporto fra teatro e cinema è la realizzazione di alcuni film di grandissimo interesse. Proprio durante gli anni della guerra infatti alcuni degli attori di teatro più significativi del panorama non solo italiano decidono di girare film che sono diventati dei punti di riferimento – anche quando nel frattempo siano andati perduti – per lo studio della loro arte. Pensiamo a tre pellicole molto note come *Teresa Raquin* con Giacinta Pezzana (del 1915, che risulta purtroppo persa), *Cenere* con Eleonora Duse (1916) e *Amleto* con Ruggero Ruggeri (1917). In tutti e tre i casi – pur così diversi tra loro – non si tratta semplicemente di interpretazioni eccezionali o di ghiotte occasioni commerciali ma della voluta messa a punto di una traccia d'arte, fissata da ciascuno di questi attori grazie all'utilizzo consapevole di una nuova forma espressiva, il cinematografo.

Qualcosa del genere doveva essere accaduto anche nel caso di film ormai dimenticati (e andati nel frattempo perduti) ma che dobbiamo immaginare veri e propri piccoli gioielli d'arte. Pensiamo per esempio a *Un avviso in quarta pagina*, un lavoro girato nel 1915 e uscito nel '16, scritto, diretto e recitato da Alberto Giovannini (insieme a Virgilio Talli e Irma Gramatica), uno degli attori più interessanti della stagione del grottesco italiano, morto prematuramente, come abbiamo già ricordato, subito dopo la lavorazione della pellicola. Sappiamo ben poco di questo

69. Sia, *Ruggero Ruggeri non lascia Milano*, in "Corriere della Sera", 14 maggio 1915; Sia, *Amleto*, in "Corriere della Sera", 8 maggio 1915.

film, ma sui giornali del tempo leggiamo che il pubblico correva al cinema per tenere vivo il ricordo di quell'attore così particolare: un comico dallo sguardo triste (Simoni: «C'era qualche cosa che si logorava in lui. Ma egli non sbandierava la sua mestizia. Solo i suoi occhi la lasciavano un po' trasparire»⁷⁰), una maschera profonda del proprio tempo (Lanza: «[alternava] teatro comico e teatro comico-drammatico su quel tono ambiguo e caratteristico di serietà e di arguzia, di ironia e di satira, di caricatura e di esagerazione che non aveva forse altri interpreti maggiori, più efficaci, più piacevolmente personali di lui»⁷¹).

Ancora degli anni della guerra, infine (tornando alla scena di prosa e avviandoci a concludere questi nostri appunti), è l'acuirsi della *querelle* sui trust teatrali.

Le difficoltà economiche del periodo bellico facilitano il rafforzarsi dei monopoli, che non sono altro che uno degli specchi della brutalità dell'«affarismo» di guerra (e non). Basti pensare a Torino, dove dalla fine del 1916, acquisito anche il controllo dell'Alfieri, tutte le sale teatrali più importanti della città sono gestite dai fratelli Chiarella. Questi, insieme alla Società Suvini-Zerboni di Milano e a Giuseppe Paradossi di Bologna, costituiscono sin dall'anno precedente il «trust teatrale per eccellenza»⁷², il cosiddetto *Consorzio*, appoggiato fra l'altro dall'«Arte drammatica» e dal «Piccolo Faust» (di proprietà di Paradossi). Un'impresa che non solo controlla la programmazione dei più importanti teatri italiani ma impone di fatto, grazie appunto alla forza del monopolio, le proprie condizioni economiche alle compagnie.

Questa situazione per un verso determina una più forte accentuazione dei repertori di svago (all'Alfieri di Torino, per esempio, con l'inizio della gestione Chiarella si passa dalla prosa all'operetta) e per un altro irrobustisce una programmazione massimamente concentrata sull'ottimizzazione degli incassi. Tanto che le compagnie che «rendono» di meno, ancorché importanti e seguite dal pubblico, come per esempio quella di Emma Gramatica o di Ermete Zacconi, vengono costrette a percentuali significativamente più basse, pur di mantenere alte le rendite dei teatri.

Lo spiega con una certa brutalità Enrico Polese proprio a Emma Gramatica, rispondendo pubblicamente alle sue critiche:

i proprietari dei teatri che si sono uniti in Consorzio [...] sono dei commercianti che devono trarre il loro guadagno dalle loro aziende ed onestamente lo ritraggono. Essi [...] hanno la coscienza di fare dei patti equi e certo aumentano o diminuiscono le per-

70. R. Simoni, *La morte dell'attore Giovannini*, in «Corriere della Sera», 14 giugno 1915.

71. d.l., *La morte dell'attore Giovannini*, in «La Stampa», 14 giugno 1915.

72. L. Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Titivillus, Corazzano 2012, p. 117. Vedi anche M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 299-344; Id., *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*, in AA.VV., *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. Tinterri, Bulzoni, Roma 1997; P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, cit., in particolare i capitoli introduttivi agli anni 1915-17.

centuali a seconda della maggiore o minore produttività delle singole compagnie. Che cosa pretende Emma Gramatica? Che a lei i Consorziati dessero le condizioni identiche che danno alle compagnie di Dina Galli e Guasti, di Lyda Borelli, di Talli, della Di Lorenzo, di Ruggeri, di Musco, di Sichel? Ma lei non rende, non fa gli incassi che fanno queste compagnie ed è logico che debba accontentarsi di una percentuale minore!⁷³

Una logica affaristica spregiudicata, ancorché cristallina, poco o per nulla attenta ai valori artistici, come è ovvio in un'ottica puramente speculativa (la Gramatica, continua Polese, ha «i contratti che essa merita, non per il suo ingegno che sarà incommensurabile ma per quanto questo suo ingegno sa fruttare»⁷⁴). Un atteggiamento che, se privo di argini, spadroneggia senza ostacoli; o meglio, riesce facilmente ad aggirare gli ostacoli che le si frappongono. Come avrebbe detto Giovannini: «Come fare dell'arte sul serio in queste condizioni?»⁷⁵.

È così che si scatena fra il 1916 e il 1917 lo scontro fra il *Consorzio* e i due più importanti artisti che osano ribellarsi alle condizioni vessatorie cui sono costretti: Emma Gramatica, appunto, e prima di lei Ermete Zacconi. La battaglia, aspra quanto il temperamento delle personalità in campo, vede schierarsi naturalmente “L'Arte drammatica” contro i due capocomici e “L'Argante” in loro difesa, e si risolve con l'esclusione da alcune piazze dei due attori (per esempio da Torino per un paio d'anni). Il mondo teatrale, che pure prova a muoversi nell'estate del '17 per affrontare il problema, non tanto quello specifico della Gramatica e di Zacconi ma quello più generale, molto dibattuto in questi anni, del rapporto fra scritturati, capocomici e proprietari di teatro con un convegno a cui partecipano le categorie protagoniste dello scontro, è costretto di fatto ad assistere senza riuscire a intervenire⁷⁶.

È Antonio Gramsci, dalle colonne dell'“Avanti!” dove in questi anni compila le sue note teatrali e da dove prende risolutamente le difese di Emma Gramatica, a descrivere con efficacia quello che sta succedendo. Il suo ragionamento, ben noto, non è molto diverso da quello di Polese ma è rovesciato negli esiti, e dunque ancora più brutale.

I fratelli Chiarella, spiega Gramsci, sono semplicemente «uomini d'affari», che trovano nel monopolio «il metodo più sicuro di raggiungere i propri fini». Ciò che li anima è «lo spirito dell'accumulatore di quattrini, cieco, sordo, insensibile a tutto ciò che non sia cespite di guadagno»⁷⁷.

73. E. Polese, *Emma Gramatica “contro la verità”*, in “L'Arte drammatica”, 19 maggio 1917, p. 1.

74. *Ibid.*

75. Citiamo da un'intervista a Giovannini risalente al 1907, riportata in L. Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore*, cit., p. 109.

76. L'iniziativa viene presa dalla Società degli autori nella persona del suo Presidente, Marco Praga. Naturalmente neppure la posizione di Praga (e della Sia) è esente da interessi di parte, ma la convocazione del convegno è nei fatti un successo della Lega e di Zacconi. Il risultato dell'incontro, almeno dal punto di vista di ciò che interessa a noi in questo momento, è molto modesto. Ampi stralci della discussione e degli interventi sono riportati in particolare sull'“Argante” nel mese di luglio. Sull'intera vicenda vedi anche la ricostruzione di Zacconi in E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Garzanti, Cernusco sul Naviglio 1946, pp. 118-20.

77. A. Gramsci, *L'industria teatrale*, in “Avanti!”, 28 giugno 1917 (ora in *La città futura. 1917-1918*, a

Se domani sarà provato che è più conveniente adibire i teatri alla rivendita delle noccioline americane e dei rinfreschi ghiacciati, l'industria teatrale non esiterà un istante a farsi rivenditrice di noccioline e di ghiacciate, pur mantenendo nella ditta l'aggettivo "teatrale"⁷⁸.

Il regime di monopolio non solo perverte il gusto del pubblico tramite un'offerta scadente («c'è un gran pubblico che vuole andare a teatro: l'industria lo sta lentamente abituando a preferire lo spettacolo inferiore, indecoroso, a quello che rappresenta una necessità buona dello spirito»⁷⁹) ma rischia di minare alle fondamenta il valore del teatro stesso:

È questo il pericolo dell'industria monopolizzata: essa fa affari, anche svalorizzandosi in un certo mercato, anche distruggendo i suoi valori; se ne rifà in altri mercati, senza preoccuparsi del disordine che crea, delle tendenze morbose che determina⁸⁰.

Il capitalismo monopolistico (che è la versione parossistica del capitalismo *tout court*) non solo arricchisce qualcuno e impoverisce molti, ma annichilisce i valori stessi che sfrutta: è distruttivo oltre che iniquo. Perciò, secondo Gramsci, non c'è modo di contrastarlo se non frapponendo alle sue mire la volontà generale, l'intervento dello Stato:

Non sarebbe male che alla autocrazia del capitale monopolizzato si contrapponesse un'altra autocrazia. [...] È doloroso dover ammettere che in una grande città debba essere ristabilito il buon costume da un provvedimento autoritario. Ma è purtroppo così. Le esagerazioni del monopolio non possono che essere frenate dai calmieri di Stato⁸¹.

Nonostante la veemenza della battaglia, combattuta volutamente da Gramsci a viso aperto (e con più ironia di quanto non traspaia dalla brevità degli stralci riportati), egli sa bene che lo Stato è per un verso impotente, in particolar modo in un frangente così difficile come quello bellico, e per un altro intriso esso stesso di quelle logiche affaristiche che dovrebbe contrastare. Le cose infatti, per ciò che riguarda i trust teatrali, andranno avanti come sono ancora a lungo. Le illusioni del dopoguerra, quando anche in teatro si paleserà uno scontro aspro fra interessi artistici generali e interessi economici particolari, che sembrerà in un primo momento far prevalere i primi, verranno messe a tacere rapidamente dal ritorno all'ordine degli anni Venti, che daranno nuova forma a ciò che la Prima guerra mondiale, come abbiamo visto, aveva macinato sottotraccia.

cura di S. Caprioglio, Einaudi, Torino 1982, p. 911).

78. *Ibid.*

79. A. Gramsci, *L'industria teatrale*, in "Avanti!", 4 luglio 1917 (ora in Id., *La città futura. 1917-1918*, cit., p. 917).

80. *Ivi*, p. 918.

81. A. Gramsci, *L'industria teatrale*, in "Avanti!", 28 giugno 1917 (ora in Id., *La città futura. 1917-1918*, cit., p. 912).