

ANTONELLA DI NALLO

Introduzione

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]

ANTONELLA DI NALLO

Introduzione

Il panel è dedicato alla ricostruzione dello spettacolo italiano del primo Novecento attraverso la vita di alcune fra le più significative riviste di teatro. Il panel intende presentare alcuni studi in corso d'opera di giovani studiosi, con attenzione alla dinamica delle interrelazioni fra teatro italiano e teatro straniero, al rapporto fra la scrittura e la recitazione (si approfondisce il fenomeno della "letteratura d'attore"), al rapporto fra testo e messa in scena, al fenomeno della critica teatrale. Il denominatore comune delle ricerche è una riflessione sul teatro come luogo di frontiera, spazio conteso fra linguaggi di natura diversa, crinale fra i generi, i codici, le forme.

Il panel è animato dall'intento generale di stimolare una prima riflessione sulla possibilità di ridisegnare una storia del teatro e dello spettacolo italiano del primo Novecento attraverso la vita di alcune fra le più significative riviste di teatro. Siano esse fogli di agenzia, periodici degli attori (ad es. «Le Quinte del teatro di prosa» diretta da Virgilio Talli), o riviste di più grande impatto e di più longeva fortuna, come «Comœdia», «Il Dramma», «Scenario», senza trascurare quei periodici che, pur avendo per oggetto l'arte scenica, furono orientati verso la componente squisitamente letteraria del teatro (un esempio su tutti, «Il Tirso», nato, come è noto, sotto il segno di d'Annunzio).

Ovviamente un progetto di questa ampiezza non può essere sviluppato nell'ambito di una sessione parallela; può però gettare le basi per sensibilizzare l'attenzione degli studiosi, degli italianisti ma anche degli storici del teatro, su un campo di ricerche solo parzialmente dissodato. Le riviste di teatro possono essere impiegate come strumento di indagine e al contempo essere oggetto autonomo di ricerca: il denominatore comune, la base per così dire teorica qui proposta è una riflessione sul teatro come luogo di frontiera, spazio conteso, incontro-scontro fra linguaggi di natura diversa, crinale fra i generi, i codici, le forme. Tuttavia, il carattere della liminarietà, costitutivo dell'esperienza teatrale in tutte le sue fasi, può essere assunto come punto di forza, terreno d'incontro e di scambio, a partire dalla ricomposizione della tradizionale opposizione fra *theatre* e *drama*, l'universo dello spettacolo e quello della letteratura drammatica. È storicamente innegabile, infatti, una fondamentale spaccatura fra chi rivendica la piena legittimità del teatro come genere a tutti gli effetti letterario, appoggiandosi a un sistema concettuale – quello occidentale – entro cui è centrale la parola scritta, e chi (soprattutto i teorici del Novecento) ha ingaggiato una battaglia per scrostare il teatro da questa stessa letterarietà sentita come dispotica e ingabbiante.

Per diverse ragioni le riviste possono essere allora studiate in una prospettiva di riflessione sui confini: la prima e più evidente risiede nella circostanza che esse nascono spesso dal bisogno di conferire all'effimero teatrale la sopravvivenza garantita dalla pagina scritta. Il fatto poi che molto spesso la struttura del periodico, non ultima la sua veste fisica, si evolva privilegiando sempre di più le risorse comunicative legate all'immagine (foto di scena, disegni, impostazione grafica) fino ad avvicinarsi – com'è nel caso di «Comœdia» – alla forma del rotocalco, anche questo sta a testimoniare una costante interrelazione fra linguaggi e l'interferenza fra testo e scena. In questa direzione, lo spazio sempre maggiore riservato alla documentazione fotografica, l'attenzione alle diverse componenti dello spettacolo (il fenomeno attoriale, la scenografia, la regia), l'apertura verso nuovi generi e linguaggi, quali il cinema, la rivista, il varietà, l'operetta, la danza testimoniano il rapido modificarsi, nel periodo fra le due guerre mondiali, dell'idea stessa dello spettacolo, non senza che i cambiamenti vengano accompagnati da una crescente consapevolezza teorica.

Il panel presenta alcuni studi in corso d'opera di giovani studiosi, con attenzione alla dinamica delle interrelazioni fra teatro italiano e teatro straniero (ungherese nella fattispecie), al rapporto fra la scrittura e il mondo attoriale, genere che potremmo battezzare come "letteratura d'attore", alla questione del teatro dialettale napoletano, al fenomeno complesso della critica teatrale, argomento quest'ultimo che impone di volgere l'attenzione anche al di là del settore della stampa specializzata in ambito teatrale, come dimostrano le cronache drammatiche di Antonio Gramsci sull'«Avanti!», di cui si occupa il contributo di Valeria Pala. Anzi, può verificarsi che paradossalmente nelle riviste di teatro l'articolo si risolva in pettegolezzo privo di contenuti culturali, in mera informazione, quello che Cesare Levi definiva "critica ferroviaria", e che al contrario nel quotidiano la rubrica teatrale sia tenuta da intellettuali di più grande spessore: è il caso di Giovanni Pozza, di Adriano Tilgher, di Renato Simoni e, su tutti, di Gobetti e Gramsci, attento quest'ultimo, come cercherà di dimostrare Valeria Pala, ai risvolti sociologici e ideologico-politici legati al messaggio culturale proveniente dal teatro.

Svariati naturalmente sono stati i tentativi di classificazione della critica teatrale come genere letterario e proprio Gobetti, per il quale l'esercizio della critica era un mezzo di elevazione del gusto del pubblico, aveva proposto di differenziare due fondamentali tipologie: la critica dei cronisti e degli ideologi («quella che accetta tutto e quella che stronca tutto») e la critica estetica, intenta a sottilizzare e analizzare¹. Si tratta di una classificazione di carattere ideologico, che lascia al margine – come tutte le classificazioni - molte altre tipologie. Stesso discorso vale per le categorie individuate da Giorgio Pullini² in base al rapporto intercorrente fra il critico e il genere teatro, oscillante a seconda della maggiore o minore distanza fra due poli: l'interesse per l'aspetto culturale, drammaturgico o per quello tecnico, spettacolare.

Se vogliamo, anche le cronache di Gramsci ripropongono la questione del difficile rapporto fra letteratura e spettacolo, risolto diversamente a seconda dei casi. Esempio il giudizio sull'interpretazione del *Macbeth* (25 maggio 1916) portata in scena da Ruggero Ruggeri: «Come tutte le opere di poesia, la tragedia di Shakespeare vive autonoma nella cerchia delle parole» e l'attore – dice Gramsci – diventa personalità estranea, invadente, ingombrante. All'opposto, nel recensire *Il Piccolo Santo* di Bracco (13 febbraio 1916), loda senza riserve le qualità dell'attore, fino a ritenere che l'opera è più creatura di Ruggeri che di Bracco.

Come giudicare Gramsci cronista teatrale? È possibile sciogliere la contraddittorietà dei giudizi formulati dalla critica su questa occupazione dell'intellettuale? Grazie a una recente edizione³ a cura di Guido Davico Bonino oggi possiamo leggere integralmente le cronache e, a proposito del giudizio formulato a suo tempo da Bruno Maier sulla presunta continuità tra l'attivista politico, il rivoluzionario, il marxista e il critico teatrale, accogliendo l'invito di Davico Bonino continuiamo a domandarci fino a che punto sia plausibile la prospettiva di ripensare al Gramsci esordiente alla luce del pensatore maturo. L'intervento di Valeria Pala intende dimostrare come il "quinquennio teatrale" di Gramsci, lungi dall'essere un impegno contingente o marginale, meriti di essere ancora indagato: le cronache sono infatti «ispirate dal

¹ P. GOBETTI, *Critica drammatica*, in «Energie nove», Serie I, 1918.

² G. PULLINI, *La critica militante nel teatro italiano del primo Novecento*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, 348-349.

³ A. GRAMSCI, *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Nino Aragno Editore, 2010.

progetto strategico della costruzione di una cultura e di un'etica proletarie e al contempo dalla necessità di esprimere una critica e uno smascheramento dell'ideologia borghese».

Le riviste, specialmente quelle teatrali, sono il luogo ideale per accogliere il dibattito a più voci su importanti questioni d'attualità legate al mondo del palcoscenico. Si pensi alla polemica "Teatro nuovo e teatro vecchio" fra Adriano Tilgher e Lucio d'Ambra, cominciata nel giugno del 1922 sulle pagine de «Il Mondo» e de «L'Epoca» e poi transitata su altri quotidiani e periodici, tra cui «Comœdia». Oppure al discorso sulla regia - termine al varo proprio nel primo numero di «Scenario» (1932) con l'intervento di Bruno Migliorini - intorno al quale si articola un dibattito ad ampio raggio di cui è prova, fra le innumerevoli, l'inchiesta lanciata dal «Dramma» (siamo nel 1935) sul problema della diminuzione dei grandi attori nel teatro italiano degli anni Trenta in relazione alla presunta supremazia del regista.

Così, la polemica che si accese nel 1904 sulle colonne della rivista «Teatro Moderno» (di cui ci parla Vincenzo Caputo) intorno alla proposta avanzata da Salvatore Di Giacomo di costituire una compagnia stabile in dialetto porta non soltanto a riflettere sulle lingue del teatro (lingua o dialetto?), ma permette di osservare uno snodo significativo della drammaturgia napoletana all'altezza del primo Novecento. Nelle voci dei tre drammaturghi coinvolti nella polemica, Di Giacomo, Bracco e Scarpetta, sono individuabili tre diverse direzioni del teatro partenopeo, con significativi incroci e incolmabili idiosincrasie. Distanti dal modello scarpettiano, entrambi battezzati scrittori nella palestra giornalistica del «Corriere del Mattino», Di Giacomo e Bracco solo in apparenza condividono la stessa idea di teatro. È proprio l'impiego del dialetto a misurare la distanza fra le rispettive proposte drammaturgiche e a consentire di penetrare nell'essenza dei loro drammi. Di Giacomo si cimenta molto presto con il dialetto sulla scena e lo utilizza fin da subito come lingua d'arte, intimo connubio e punto di equilibrio fra parlata popolare e comunicazione aulica, registro lirico e registro realistico, come faceva notare Benedetto Croce nel 1903 sulle pagine de «La Critica» dedicate al drammaturgo: «il dialetto non è una veste, perché la lingua non è veste: suono e immagine si compenetrano perfettamente. Quando un artista sente in dialetto, egli deve esprimersi con quei suoni»⁴. L'ostilità nei confronti delle scelte scarpettiane si era già espressa nella conclusione della *Cronaca del Teatro San Carlino* (1891), dove Scarpetta veniva esplicitamente chiamato in causa come colui che «adatta alla modernità la sua linea e le sue trovate ridicole, non mirando ad altro se non che a risollevar lo spirito del suo pubblico e a lasciar dimenticare a quest'ultimo tutte le noie della vita».⁵

Quando nel 1899 Scarpetta si accinge a recarsi a Parigi con la sua compagnia e il suo repertorio, Roberto Bracco scrive un articolo molto ironico e abilmente polemico⁶ rilevando la paradossalità di una tournée nella quale i parigini, che si aspettano di trovare nelle commedie napoletane «il Vesuvio, la sporcizia, i maccheroni presi con le mani e Pulcinella», delusi, si troveranno di fronte «un teatro napoletano fabbricato sui boulevards di Parigi e a Montmartre», date le molte, «troppe commedie che egli ha così

⁴ Pagine rifeuse poi in B. CROCE, *Salvatore Di Giacomo*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Bari, Laterza, 1915, 98-99.

⁵ Citazione contenuta in T. IERMANO, *Il melanconico in dormiveglia. Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Olschki, 1995, 188.

⁶ *Le compagnie dialettali a Parigi* (17 luglio 1899), in R. BRACCO, *Tra le arti e gli artisti* (Primo volume di Scritti Varii), Napoli, Giannini, 1918.

felicemente tradotte e ridotte dal francese, mettendoci tanta napoletanità salace»,⁷ ingrediente, quest'ultimo, difficile da cogliere: «[...] immaginate voi che diavolo debba parere all'orecchio dello spettatore parigino un *dialetto* nostro?... ». È importante segnalare che la posizione di Bracco in merito al dialetto quale si evince dall'intervista riportata in appendice da Vincenzo Esposito trova riscontro in altri fondamentali scritti del drammaturgo napoletano: un articolo pubblicato sulla «Stampa» (siamo sempre nel 1904) in risposta a Ugo Ojetti intorno alla questione dell'etnografia a teatro;⁸ l'*Autointervista* premessa a *Gli occhi consacrati*, dramma napoletano in un atto, “versione dal dialetto, approssimativamente italiana”, recita il sottotitolo; l'articolo intitolato *L'arte vergine*⁹ pubblicato sul «Marzocco» il 5 luglio 1903. Bracco, in definitiva, crede nell'universalità del teatro e mette in guardia contro l'uso del dialetto, pur avendolo egli stesso impiegato, ma in maniera differente rispetto all'amico Di Giacomo, per il quale, seguendo un suggerimento di Mengaldo,¹⁰ potremmo dire che, come accade per la sua poesia, attraverso il dialetto si potenzia quella significativa compresenza di individuazione oggettiva (fissare le cose, i luoghi) e di indeterminazione (la dissolvenza dei suoni e delle immagini). Perciò, nel tradurre *L'ucchie cunzaccate* in lingua italiana, Bracco fa un'operazione che per certi versi prende a modello l'invenzione linguistica verghiana: «Io, traducendo, e mutando dove il tradurre era impossibile, mi sono generalmente attenuto a un italiano napoletaneggiante, come babbo Verga si attenne a un italiano sicilianeggiante [...]. Con lo sforzo di conciliazione tra il dialetto e la lingua, si serba sufficientemente il carattere dialettale dei personaggi, dell'azione, dell'ambiente». A differenza della poesia, dove non è possibile separare il contenuto dall'espressione, e dove dunque «non è possibile presumere che un'anima... dialettale non si esprima in dialetto», in teatro – dice Bracco – le anime dei personaggi possono essere dialettali, ma appartengono alla finzione scenica concepita dall'autore, nel cui impasto «possono non essere assolutamente indispensabili le caratteristiche verbali del dialetto».

Nella seconda parte del panel si collocano i due interventi sul periodico teatrale milanese «Comœdia» (1919-1934), strumento storiografico prezioso proprio per lo studio del rapporto fra letteratura e teatro e, in generale, per l'approfondimento dello spettacolo in tutte le sue componenti (teatro, cinema, musica, danza, varietà, radio). Si tratta di un primo pionieristico tentativo di sfruttare i dati e le informazioni provenienti dallo spoglio sistematico di una rivista fra le più prestigiose del periodo fra le due guerre mondiali, per avviare la formulazione di inediti percorsi di ricerca che possano partire proprio dagli spunti offerti dal giornalismo periodico teatrale.

La nascita della rivista, nell'immediato dopoguerra, si colloca in uno snodo cruciale per il nostro teatro. Se è vero che bisognerà attendere il secondo dopoguerra per registrare significative trasformazioni della civiltà teatrale italiana, specie per quanto concerne la cultura scenica, non si può sottovalutare la carica innovativa delle proposte drammaturgiche nostrane – indubbiamente disomogenee – nell'ambito di un sistema organizzativo dello spettacolo che, pur mostrando i segni di un generale immobilismo, si avvia verso una ristrutturazione radicale, misurandosi con le dinamiche della nascente società di massa.

I primi risultati di questa tipologia d'indagine, a cavallo fra letteratura e teatro, sono

⁷ Ivi, 98.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ P.V. MENGALDO, *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Liguori, 2003.

stati presentati da chi scrive nel volume *I confini della scena* (Bulzoni, 2010). Ci si riferisce al contributo *La fortuna di Pirandello attraverso «Comœdia»*, un saggio di impostazione per così dire annalistica, un attraversamento della rivista con l'obiettivo di contribuire a una ricognizione sistematica dei materiali che documentano la fortuna del drammaturgo siciliano in Italia e all'estero partendo dalla registrazione e dalla conseguente contestualizzazione di tutti gli interventi, scritti teorici o creativi di Pirandello e su Pirandello. Sempre dalle pagine di «Comœdia» ha preso le mosse lo studio (nello stesso volume) sulle rotte teatrali fra le due sponde dell'Adriatico durante gli anni del fascismo, che ha messo in luce la figura, in Italia quasi sconosciuta, del drammaturgo iugoslavo Milan Begović, rappresentato sui palcoscenici italiani da Anton Giulio Bragaglia nel 1928, al tempo in cui Begović redigeva le sue corrispondenze da Zagabria per «Comœdia», diretta in maniera illuminata in quegli anni da Umberto Fracchia.

In virtù della spinta innovativa offerta dalla cultura teatrale delle più avanzate capitali europee e, in misura non secondaria, degli impulsi impressi dal fascismo alla riorganizzazione del settore spettacolo, il teatro italiano in questo periodo avverte impellente la necessità di una profonda revisione dei propri assetti, che coinvolga gli aspetti organizzativi e gestionali. Forse in ragione di simili e importanti sollecitazioni, «Comœdia», specchio fedele per circa quindici anni dei mutamenti intercorsi sulle nostre scene, a partire dal 1922-23 modifica progressivamente la sua struttura, ampliando l'orizzonte dei propri interessi e riservando una crescente e sistematica attenzione alla vita teatrale delle principali capitali europee. L'intervento di Silvia Barone presenta i primi risultati di uno studio volto a indagare il tema dell'esportazione del teatro italiano nei paesi europei durante il fascismo e offre per il momento un quadro sintetico dell'interesse mostrato dalla rivista per la civiltà teatrale ungherese. È sempre l'idea di confine a guidare l'esplorazione, perché è proprio considerando la ridefinizione dei confini politici che è possibile comprendere il fenomeno dell'importazione della moda ungherese sui palcoscenici italiani. Difatti, se l'attenzione di «Comœdia» alla vita teatrale magiara appare ampiamente giustificata dal fatto innegabile che Budapest, negli anni Venti e Trenta, è sicuramente una delle capitali europee del teatro, è pur vero che l'abbondanza davvero sorprendente di interventi ad essa dedicati non può essere estranea a logiche di carattere politico, riconducibili al rafforzamento dei legami tra Ungheria e Italia avvenuto nell'immediato primo dopoguerra.

Infine, se può essere funzionale pensare una distinzione tra il fenomeno del teatro dell'autore e quello del teatro dell'attore, non sempre è possibile tracciare una linea di confine netta fra i due universi: la figura dell'attore che scrive interviene a ingarbugliare il già complicato gioco delle parti del nostro teatro primonovecentesco. Così, che un attore possa sconfinare dai limiti della sua arte e dedicarsi alla scrittura delle proprie memorie o a dispensare consigli e precetti per chi fa teatro, o che un drammaturgo si ponga a dirigere gli attori, o che un suggeritore addirittura (è il caso di Achille Ponzi, collaboratore di «Comœdia») si metta in testa di pubblicare un libro sulla vita del palcoscenico, sono fatti che dimostrano quanto nell'arcipelago teatro sia endemica la tendenza a debordare. Nemici talvolta, l'autore si fa un po' capocomico e l'attore si fa un po' scrittore. L'attore può improvvisarsi persino fine critico letterario, come succede a Ermete Zacconi nel testa a testa con Ugo Ojetti sulle pagine di «Comœdia».

L'intervento di Angela Cimini nasce allora da uno spoglio di tutti gli articoli a firma di attori apparsi su «Comœdia» e su «La Lettura». L'intenzione è quella di analizzare questi testi al fine di riscontrarvi temi dominanti, motivi comuni, atteggiamenti e

quant'altro serva a comprendere a pieno il dispiegarsi di quella che potremmo definire una prosecuzione della messa in scena di sé che gli attori operano al di fuori del palcoscenico. Non è un fatto nuovo: 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. Certamente, accanto a un buon gruppo di articoli di sicuro interesse per la storia della nostra drammaturgia (si pensi per esempio agli interventi di Marta Abba o al *Discorso sull'attore comico* di Petrolini, vero manifesto teorico del noto attore romano), una buona porzione di questa produzione è di carattere anedddotico e ha taglio memorialistico, ma si tratta di un fatto di costume che è importante prendere in considerazione nello studio dei periodici teatrali, la cui fisionomia in continua trasformazione permette di monitorare l'evoluzione stessa che l'arte scenica attraversa nell'opinione di chi il teatro lo produce, lo vive, lo fruisce.