

Il Teatro Municipale di Piacenza

NEL BICENTENARIO DI FONDAZIONE
1804-2004

A CURA DI
Stefano Pronti


EDIZIONI
TIPLE.CO.

GLI SPETTACOLI DI PROSA DAL 1804 AL 1945

Premessa

Il teatro all'italiana, con i suoi palchetti, il palcoscenico in declivio da un lato e il palco reale dall'altro, è la tipologia teatrale più diffusa nel mondo. Eppure, quando si tenta di analizzarla più da vicino per precisarne gli elementi costitutivi, questa celebre architettura si fa sfuggente: ci sono infatti teatri all'italiana senza palchetti, senza declivio, o magari senza palco reale.

La diffusione del Neoclassicismo, espressione di un moto generale di rinnovamento, era stata internazionale ed europea come la classe dirigente in seno alla quale si muovevano i suoi propagandisti. Ma già la Rivoluzione e le guerre napoleoniche avevano rimandato alla sanguinosa vittoria contro la parte avversa la realizzazione di armonie, che qualche decennio prima sembravano conseguibili attraverso le armi della convinzione e del razionalismo. Le campagne napoleoniche diffondono i semi dei miti nazionali, attorno ai quali si ordineranno gli eserciti e i riti festivi dell'Ottocento. La lunga vicenda di incrinature, ricollocamenti e nuove ricomposizioni delle consuetudini che segna il passaggio dal teatro musicale barocco al romanticismo produce fratture che il XIX secolo approfondirà, per lasciarle, incolmabili, al secolo successivo. La grande stagione del melodramma farà sentire i suoi effetti anche in architettura, generando una nuova diffusa attività di ristrutturazione e costruzione di nuovi teatri. Le teorizzazioni di sale senza palchetti auspicano una utopistica società di eguali, abolendo le separazioni classiste; contemporaneamente pongono in essere una lunga serie di separazioni definitive e condizionanti.

L'Ottocento e il teatro di prosa

Il patrimonio di procedimenti, di modi di presentarsi, di concetti che, nell'Europa dei secoli precedenti, aveva caratterizzato un modo di fare il teatro e i teatri all'italiana, viene identificato, nell'Italia *in fieri*, con una tipologia architettonica che individua uno specifico carattere nazionale, opposto soprattutto a quello francese. Esso è contraddistinto da una mediazione fra il passato e le istanze di rinnovamento.

Secondo una prassi ormai consolidata, i benestanti formano società, diventano palchettisti e si rendono promotori, nei confronti delle amministrazioni, di queste nuove costruzioni teatrali, municipalistiche e al tempo stesso nazionali, assumendosene in parte gli oneri. In questi teatri, alle

rappresentazioni musicali si affiancano quelle di prosa, filodrammatiche, balli e riunioni sociali, che aiutano a passare il tempo.

Si tratta di edifici teatrali molto grandi, a volte microscopici, nella maggior parte destinati all'ospitalità di compagnie viaggianti, provvisti dei camerini ma non degli spazi per le prove e la realizzazione delle scene che si trovavano nei loro modelli. L'aspetto odierno dei vasti teatri italiani sarà fissato nei decenni attorno alla metà del secolo XIX.

L'attenzione istituzionale è estremamente attenta a questo processo di unificazione culturale rappresentato dall'opera lirica; ciò si deduce in modo particolare nelle descrizioni geografiche del regno unificato, dove teatri più importanti vengono sempre menzionati. Interessante rilevare che lo stesso Ministero dell'Interno ne effettua nel 1868 un primo censimento su base nazionale. Contemporaneamente però si inizia a considerare lo spettacolo un'attività produttiva, che lo Stato unitario tende ad abbandonare alle leggi del mercato, secondo l'ideologia liberista, considerandola piuttosto suscettibile di imposte. Un'ambivalenza significativa contraddistingue le trasformazioni portate nei vecchi teatri. Così annotava nel 1836 Paolo Landriani, scenografo e trattatista milanese, al tramonto della stagione neoclassica, in *Del teatro diurno e della sua costruzione*:

Ogni tanto dovendosi ridipingere il teatro annerito dal fumo dei lumi, in tal occasione si cerca di fare dei cambiamenti in tutto quello che riguarda per lo più l'ornato del teatro stesso [...]. Così il povero teatro, fosse anche del celebre Palladio, o del più famoso architetto del mondo, sotto il titolo di correzione viene in tante parti alterato; e ridotto che sia in aspetto della maggiore ricchezza che si vuole, da ben pochi si osserva, come il nuovo aggiunto sia in armonia col vecchio. Così il teatro va rivestito a seconda dei tempi, senza più pensare qual fosse la bellezza né l'armonia del suo abito originale.

Le trasformazioni dei vecchi edifici - alcune delle quali radicali, sia nei materiali sia nella forma - pretendono di integrarsi con l'esistente, del quale si annunciano miglioramenti, ma facendo riferimento a una modernità sufficientemente differita.

L'ipotesi di un pubblico nazionale dell'opera lirica presuppone il libero accesso del popolo al teatro. Vengono messe in atto separazioni rigide e definitive, dove il luogo del pubblico si differenzia in modo sempre più marcato da quello dell'orchestra. Nel Settecento avevano fatto la loro comparsa prima panche, poi sedie, poi sedie a braccioli; poi poltroncine ribaltabili, talvolta munite di chiave. Vi è da annotare però che ancora nel 1871 le platee dei più importanti teatri italiani sono occupate soltanto in parte da posti a sedere, e libere, nel resto, per il pubblico in piedi.

Verso la fine del secolo gli ultimi ordini sono aboliti per far posto a più capaci gallerie, destinate al pubblico popolare, per le quali si usa la nuova tecnica delle costruzioni in ferro. Anche il luogo dell'esecuzione e della recitazione subisce separazioni progressive fra l'orchestra in buca (sempre più profonda), i cantanti, gli attori sul palco (sempre più indietro) e il direttore sul podio. Tra l'ambiente della scena e quello del pubblico si frappongono arcoscenici imponenti, sipari, sipari di ferro. Questi ultimi, impiegati per separare la scena dalla sala, sono imposti a causa dei frequenti incendi; il primo fu realizzato nel 1828 al teatro dell'Ambigu Comique di Parigi. È in questo periodo che cominciano ad essere fissati rigidamente criteri che arriveranno ad ispirare la normativa di sicurezza (ancor oggi vigente) che vincola la costruzione di nuovi teatri ai canoni drammatici del tardo Ottocento.

Nuovi soggetti impongono, nell'ambito della costruzione di edifici teatrali e della produzione di spettacoli, criteri efficaci, in parte contrattuali, in parte impliciti, che inducono un giro d'affari sempre più grosso e una continua battaglia fra professionismi antagonisti per controllarlo. Alcuni architetti, come Canonica, si rendono noti soprattutto come esperti di teatro, altri, come Landriani, conserveranno l'antica ambivalenza di architetti e scenografi.

Il discorso sull'edificio teatrale si concretizza sulla ottimizzazione scientifica di due requisiti che la tensione verso il primato delle misure aveva reso problematici: la visibilità e l'acustica. Senza scendere nei dettagli delle teorie, interessa qui notare come s'incontri in alcuni scritti l'ipotesi, pienamente ottocentesca, della prefigurazione di ogni possibile libertà in un'unica soluzione per tutti gli spettacoli e per tutti i pubblici; tale soluzione è conseguibile con mezzi empirici, appoggiati di volta in volta a parziali reminiscenze classiciste, a derivazioni della pratica scenografica, a modelli matematici fondati su forme pure, a teorie fisiche e acustiche, fino a calcoli come quelli relativi alle scale. Questo processo di lavoro subisce lente trasformazioni estetiche e rimane sostanzialmente invariato sul piano tecnico.

La novità della scena dipinta e l'avvento della luce elettrica offrono al pubblico del XIX secolo una nuova forma di rappresentazione della "natura", molto più fedele al modello reale di quelle realizzate in precedenza. Scenografie dipinte a partire dalle prime riproduzioni fotografiche provocano la meraviglia del pubblico moderno, ma si tratta di un'emozione del tutto diversa dalla meraviglia barocca, nutrita di allegorie, di cambi a vista e di trasformazioni. Fra i due quadri di un atto potrà resistere un residuo di cambio a vista: la va in soffitta e lascia vedere la "scena lunga" montata in precedenza dietro di essa. La "scena corta" è usata come un telone e tirata in soffitta il più rapidamente possibile, anticipando, nel susseguirsi dei quadri, un effetto che sarà tipico del montaggio cinematografico.

L'illuminazione artificiale, il cui uso era teorizzato fin dal Settecento, diventa un elemento decisivo. Le nuove luci si potenziano e modernizzano, adottando sistemi di controllo centralizzati che ne faranno nel nostro secolo uno dei complementi più utilizzati dai registi. Fa sorridere come, l'assoluta non conoscenza dello strumento facesse scaturire la convinzione che la maggior potenza dell'illuminazione a gas (introdotta nel 1822 all'Opéra di Parigi), presto sostituita da quella elettrica, sbiadisse i colori delle scene dipinte. In più, generando sugli attori e sui pezzi "in volume" ombre che non si potranno più confondere con quelle rappresentate dai pittori, la nuova luce renderà definitivamente fuori moda la vecchia scenografia su tela.

In questa profonda ristrutturazione del teatro italiano, il rapporto tra arte e industria si impone come una questione centrale. Lo sviluppo del capitalismo e l'ascesa della borghesia in Italia, il diffondersi dell'ideologia e delle lotte risorgimentali, provocò un inesorabile adeguamento anche in campo teatrale, convertendo sempre più la compagnia in un'impresa, il capocomico in una specie di capitano di industria, lo spettacolo in merce.

Verso la metà del XIX secolo, in seguito allo sviluppo delle ferrovie, il mercato dello spettacolo teatrale inizia ad espandersi aprendosi ad investimenti avventurosi. Cavour definisce il teatro "una vera e grande industria che ha ramificazioni in tutto il mondo". Si comincia a progettare la scenografia degli spettacoli in funzione del viaggio. Si assiste allo sviluppo del "repertorio", la pratica di replicare opere di valore riconosciuto e affermato - tipica del teatro di prosa ma che entra a far parte anche della tradizione operistica - di fronte ad un pubblico diverso, per numero e qualità, da quello per il quale erano nati i grandi teatri dell'epoca precedente. Si diffonde e svi-

99-1V

AVVISO TEATRALE

Per la sera di Sabato 29 Aprile 1815.

Serata a beneficio del Primo Uomo Ferdinando Meraviglia. Nuovo grandioso Spettacolo, scritto espressamente da penna Piacentina, e tratto dalle Cronache di questa Antica ed Illustre Città.

Non v'ha Cittadino che non ami di leggere i Fatti memorandi della sua Patria, e molto più riescono graditi, se da mano fedele vengano posti in azione: come in un quadro compiacesi di rimirare li Ritratti de' propri Antenati.

Fra le antiche Città d'Italia, Piacenza, un giorno Colonia Romana, ne vanta la più remota origine; molti accreditati Storici ne fanno gloriosa menzione.

Un cento ingegno invaghitosi alla lettura della Storia di sua Patria s'accinse a trarre una scenica azione da un fatto memorando, accaduto nell'anno 1248, e ne fece dono generoso all'attuale Comica Società, che si farà un pregio d'esporla nella sera indicata col massimo impegno. È intitolata:

PIACENZA LIBERATA

DALLA TIRANNIDE DEL RE ENZIO DA FILIPPO VICEDOMINO GENERALISSIMO ALL'ASSEDIO DI PARMA.

Adorna d'assalti, combattimenti, numerosa Truppa, Banda Militare, e Cavalleria. Sprodato l'utile *Ferdinando Meraviglia* dal compimento, con cui si vede onorato da questo Intelligente PUBBLICO, quantunque privo di merito si rende coraggioso ad invitarlo a questo nuovo grandioso Spettacolo, che per tutti i rapporti non può che commovere, e interessare le anime sensibili. Tutto in esso è bello, tutto è grande, tutto maestoso, e si lusinga il suddetto Attore, che Voi lo accoglierete sotto il manto della vostra protezione, e che spargerete su lui, in detta sera, i tratti generosi della vostra clemenza, e della vostra generosità.

INTERLOCUTORI.

FILIPPO VICEDOMINO Podestà e Capitano Generale, <i>Ferdinando Meraviglia.</i>	ALBERTO DA FONTANA, <i>Luigi Carani.</i>
GIULIELMO suo Nipote, <i>Luigi Domeniconi.</i>	FANNONI, <i>Domenico Baroni.</i>
LUDOVICO Capitano Parmigiano, <i>Pietro Fossati.</i>	MATILDE, Figlia del Re Enzo, <i>Carlotta Marchionni.</i>
IL RE ENZIO, <i>Giuseppe Ringhieri.</i>	Soldati di Filippo, Soldati del Re Enzo.

Per appagare il genio anco degli Amatori del Bernesco, dopo la suddetta Rappresentazione verrà esposta una ridicola Parodia di un solo Atto, intitolata:

LE STREPTOSE AVVENTURE DI DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA ALLA CONQUISTA DEL CAVILEGNO, OVVERO LE DONNE CON LA BARBA.

PERSONAGGI.

DUCA FEUDATARIO, <i>Ferdinando Meraviglia.</i>	ALONSO, <i>Pietro Fossati.</i>
DUCHESSA ERNESTINA, <i>Carlotta Marchionni.</i>	XIMENES, <i>Domenico Baroni.</i>
FINETTA, <i>Anna Domeniconi.</i>	DUGNES, <i>Angelo Marchionni.</i>
LISETTA, <i>Peppina Marchionni.</i>	SINDACO, <i>Antonio Benichi.</i>
BRUNETTA, <i>Giustina Villani.</i>	D. CHISCIOTTE DALLA MANCIA, <i>Luigi Domeniconi.</i>
CORRADINA, <i>Margherita Carani.</i>	SANCIO PANZA, <i>Carlo Calamari.</i>
CELSOMINA, <i>Teresa Baroni.</i>	Guardia.
MARZIA, <i>Luigi Carani.</i>	Servi.

Questa Recita non è compresa nell'Abbonamento.

162. Locandina della Compagnia Meraviglia, 29 aprile 1815.

1-X-1816 - 1817

AVVISO TEATRALE.

Arrivata in questa Città, proveniente da Genova per portarsi a Venezia, la Comica Compagnia Sacchi, si farà un pregio di trattarsi ad offrire la rispettosa sua servitù a questo RAGGUARDEVOL PUBLICO per alcune Recite, e se gli sarà possibile per un corso completo, che non può promettere sul momento, dipendendo ciò da una risposta che attende da Venezia, e perciò con altro avviso ne renderà noto il numero: frattanto comincerà questa sera primo Ottobre, e procurerà si in essa che in appresso di nulla lasciar inteso per non dementarsi il pubblico compiacimento che impetra.

L'Elenco di questa nuova Comica Compagnia condotta e diretta da CAMILLO SACCHI, è il seguente.

Poeta Leonardo Buonavoglia.

DONNE.

Prima Attrice Natalina Andolfati.	Madre nobile Teresa Angelini.
Servetta Maria Mazzarangi.	Caratteristica Elisabetta Ceccherini.
Altra Madre Margherita Bergamaschi.	
Amorosa, e Generica Giuseppa Ruggeri.	Adelaide Angelini.

UOMINI.

Primo Attore Giovanni Andolfati.	Padri, e Tiranni Giovanni Zerri.	Primo Amaro Luigi Bergamaschi.
Giuseppe Giardolini.	Caratterista Camillo Sacchi.	Buffo Agabito Angelini.
Amorosi, e Generici. Cio: Falchetti.	Benedetto Mazzarangi.	Giuseppa Ruggeri.
Luigi Bucciotti.	Ambrogio Mazzarangi.	Filippo Bresciani.
Alessandro Riva.	Antonio Zerri.	

MASCHERE.

Papirio Giuseppa Bucciotti.	Dottor Balanzoni Alessandro Riva.	Targa Benedetto Mazzarangi.
Suggestore.	Macchinisti.	Guardarobbe.

Prezzo del Biglietto di Porta e Platea . L. 2. —
Detto per Cappanere 1. —
Detto di Lubione 12.
Detto per la Servitù 6.

La stessa Compagnia al Teatro Comunale 1° Ottobre 1816.

163. Locandina della Compagnia Sacchi, 1 ottobre 1816.

luppa l'uso dei repertori scenografici, cioè di ambientazioni riutilizzabili in diverse occasioni. L'esigenza di portare gli stessi spettacoli in teatri diversi spinge la tecnica di palcoscenico a semplificarsi e a standardizzarsi. Se da un lato le scene dipinte sono quelle più facilmente trasportabili, dall'altro il gran numero di opere rappresentate induce spesso gli impresari a servirsi delle scene raccogliatrici.

L'offerta di spettacoli si moltiplica e si orienta verso un'organizzazione del lavoro sempre più moderna, che verrà confermata dalla promulgazione di leggi speciali sulla proprietà artistica. In questo "nuovo" contesto, acquista straordinaria rilevanza un nuovo profilo dell'attore, impegnato a ridefinire il suo bagaglio espressivo, aggiornandolo e coordinandolo in una pratica più consapevole, acquisendo una recitazione naturale, confrontata con la realtà e ispirata a principi di verità.

L'arte della recita: la figura del "grande attore"

Con il mutamento sociale del pubblico teatrale la circolarità tra cultura alta e cultura popolare incarnata dalla Commedia dell'Arte è destinata a sfaldarsi. Nell'arco di tempo compreso fra l'ultimo quarto del XVIII secolo e il primo del XIX le compagnie professionali passarono infatti dal mandare in scena le antiche "parti in commedia" che ciascun attore portava con sé e poi combinava con quelle degli altri membri della compagnia, a spettacoli che comportavano, ogni volta, la

ELENCO	
DELLA DRAMMATICA COMPAGNIA TOSCANA	
CONDOTTA E DIRETTA	
DA LORENZO CANNELLI	
ATTRICI	ATTORI
PRIMA ATTRICE	PRIMO ATTORE E BRILLANTE
PAOLINA CONTI	NAPOLIONE COLOMBINO
PRIMA DONNA GIOVINE	PRIMO AMOROSO
ROSINA SALA	ANTONIO ZANZI
MADRE E CARATTERISTICA	PADRE E PROMISCUO
MATILDE COLOMBINO	PAOLO FABBRI
SERVA ED AMOROSA	TIKANTO
LUIGIA BORDES	GIUSEPPE RAIMONDI
ALTRA AMOROSA	CARATTERISTA
LUIGIA FABBRI	LORENZO CANNELLI
SECONDA DONNA ED ALTRA MADRE	ALTRO AMOROSO
ANGELINA RAIMONDI	GIUSEPPE FREDIANI
GENERICHE	SECONDO CARATTERISTA
ASSUNTA BORDES	GIOVANNI BORDES
AMALIA GHERLINZONI	
VIRGINIA BORDES	
PARTI INGENUE	GENERICI
TEODORO RAIMONDI	CARLO CONTINI
CLOTILDE BORDES	LUIGI GHERLINZONI
	FRANCESCO BORDES
	STEFANO DEL RICCIO
	GIUSEPPE CARLI
	<i>Primo attore</i>
	Traduttore - Rappresentatore - Guardarobbe - Macchinista

164. Locandina della Compagnia di Lorenzo Cannelli, s.d.

AVVISO TEATRALE

Per la sera di Sabato 19 Dicembre 1818

A Beneficio della Prima Attrice

NATALINA ANDOLFATI.

Due nuovissime Produzioni di vario genere formeranno il trattenimento di detta sera.

La prima, tutta da ridere, è scritta dal rinomato Avvocato Soggraffi, Autore delle *Convenienze*, e *Inconvenienze Teatrali*, e s'intitola:

IL CAPITALISTA DEL CENTO PER CENTO

OSSIA

IL VITALIZIO.

La seconda porta per titolo:

SANTA ROSA DI VITERBO

OSSIA

LA VIRTÙ FAVORITA DA' PRODIGHI DEL CIELO

E LA PERSECUZIONE ANNIENTATA NELLE SUE VIOLENZE.

Noti sono abbastanza i Fasti di questa gloriosa Seguace delle eminenti virtù, onde sia necessario di qui darne un minuto ragguaglio; tanto più, che le Gesta più cospicue di questa virtuosa favorita del Cielo, in pieno giorno appariranno nella teatrale Rappresentazione, che avrà luogo nella sopra enunciata sera.

Il Signor Filippo Casari, accreditato Autore Comico, cercò in tale Argomento di accoppiare con maestria il sublime dell'azione col comico lepore, ed il suo tentativo fu coronato al di là delle sue speranze. *Torino, Milano, Trieste e Venezia* accolsero con particolare trasporto questa Commedia, e per più e più scie ne vollero la replica fra universali applausi. Sarà la medesima adorna degli appositi nuovi Scenarij, e di tutto il necessario meccanismo, onde con piacevole illusione riescano le prodigiose Trasformazioni, che in detta azione hanno luogo.

PUBBLICO cortese, onorate di vostra gentile presenza questa fortunatissima Rappresentazione, in cui unita ai comici graziosi caratteri, troverete la Virtù nel suo splendore, che sempre bella da qualunque fonte tragga origine, non potrà mancare d'interessare i vostri animi sensibili e virtuosi.

Il Signor Lorenzo Carlini, Professore di Violoncello, trovandosi qui di passaggio, avrà l'onore di prodursi nella medesima sera; e, dopo terminata la prima Produzione, le tanto applaudite *Variazioni di Madama Catalani*, composte per Violino, verranno eseguite col Violoncello dal suddetto Professore.

Illustri PIAGENTINI, la Prima Attrice crede al certo non essersi ingannata nel potervi offrire questo nuovo complicato trattenimento; e dalla bontà con cui vi degnate onorarla finora, spera in tal sera ottenere i generosi effetti della vostra consolante e rispettabile Protezione.

165. Locandina della Compagnia Adolfati, 19 dicembre 1818.

necessità di distribuire nuove parti agli attori che le avrebbero recitate.

L'espansione del ceto medio, divenuto nell'Ottocento soggetto dell'iniziativa storica, crea un pubblico più vasto di quello aristocratico e più vicino alla cultura di quello popolare; un pubblico che per tutto il secolo vive un rapporto di stretta identificazione con il "grande attore", fedele interprete dei suoi valori, dall'aggressività costruttiva dell'ascesa, al fondamento di un'egemonia culturale, alla crisi delle idealità risorgimentali e della fede negli assoluti che si insinua nelle incrinature della società postunitaria.

Quello del "grande attore" è un fenomeno che non si esaurisce semplicemente nel trionfo sul palcoscenico di un'individualità eccezionale a scapito dell'orchestrazione corale della rappresentazione. Esso, piuttosto, rimanda a un preciso modo di fare teatro, divenuto egemone nell'Ottocento. Si potrebbe legittimamente parlare di un sistema determinato dal saldarsi di vari e specifici fattori, generati da un ben definito periodo della storia del nostro Paese. Essere primo attore, brillante, caratterista, generico o attor giovane, è quasi per l'attore una seconda natura.

Nella fase di transizione dal teatro delle maschere a quello dei ruoli l'attore restò privo di punti di riferimento. Doveva ricercare una maggiore verità, per piegare "il ruolo" della lezione goldoniana, per riscoprire, sotto una realtà cristallizzata e convenzionale, la spontaneità e la naturalezza. Il teatro delle maschere stava perdendo la sua identità, il teatro dei ruoli non ne aveva ancora uno. Per l'attore, fra le fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento cominciò una fase di sopravvivenza:

doveva recitare parti che non gli consentivano più di accrescere il proprio sapere dal momento che la compagnia che lo scritturava era divenuta l'arbitro delle sue mansioni sceniche che cambiavano in continuazione.

La risoluzione fu trovata nella codifica dei "caratteri" messa a punto dalla letteratura del Settecento. Cominciò allora a guardare alle parti come a tanti caratteri piuttosto facili da riprodurre con pose, intonazioni e controcene sempre uguali e di maniera. La tipologia dei caratteri prese forma attorno alle tipologie di parti più ricorrenti nel repertorio: socio-familiari (padre, madre), psicologico-caratteriali (brillante, ingenua) oppure tecnici (primattore, ballerina).

Scrivono Sergio Tofano nel suo appassionato e divertito *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 32:

Alcuni di essi, quelli dei personaggi senza maschera, già esistevano nella commedia del Settecento anche come denominazione: la primattrice e il primattore. Esistevano l'attor giovane e l'attrice giovane, che si chiamavano Lelio e Florindo, Rosaura e Zelinda. Ma altri ruoli nascono dalle maschere vere e proprie: il caratterista da Pantalone e dal Dottore, il generico primario dal Capitan Fracassa; e da Arlecchino e Brighella nasce il brillante, o meglio, diremmo, il secondo brillante che è anche esso, di solito, un servitore tra astuto e poltrone.

Dal punto di vista delle relazioni fra i ruoli si inserì un forte elemento di innovazione all'interno della struttura della compagnia dei capocomici a conduzione familiare: una solida gerarchia, presa in prestito dal teatro musicale. A seconda del ruolo rivestito, gerarchicamente inquadrato nei primari, secondari e minori, l'attore veniva a percepire un certo tipo di compenso a cui erano associati, particolari privilegi.

Il sistema dei ruoli si era così trasformato in un congegno dal funzionamento quasi perfetto. L'attore interpretava le varie parti basandosi su un modulo di tre elementi: il ruolo assunto, il tipo di parte e il carattere della parte. Di sera in sera la compagnia proponeva al pubblico testi diversi cambiando la composizione e il modulo, offrendo varie possibilità combinatorie, predeterminando con precisione gli schemi di recitazione.

È attraverso questo circuito artigianale che passano le maggiori innovazioni teatrali del secolo, essenzialmente scaturite dall'esigenza dell'attore di inserirsi nel vivo fermento della realtà esterna al palcoscenico. È l'attore che è chiamato da un'antica tradizione a concentrare sulla propria presenza scenica l'essenza dello spettacolo teatrale; egli propone così nel corso dell'Ottocento, attraverso una riflessione sulla propria arte, una riforma del teatro e l'invenzione del repertorio.

Acclamato dalle platee borghesi e qualche volta gratificato con riconoscimenti ufficiali dal potere politico, l'attore nei primi decenni del secolo non ha però ancora conquistato una posizione autonoma che gli permetta di incidere da protagonista sulla realtà sociale. La sua vita di "figlio d'arte" si esaurisce sul palcoscenico e scorre parallela alla vita esterna con l'unica funzione di darne un'immagine rassicurante: la fissità dei ruoli e le convenzioni della recitazione lo costringono a rispecchiare passivamente valori, sentimenti e luoghi comuni del pubblico, senza offrirgli alcuno stimolo critico di riflessione. Gli strumenti dell'attore sono infatti essenzialmente: l'artificiosità esteriore del gesto, il virtuosismo teso all'effetto e l'asservimento al pubblico.

Antonio Morrocchesi, che per primo tra Settecento e Ottocento impose con successo alla conoscenza del pubblico le tragedie alfieriane, delinea chiaramente questa concezione formalistica della recitazione nelle sue *Lezioni di declamazione*, pubblicate a Firenze nel 1832. Dal 1811 Morrocchesi è professore di declamazione e di arte teatrale all'Accademia di belle arti di Firenze. Nelle *Lezioni* le considerazioni sull'arte dell'attore ruotano intorno a problemi di dizione più che di interpretazione:

a Morrocchesi, più che la penetrazione psicologica del personaggio, in base al ritratto che ne fa l'autore, interessa la capacità dell'attore di modulare la voce appoggiandola enfaticamente sulle sillabe accentate di determinate parole, da lui scelte non perché portatrici di un particolare significato, ma soltanto perché più adeguate ai propri mezzi vocali. Ne deriva un'impressione di magniloquenza, amplificata dal portamento nobile e dignitoso e dal gesto che, secondo moduli rigidamente prefissati, sottolinea l'ira, l'orrore e ogni altra passione dell'eroe tragico.

Questo convenzionale manierismo, sopravvive fino alla svolta decisiva impressa all'arte teatrale dall'attore Gustavo Modena. Appassionato sostenitore della causa repubblicana, attivo patriota, coerente fino alla morte con le proprie posizioni ideologiche, Modena per primo avverte la ristrettezza dei limiti consentiti all'attore e per primo sente il bisogno di una riforma democratica del teatro che renda l'attore protagonista attivo del fermento storico che si concluderà con l'Unità nazionale.

Le compagnie di "giro"

Il presente studio intende offrire una cronologia delle presenze delle principali compagnie di giro al teatro Municipale di Piacenza. A partire da queste indicazioni si sono voluti dare diversi elementi che descrivano le caratteristiche del teatro di prosa dell'epoca. Sono presenti infatti diversi nomi illustri di grandi attori e importanti attrici che hanno operato nel corso dell'Ottocento, di cui sono indicati alcuni significativi cenni biografici. Emerge in modo concreto la fisionomia delle compagnie, la particolarità dei ruoli impersonati dagli attori, lo stretto legame con il proprio capocomico, uomo o donna che sia, la capacità di spostarsi di città in città, soprattutto dopo l'unità del nostro Paese, la specificità del repertorio e l'aspetto relativo al teatro dialettale.

Nel 1804 a due mesi dall'inaugurazione del teatro, la prima compagnia di professionisti che operò fu quella del capocomico Ronzoni.

Due anni dopo arrivò un attore illustre: Antonio Cavicchi. Nato a Ferrara, pur essendosi laureato in legge, non seguì il percorso relativo ai suoi studi ma si dedicò al teatro. Lavorò come attore in diverse compagnie teatrali dell'epoca tra cui la più nota è quella di Giovanni Andolfati; lo stesso fecero i suoi figli Carlotta e Giovanni. Approfondita la conoscenza culturale dell'arte scenica e in particolare de personaggio di Brighella, seppe validamente inserirsi in repertori di prosa, quando il repertorio della Commedia dell'Arte con i suoi personaggi entrò in crisi.

Nel 1807 fu presente un'illustre gruppo teatrale: la Compagnia Reale Italiana. Istituita, su consiglio diretto di Napoleone, dal Viceré di Milano Eugenio Beauharnais, fu diretta dal capocomico veneziano Salvatore Fabbrichesi. Designata come Compagnia dei Commedianti Ordinari di sua Maestà o Compagnia Vicereale, si assunse l'incombenza di mettere in scena, non solo alla Scala e alla Canobbiana ma anche in tutto il Regno, testi il cui valore doveva essere garantito da una commissione governativa. La compagnia ebbe attori di fama come Anna Fiorilli Pellandi, Giuseppe Demarini, Paolo Belli Blanes e un poeta drammatico quasi ufficiale il Sografi. Sciolta alla caduta del dominio napoleonico, Ferdinando I di Borbone la rilevò e la chiamò a Napoli, al teatro dei Fiorentini. L'esempio fu accolto da Carlo Felice che a Torino fece costituire la Compagnia Reale Sarda, la quale continuò a vivere fino al 1855.

Tra il 1808 e il 1829 operò con diversi spettacoli la Compagnia di Giovanni Andolfati, uomo di scena appartenente a una celebre dinastia di teatranti. Sicuramente è da ricordare Gaetana Andolfati Goldoni (1768-1830) che fu una delle migliori attrici tragiche italiane tra Sette e Ottocento, reputata interprete delle eroine alfieriane e voltairiane. Fu a lungo prima donna della compagnia

1824 Teatro Comunale

INVITO TEATRALE

Per Sabato sera 30 Ottobre 1824.

La Comica Compagnia CAVICCHI s'accinge al difficile aringo Teatrale, e vi dedica, PUBBLICO Illuminato, ed Inclita GUARNIGIONE, le proprie fatiche. Il conoscere quanto potete osigere, fa temere chiunque a Voi si presenti; ma memore il CAVICCHI della gentilezza con cui fu da Voi accolto in altra occasione, di nulla paventa, confortato sempre dall'esperienza vostra magnanima condiscendenza. La prima delle trenta Recite per li Signori Abbonati avrà luogo nella suindicata sera. Degnatevi onore la rispettosissima Comica Famiglia; e trovandola non del tutto indegna del vostro compatimento, tutelatela colla quanto valevole, altrettanto desiderata vostra Protezione.

ELENCO DELLA COMPAGNIA

DONNE	UOMINI
CARLOTTA CAVICCHI	GIOVANNI CAVICCHI
MARIA ZERRI	FRANCESCO CAVICCHI
ASSUNTA FABRETTI	COSTANTINO VENTUROLI
ELENA MENECHINI	CARLO LUSANI
GIUSEPPINA CAVICCHI	LUIGI BROCCARDI
	PIETRO MENECHINI
	ANTONIO MALDOTTI
	FORTUNATO FABRETTI
	ANTONIO ZERRI
	CAETANO BOLOGNA
	GIUSEPPE IWANOVITCH

RAGAZZI

LUIGI - ANDREA ZERRI - CAROLINA FABRETTI - GIOVANNI MENECHINI

MASCHERE

Arluccchino BOLOGNA Pantalone GIO: CAVICCHI Brighella ANTONIO MALDOTTI

Rammentatore N. N.

Macchinista ANTONIO DA RÈ Guardarobbe FAUSTINO MARZOCCHI

PREZZI D'ABBONAMENTO, E BIGLIETTI SERALI

Abbonamento per le trenta Recite, Lire vecchie di Parma	„ 27.	IIII
Biglietto serale di Porta	„ 2.	IIII
Idem per le Cappenere	„ 1.	IIII
Biglietto per il Lubbone, Soldi	„ 12.	IIII
Idem per la Servitù	„ 6.	IIII

Gli Abbonamenti si riceveranno al Camerino dell'Impresa, e si pagheranno nelle mani del Signor Giacomo Razzetti, dopo la decima Rappresentazione.
Si darà principio alle ore sette e mezzo precise.

166. Locandina della Compagnia Cavicchi, 30 ottobre 1824.

TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA

Per la sera di Mercoledì 7 Ottobre 1840.

LA COMPAGNIA DRAMMATICA DIRETTA DA VINCENZO LANCETTI

avrà l'onore di prodursi su queste Scene con un breve corso di sole 4 Rappresentazioni scelte fra le migliori del suo repertorio.

Si lusinga il Direttore che il suo zelo, e quello degli Artisti componenti la sua Compagnia, gli otterranno il concorso ed il compatimento di questo PUBBLICO intelligente e gentile, e dell'Inclita GUARNIGIONE MILITARE.

ELENCO DEGLI ARTISTI

ATTORI	ATTRICI	ATTORI
FRANCESCO BERLAFFA	ANGELA BOTTEGHINI	GIUSEPPE ARMOUS
AUGUSTO LANCETTI	MARIETTA BERLAFFA	POSTUMIO CORSI
GIROLAMO MARANI	BIANCA LANCETTI	LUIGI ZERRI
GIOVANNI BENATTI	BETTINA ZERRI	GIUSEPPE VENTURINI
PIETRO BONI	ADELAIDE GRAZZINI	VINCENZO LANCETTI
	LUIGIA CORSI	
	ELENA GRAZZINI	

Crede poi il Direttore di far cosa grata al suo Colto Uditorio annunziando, che tre delle quattro Recite promesse, saranno di particolare fatica del celebre Attore Tragico

GUSTAVO MODENA,

il quale verrà per tal fine ad aggiungersi alla Compagnia.

Le Recite cominceranno colla sera di Mercoledì 7 Ottobre corrente

Il prezzo del Biglietto è fissato a . . . Cent. 60.

Per le Cappenere e Ragazzi . . . „ 30.

Pei Loggioni . . . „ 20.

Si darà principio alle ore otto precise.

167. Locandina della Compagnia Modena, 7 ottobre 1840.

del marito Antonio Goldoni, attore solo discreto, ma abilissimo capocomico; egli per diversi anni condusse una compagnia grandiosa fino alla morte avvenuta nel 1818. Giovanni era eccellente nei ruoli di padre o di tiranno; nonostante questa sua manifesta bravura, il vizio del gioco d'azzardo lo portò a morire in povertà attorno al 1834 proprio a Piacenza.

Nel 1815 approdò al teatro Municipale la Compagnia comica di Carlotta Marchionni (1796-1841). Attrice di notevole successo, recitò già negli anni precedenti nella compagnia diretta dalla madre Elisabetta, ottenendo grandi consensi con celebri interpretazioni, fra gli altri *Mirra* di Alfieri e *La Lusinghiera* del Nota, che la resero famosa in tutt'Italia. Nello stesso anno interpretò *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico al teatro Re in Milano.

Nel 1821 un celebre attore dell'epoca Giuseppe Moncalvo iniziò la sua carriera teatrale proprio al teatro piacentino. Giuseppe Moncalvo (1781-1859), attore milanese, ebbe il merito di elevare la figura di Meneghino dal semplice rango di maschera a una autentica "parte" della Commedia dell'Arte. Moncalvo, figlio di un dentista, fu avviato dal padre alla professione, ma appena diciottenne fuggì da casa per dedicarsi al mestiere di attore, dapprima con i filodrammatici, poi all'interno di compagnie professionistiche che battevano la provincia, come amoroso e caratterista. Tornato a Milano a collaborare con il padre, diresse nel contempo una società di dilettanti, battezzata Accademia degli Intraprendenti e operante dapprima in contrada Bagutta a Porta Orientale,

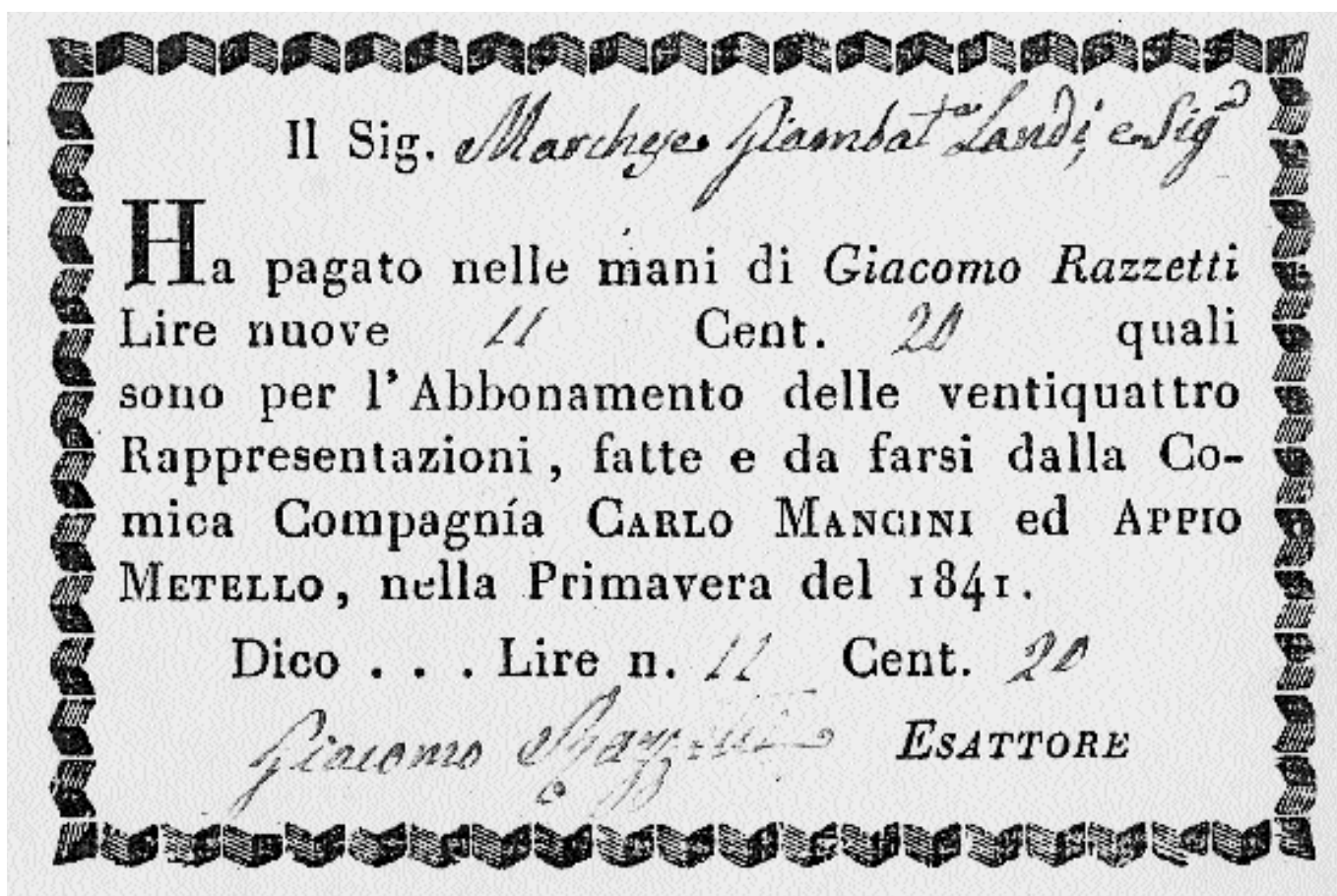
in seguito presso l'Osteria del Gambero in contrada San Pietro dell'Orto. Scioltasi nel 1817 la Società, il Moncalvo, che nel frattempo si era specializzato nell'interpretazione delle maschere di Meneghino e Beltramino (una variante del servo milanese), si mise a capo di una compagnia professionistica, esibendosi negli anni successivi al Lentasio, al Carcano e nei teatri diurni. Ovunque acclamato, aumentò la propria fama con *tournées* in diverse regioni d'Italia, spingendosi addirittura fino a Roma e scritturando ai suoi servigi anche più compagnie contemporaneamente. Nel 1848 intravide la possibilità di realizzare il suo grande sogno: costruire un teatro milanese. In quell'anno, infatti, ottenne dalle autorità provvisorie il permesso di erigere il teatro della Concordia nei pressi del Castello Sforzesco, ma gli Austriaci, rientrati in città, lo fecero abbattere, ritenendolo luogo sospetto e pericoloso in quanto situato nelle vicinanze di una piazzaforte militare. Il Moncalvo prese allora in affitto l'anfiteatro della Commenda in Porta Romana che restaurò e migliorò notevolmente. Dal 1854, tuttavia, le sue apparizioni teatrali divennero sporadiche fino al 1857, anno in cui per ragioni di salute abbandonò le scene.

Nel 1822 arrivò la Compagnia di Giuseppe Bosio. Agli spettacoli parteciparono alcuni "ridicoli" di Piacenza. Non è chiaro se tale vocabolo, ritrovato negli scritti di un cronista del tempo, intenda alludere ad "attori comici" o alla goffaggine ridicola degli interpreti piacentini. La venuta della compagnia Bosio segna un evento importante nella storia culturale della città: gli attori rimasti senza lavoro dopo aver terminato le recite al Municipale scelsero di rimanere a Piacenza, continuando l'attività teatrale con degli spettacoli pomeridiani nell'ex convento di S. Raimondo. Tale struttura, più tardi, prese il nome di Teatro Diurno Nazionale, successivamente chiamato Politeama. Esistente ancora oggi, oltre alle consuete proiezioni di film, offre un ampio panorama di proposte musicali e teatrali.

Nel giugno-luglio 1824 la Compagnia Nicola Vedova-Anna Pieri rappresentò numerose opere appartenenti a diversi generi, come ad esempio quelle scritte alla fine del Settecento da Antonio Simeone Sografi: *Le convenienze teatrali* e *Le inconvenienze teatrali*, musicate da Gaetano Donizetti. È curioso annotare che con il termine "convenienze teatrali" si indicava quel complesso nodo di usi e consuetudini che presiedevano all'organizzazione interna dell'organico artistico nel teatro musicale. Il drammaturgo Sografi, visto il successo riscosso dalla prima opera, ne scrisse anche un seguito dal titolo *Le inconvenienze teatrali*. Antonio Simeone Sografi, *Le inconvenienze teatrali*, a cura di Gian Francesco Malipero, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 127:

Ecco "Le inconvenienze teatrali". Pregiudizi ed errori, stranezze e follie, consuetudini incommode e leggi ridicole, arroganze e abusi, pretese e contese, ignoranze e orgogli, masseria copiosa del teatro musicale italiano.

Nel 1825 durante il periodo primaverile andò in scena la Compagnia Pisenti-Gattinelli-Solmi. Uno dei componenti era l'attore caratterista romagnolo Luigi Gattinelli, orefice di buona professionalità portato a lasciare il suo lavoro dalla passione per il teatro. Dal 1827 al 1847 a Parma, per iniziativa di Maria Luisa di Borbone e il capocomico Romualdo Maschera (1785-1849), il Gattinelli con altri attori, quali Maddalena Pelzet, Luigi Domenicani e Cesare Dondini (tra gli attori giovani c'era anche Adelaide Ristori), costituì una formazione dal titolo, ormai canonico, di Compagnia drammatica al servizio di Sua Maestà. Il repertorio era composto in maggioranza da opere di Goldoni. I ruoli assunti dal Gattinelli furono principalmente quello del Sior Todero e quello del Poeta Fanatico. Un discendente di spicco fu il figlio Gaetano Gattinelli, anch'esso attore, nel ruolo di caratterista come il padre. Nel 1850, all'apice della carriera universitaria cui era stato avviato, pubblicò un importante documento: *Dell'arte rappresentativa in Italia*, che fu stampato a Ferrara;



168. Abbonamento alla stagione di Prosa, 1841.

era un poderoso repertorio di leggi, massime, norme e discipline in materia teatrale che riassume vent'anni di studio teorico-pratico sul teatro drammatico. Ed è appunto "studio" la parola chiave dell'opera in cui enunciava, con l'intento di indicare un percorso di riforma pedagogica e di fornire elementi di riflessione agli aspiranti attori, una serie di considerazioni derivate dalla sua ventennale esperienza sulla scena.

Negli anni Venti e Trenta, fecero visita al Municipale molte tra le più famose compagnie teatrali dell'epoca tra cui la Compagnia della famiglia di Filippo Ciarli e quella di Luigi Duse, di cui era nipote la celeberrima attrice Eleonora Duse.

Filippo Ciarli era figlio di Gaetano, discendente da una famiglia di attori fiorentini, già nota nel XVIII secolo, che si esibì a lungo al Teatro di Via del Cocomero in Firenze. Fondò una Compagnia con il Falchetti ed ebbe attori di grido come Carlotta Falchetti, Isabella Buzzi, Luigi Cariani, Pasquale Tessero. Un cospicuo carteggio di Filippo Ciarli è conservato presso l'Archivio dell'Università di Parma. Tra tutte le lettere presenti ce n'è una di un certo interesse scritta a Bastia di Corsica il 29 aprile 1840; essa, in buona grafia e compilata su venti righe alla prima facciata, conserva al verso la ceralacca originale. Nella lettera il Ciarli richiede al Segretario dell'Accademia del Teatro di Barga di poter ivi eseguire 30 recite con la sua Compagnia. In particolare il capocomico loda la sua Compagnia, sottolineando come "se il mio nome non è conosciuto in codesta Piazza, nuova per me, è ben noto a Firenze, Lucca, Livorno, Modena, e per tutte le città della Lombardia". Alla missiva è unita un'elegante locandina a stampa (in formato cm. 20,4x30,8), con l'elenco dei componenti della Drammatica Compagnia di Filippo Ciarli: Lodovico Bernabei, Antonio Landi, Polidori Falcioni, Giuseppe Belli, Giuseppe Panichi, Felice Bordes, Girolamo Guggi, Sigismondo Domenicini, Achille

(V. Papi: 20 Dicembre 1840)
(V. Papi: 1840) - La Compagnia di Papi

NEL TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA

MALVINA

Dramma in due Atti del signor SCHRE.

PERSONAGGI MALVINA MARIETTA CATERINA DALBRÉ ARVEDO BARENTI	ATTORI Signori Marchionni Carlotta » Ristori Adelaide » Righetti Vincenza » Vestri Luigi » Borghi Giovanni » Tessera Pasquale
--	---

Sarà seguita dalla nuovissima Commedia d'un Atto:

IL NONNO.

PERSONAGGI ENRICHETTA SOFIA BERTA VERBOIS SAINT VALLIER ADOLFO Un Servo	ATTORI Signori Borghi Adelaide » Ristori Adelaide » Righetti Vincenza » Vestri Luigi » Fontana Filippo » Buciotti Antonio » Cappelli Dario
--	---

Le altre due Recite avranno luogo nelle sere dei successivi giorni di Mercoledì e Giovedì, 19 e 20 Dicembre corrente; e verranno con appositi Manifesti indicati i Drammi e le Commedie scelte da rappresentarsi in ciascuna sera, non che gli Attori che in esse agiranno.

PREZZO D'INGRESSO

Platea . . Cent. 90.
Cappanera . . „ 45.
Loggione . . „ 25.

La distribuzione de' Viglietti si farà alla Porta del Teatro anche dalle ore dieci della mattina sino alle due pomeridiane de' giorni in cui agirà la Drammatica Compagnia suddetta.

Si darà principio alle ore otto.

Tipografia di Antonio Del Nino

1840
2-IX
(V. Papi: 1840)

TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA

Per la sera di Mercoledì 2 Settembre 1840.

CORSO DRAMMATICO

Illustrissimo Signore,

La rispettabile Drammatica Compagnia MAJERONI, che coglie l'onore di dare un regolare Corso di N.° 24 Rappresentazioni in questo Teatro, si pone sotto la tutela del Calto PUBBLICO ed Incita GUARNIGIONE di questa Città, sperando ottenere incoraggiamento e protezione.

Ora assicurare il Direttore, che ogni suo sforzo verrà posto in opera su la scelta delle Commedie, le quali saranno delle più accreditate fra il Teatro straniero, ma emergeranno sopra tutte le nazionali dell'immortale Gotthold, parecchie delle quali verranno esposte

In Dialecto Veneziano.

Zelo e precisione formeranno gli attributi degli Attori; come sarà del Capo-Comico il cercare ogni via onde meritarsi la stima di un Pubblico, al quale consacrare rispetto e riconoscenza.

ELENCO DEGLI ARTISTI

ATTORI ADELAIDE MAJERONI ROSINA MORELLI MARIETTA RIDOMI MARIETTA MORELLI ROSA SUBOTICH FRANCESCA BALDO TERESA MAJERONI AMALIA CESARI	ATTORI EDUARDO MAJERONI FRANCESCO MIUTTI ALEMANNO MORELLI ARMANDO SUBOTICH GIOVANNI BALDO ACHILLE MAJERONI FRANCESCO STEVNI PAOLO-ANDREA LUCCHESI FERDINANDO SALGHETTI TEODORO LOVATO ENRICO CESARI ANTONIO ALAGORIO FRANCESCO MORELLI
--	---

RAGAZZI

CARLOTTA LOVATO
 AMALIA SUBOTICH

APPARATORE — **RAPPRESENTATORE** — **GUARDAROB.**

GIOVANNI BATTAGLIONE.

Maschere

Pantalone — Arlecchino — Brighella.

Prezzo d'Abbonamento per N.° 24 Recite L. 5. 60.
 Per i Signori Impiegati „ 3. 74.
 Biglietto d'Ingresso „ 00. 50.
 Per Ragazzi e Cappanere „ 00. 25.
 Per Loggioni „ 00. 15.

Gli Abbonamenti si riceveranno al Cimitero del Teatro, e si pagheranno nelle mani del Sig. Giacomo Ruzzetti, Esattore e Pagatore delle Spese serali, subito spirata la quarta Recita.

Si darà principio alle ore otto in punto.

169. Locandina della Compagnia del Re di Sardegna, 18 dicembre 1838.

170. Locandina della Compagnia di Adelaide ed Edoardo Majeroni, 2 settembre 1840.

Landozzi, Luigi Buccelli, Cammilla Torelli, Giuseppa Landi, Carlotta Landozzi, Rosina Bernabei, Teresa Landozzi, Teresa Ciarli e Leonide Landi. È utile ricordare anche un nipote di Filippo, Stanislao (1856-1924), che lavorò con Ermete Zacconi e fu socio nella celebre Compagnia Galli-Guasti-Bracci-Ciarli, presso la quale impersonava il ruolo di "mamo" (lo sciocco). Tale ruolo, interpretato da pochissimi attori, in seguito scomparve completamente; vi sono testimonianze che affermano che proprio Stanislao Ciarli fu appunto l'ultimo attore a sostenerlo.

Un'altra famiglia girava in quel periodo l'Italia settentrionale, quella di Luigi Duse (1792-1854). Attore ed inventore del personaggio comico di Giacometo Spasemi, ebbe tanti successi da potersi permettere di aprire un proprio teatro: il Teatro Duse inaugurato a Padova nel 1834, che successivamente prese il nome di Teatro Garibaldi. Luigi sposò Elisabetta Palombini e dalla loro unione nacquero Eugenio, Giorgio, Vincenzo (nome d'arte Alessandro), Enrico, i quali diventarono tutti attori. Malintesi politici, nel 1848, gli alienarono il favore del pubblico e finì la sua vita nell'oscurità e in miseria. Dal matrimonio del terzogenito dei Duse, Vincenzo (Alessandro), e Angelica Cappelletto, il 3 ottobre 1858 a Vigevano (allora Regno di Sardegna), nacque Eleonora Duse. Nell'autunno 1830 arrivò la Compagnia Paladini-Internari. A questo proposito si ricorda che Carolina Tafani Internari (1793-1858), moglie di Quinto Internari, era stata acclamatissima prima donna nella compagnia di Paolo Belli Blanes dal 1812 al 1823, nel 1824 con la compagnia di Salvatore Fabbrichesi, che abbandonò per entrare nella compagnia diretta dal marito. Francesco Paladini, primo amoroso di qualche abilità, lasciò anch'egli nel 1825 la compagnia del Fabbrichesi

TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA

Per la sera di Sabato 18 Luglio 1840 (salvo casi impreveduti).

PER UN CORSO DRAMMATICO IN OCCASIONE DELLA FIERA D'AGOSTO

Illustrissimo Signore,

La novità è senza dubbio uno dei principali pregi negli oggetti che c'interessano. Ove si aggiunga a questa il maggior grado di precisione; ove tutte le parti concorrano a rendere più gradito il nuovo complesso, havvi a sperare che possa essersi toccata la meta dei desideri dell'intraprendente non meno, che delle difficili esigenze delle menti illuminate del giorno.

La Drammatica Compagnia CARLO RE, composta di Attori che altra meta non hanno che d'appagare il voto del PUBBLICO, arricchita di un repertorio di nuove Produzioni sceltissime del Teatro italiano e straniero, corredata di tutto quanto può concorrere a rendere brillante e decorosa la scenica Produzione, viene ora a dare un corso di N.º 24 Rappresentazioni in codesto Teatro (promettendone per lo meno 12 del tutto nuove); ed è ben felice di presentarsi ad un PUBBLICO tanto intelligente e gentile, ed a questa inclita GUARNIGIONE, per non dubitare venga tributato il desiato compenso di aggradimento, e la elargizione di benigno perdono per quelle mende che involontariamente potessero sfuggire allo zelo del Direttore e degli Attori tutti.

ELENCO DELLA COMPAGNIA

DONNE

GIOVANNINA ROSA

ADELAIDE ZANONI - MARIETTA LANDOZZI - MALVINA ROSA
GAETANA ROSA - ELISABETTA MONTI - GIUSEPPINA BARONI
ROSA SERAFFINI - LUIGIA FEOLI - CARLOTTA BARONI

UOMINI

GIACOMO LANDOZZI

GIUSEPPE ZANONI - GAETANO GATTINELLI
PIETRO BOCCONINI - VINCENZO MONTI
PIETRO SERAFFINI - SALVATORE ROSA
ENRICO BARONI - LUIGI CAGNOLA
GIUSEPPE MARCHESINI - GIUSEPPE CIVILI - FILIPPO PERI

FANCIULLI

CARLOTTA MONTI - LUIGI MARCHESINI - GIUSEPPINA MONTI

Pittore

DOMENICO BARONI

Apparatore

DOMENICO BEFFA

Rammentatore

LUIGI MARCHETTI

Trovarobe

GAETANO MORETTI

Prezzo d'Abbonamento per N.º 24 Recite. Lm. 5. 60.
Per i Signori Impiegati « 3. 80.
Biglietto d'Ingresso « 00. 50.
Pei Ragazzi e Cappenere « 00. 25.
Pei Loggioni « 00. 15.

Gli Abbonamenti si riceveranno al Camerino del Teatro, e si pagheranno nelle mani del signor GIACOMO RAZZETTI, Esattore e Pagatore delle Spese serali, subito spirata la quarta Recita.

Si darà principio alla ore nove precise.

171. Locandina della Compagnia Carlo Re, 18 luglio 1840.

TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA

Per la sera di Sabato 6 Marzo 1841.

Illustrissimo Signore,

La Drammatica Compagnia Bergamaschi diretta da Luigi Favre, che per la prima volta ha l'onore di condursi in questa colta Città, onde dare un regolare Corso di Rappresentazioni nella Stagione Quaresimale, si fa un pregio d'invitare questo illustre PUBBLICO ed inclita GUARNIGIONE alla di lei

PRIMA RECITA.

Le Commedie, i Drammi e le Tragedie che avrà la sorte di esporre, saranno pezzi tolti dai Repertorii dei più scelti Teatri e da classici Autori.

Indefessa servitù, precisione e decenza saranno i pregi principali della rispettosissima Compagnia, che affida se stessa ai generosi Meccenati che si degnano di favorirla, dai quali spera di ottenere in compenso grazia, protezione e compimento.

ELENCO DEGLI ARTISTI

ATTORI

LUIGI BERGAMASCHI
RAFFAELE BORGHI
BALDASSARE SILVESTRI
FRANCESCO DARENI
GIUSEPPE DONZELLI
VINCENTO SPINELLI
LEONARDO RAFTOPULO

ATTRICI

CARMINA FAVRE
GIUGIETTA FAVRE
CARLOTTA CAPELLA
LUIGIA CAPELLA
CATERINA RAFTOPULO
ANNETTA SPINELLI
LUCIA CERACCHI

ATTORI

ALAMANO MORELLI
LUIGI CAPELLA
FRANCESCO MICHELONI
BARTOLOMEO GARIGGIO
LUIGI FAVRE
PETRONIO CAPELLA
ELIA MAESTRI

Carattere del Meneghino LUIGI CAPELLA.

PARTI INGEGNE

TERESA - ANTONIO CAPELLA - ADELAIDE RAFTOPULO.

Suggeritore, Guardarobe, Macchinista, Apparatore.

Abbonamento per Recite Numero ventiquattro Lm. 5. 60.
Biglietto d'Ingresso per Platea e Palchi « 0. 50.
detto per Cappenere « 0. 25.
detto per Loggione « 0. 15.

Gli Abbonamenti verranno pagati, dopo la quarta Recita, nelle mani del signor Giacomo Razzetti Esattore e Pagatore delle Spese serali.

In ogni sera la Recita avrà principio alle ore otto.

172. Locandina della Compagnia Bergamaschi, 6 marzo 1841.

per entrare in quella dell'Internari quale primo uomo. In occasione delle rappresentazioni della Compagnia Paladini-Internari i piacentini poterono ammirare il grande talento di Giuseppe Salvini. Attore distinto, interprete eccezionale di parti di "padre nobile" e da "parrucca" - come venivano definite in gergo le parti comiche -. Sposato con Guglielmina Zocchi, entrambi attori della Compagnia Zocchi (suo cognato), diede origine a una discendenza di uomini di scena a cominciare dal figlio Tommaso, uno tra i maggiori attori dell'Ottocento.

Nel 1833 si esibì la Compagnia di Edoardo Majeroni, il quale, lasciata la carriera militare condotta sotto il comando di Napoeone, si dedicò all'arte teatrale alla quale iniziò anche il figlio Achille. Costui (1824-1888) cresciuto a partire dal 1840 alla scuola di Giacomo Modena, fu abile primo attore nelle compagnie Morelli, Astolfi e Dondini. Dotato di un'innata eleganza nel gesto e di una voce potente, si distinse in particolar modo come interprete del teatro tragico alfierriano e nei drammi di Paolo Ferrari, a cominciare dal famoso *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, in cui, per assumere i panni del veneziano, egli si tagliò barba e baffi, inviandoli poi come omaggio all'autore del testo. Nel 1866 a Napoli costituì la più bella Compagnia italiana che durò un trentennio circa.

Nel 1836 nel programma si inserì la Compagnia di Francesco Paladini, anch'egli capostipite di

TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA
Per la sera di Mercoledì 18 Novembre 1846

Comiche Rappresentazioni per l'Autunno 1846

PRIMA RECITA
 DELLA **DRAMMATICA COMPAGNIA LOMBARDO-TOSCANA**
 CONDOTTA E DIRETTA DALL'ARTISTA
GIO: BATTISTA ZOPPETTI E SOCI

Illustrissimo Signore,

È la prima volta che l'accennato ossequioso Capo-Comico viene ammesso al sommo onore di prestare servizio al colto e cortesissimo Pubblico ed all'incollita *Guarnigione* di questa Città.

Nell'atto che conosce la forza del difficile incarico, egli si affida alla lealtà delle sue promesse, cioè, variato repertorio di scelte Produzioni, tra le quali delle *Nuove*, e fra queste la preferenza a molte *Brillanti*, come le più accette oggidì, relativo corredo, possibile precisione, e buon volere per parte degli Artisti da lui diretti.

Questa è l'offerta, né si estende più oltre, per cui all'egida d'una comprovata indulgenza sottopone la sue speranze, e la nota degli

ADDETTI ALLA COMPAGNIA.

PRIMO ATTORRE & BRILLANTE GIO: BATTISTA ZOPPETTI GIOVANNI BERNEDETTI VINCENZO TASSINARI LEONE APPELLI VALENTINO CAVAGNA CESARE FOLLI	PRIMA ATTORRE MARIETTA BONIVENTO MARIA FOLLA-EDGOMBE ROSINA ZOPPETTI CLEMENTINA TASSINARI TERESA ZANONCELLI LUDGIA BATTI ANIELA ZOPPETTI	PADEE SORIE & PROMISCUO GIUSEPPE NOLAS GIO: BATTISTA TASSINARI DONAVENTURA BATTI BARTOLOMEO BONIVENTO ANGELO ZOPPETTI APPARENZITA ALESSANDRO NIOIA
--	--	--

Traduttore — Rammentatore — Macchinista — Guardarobe.

Per l'Accademica Recitazione dei Classici Italiani,
IL CAPO COMICO G. B. ZOPPETTI.

Abbonamento per ventiquattro Recite.	Lo. 3. 00.
Biglietto d'Ingresso per la Platea.	" 50.
Idem per Ragazzi e Capponere.	" 25.
Idem per Loggione.	" 15.

Gli Abbonamenti si riceveranno al Camerino del Teatro, e si pagheranno nelle mani del Signor **Francesco Borea**, Esattore de' medesimi e Pagatore delle Spese serali, spirata la quarta Recita.

Si darà principio alle ore otto precise.

173. Locandina della Compagnia Giovan Battista Zoppetti, 18 novembre 1846.

TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA
Per la Sera di Domenica 3 Novembre 1850.

Stagione d'Autunno

DRAMMATICA COMPAGNIA
BARRACANI E COLOMBERTI

Illustrissimo Signore,

Gli utili Capo-Comici si fanno un pregio di annunziare alla S. V. che col giorno suddetto, daranno principio ad un corso di Recite che verranno scelte fra le più acclamate del Teatro Italiano e Straniero, delle quali è ricco il loro Repertorio. Promettono poi di dare un non piccolo numero di **NUOVE PRODUZIONI** recentemente scritte e ridotte per la Compagnia, fra le quali alcune Grandi Azioni Drammatiche, che verranno correate con tutta precisione di Ricco Vestuario, Nuovi Scenari, e di tutto ciò che possa rendere gradita l'esecuzione.

Elenco della Drammatica Compagnia

Prima Attrice
EUGENIA BARRACANI

CATERINA RADICE
 ANAIA COLOMBERTI
 CHIARA BONI

ANGELA BARRACANI
 CARIOTTA BERABBI
 ELIDE CARDARELLI

GIUSEPPINA BARRACANI

Primo Attore e Direttore
ANTONIO COLOMBERTI

Primo Attore Fanciullo
GIUSTINIANO MOZZI

<i>Padre nobile</i> LODOVICO BERNABE <i>Americo</i> CAMILLO SIMONETTI <i>Parti Dignitate</i> CAMILLO BONI <i>Traduttore — Rammentatore — Macchinista — Tricorale — Tricore.</i>	<i>Comici</i> CARLO RADICE PAOLO CARDARELLI GIUSEPPE GIANI GIUSEPPE ROSSI ANTONIO ALLEGORI PAOLO LIVERANI	<i>Caratteristi</i> LUIGI CARDARELLI <i>Tiranno</i> LUIGI CARRARA <i>Parti Brillanti</i> SEVERO ALBERTI
--	---	---

Sperano gl'Intraprendenti che V. S. vorrà sostenere la loro Impresa coll'accorrere al Teatro, e così aiutarli sempre più a cercare i mezzi d'accrescere il decoro di una delle Arti più utili all'incivilimento delle Nazioni.

Abbonamento per trenta Recite.	Lo. 7. 00.
Biglietto d'Ingresso per la Platea.	" 00. 50.
Idem per Ragazzi e Capponere.	" 00. 25.
Idem per Loggione.	" 00. 15.

Gli Abbonamenti si riceveranno al Camerino del Teatro, e si pagheranno, spirata la quarta Recita, nelle mani del Sig. **Borea Francesco**, Esattore de' medesimi, e Pagatore delle Spese serali.

Si darà principio alle ore sette e mezzo in punto.

174. Locandina della Compagnia Barracani e Colomberti, 3 novembre 1850.

una progenie di celebri attori. Il Paladini, nato a Capodistria nel 1790 da famiglia di attori, fece parte dei primi ruoli delle principali Compagnie dell'epoca. Sposò Clotilde Secchi che fu poi capocomica. Da loro nacque il figlio Ettore (1849-1931) ricordato come ottimo attore e direttore della Compagnia Stabile del Teatro Argentina. Si ritirò dopo il 1912 a Milano dove fu maestro di filodrammatici locali. La Compagnia Paladini risentiva, come quasi tutte le altre compagnie dell'epoca, della scarsa qualità esecutiva delle interpretazioni attoriali. A ciò contribuiva anche la trasformazione dei romanzi in "drammoni" popolari. I giornali dell'epoca rimarcavano la bravura delle interpretazioni delle prime parti a cui però facevano seguito l'imperizia degli attori generici. Infatti, tale compagnia, ottenne meriti applausi rappresentando testi di impegnativa esecuzione, come la *Francesca da Rimini* del Pellico, grazie alla bravura di attori quali i coniugi Berlaffa; al contrario, le rappresentazioni della medesima formazione scadevano nel ridicolo ogniqualvolta l'andamento drammatico del testo richiedeva l'affiatamento e la coordinazione. Vedi ad esempio i commenti giornalistici dell'epoca nell'articolo intitolato *Teatri drammatici* nella rivista "La Fama", 4 gennaio 1837, p. 7. Sempre in merito alla medesima compagnia è importante ricordare che i due primi attori, Francesco e Maria Berlaffa, dopo aver militato nelle più prestigiose formazioni dell'epoca - quali la Reale Sarda nel 1822, poi abbandonata per entrare nella compagnia di Luigi Bellotti Bon al servizio del duca di Modena - lasciarono il Paladini alla fine del 1837. Nel 1837 si presentò sul palcoscenico la compagnia teatrale diretta dal capocomico Cesare Asti.

TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA

Per la sera di Giovedì 21 Novembre 1850, alle ore sette e mezzo

SERATA A BENEFIZIO

DELLA PRIMA ATTRICE

EUGENIA BARRACANI

PROSPETTO DEL NUOVISSIMO DRAMMA STORICO

Scritto appositamente per la Compagnia.

La Drammatica Compagnia BARRACANI e COLOMBERTI rappresenterà nella sera accennata un'azione tratta dalle cronache della storia di Venezia nel 1521; fatto notissimo, che ha menato tanto rumore, e del quale, per la più esatta conoscenza, se ne trascrive il

CENNO BIOGRAFICO

Alcune volgari tradizioni narrano il fatto infuocato di **BIAGIO CARNICO LUGANEGHER**. Il Fontana lo dice nativo del Friuli, altri della Carnia. Il Foscarini su questo punto scrisse dei Canti; il Pallè lo illustrò raccontando l'evento orribile in una novella, ove si rileva che nel giorno 18 Novembre 1521 fu tagliata la testa al *Luganegher Biagio Carnico*: finalmente un ultimo documento di esso trovasi nel libro intitolato: *Elenco dei Giustiziati*. Tutti i mentovati autori concordano nel loro racconto, cioè che più bambini fossero stati uccisi da Biagio nel mezzo d'un trabucchetto, che avea dietro il banco della sua bottega. Si narra che un barcaiuolo scoprisse le atrocità di lui; e che l'assassino conosciuto e confesso delle sue enormità fosse giustiziato, trascinato il cadavere per le vie di Venezia e la casa demolita dai fondamenti. L'Autore del Dramma uccidendosi appena per racconto l'atrocità del misfatto, lo abbellì con qualche *faceto carattere*, e lasciò il suo lavoro sul santo amore di Madre e sulla infallibile giustizia di Dio, intitolandolo:

L' INFAME LUGANEGHER DEL 1521

O V V E R O

IL TRAGHETTO DE LA RIVA DE BIASIO A VENEZIA.

DIVISO IN CINQUE ATTI E SETTE QUADRI.

ATTO PRIMO. — QUADRO I. — Il testamento fatale.

ATTO SECONDO. — QUADRO II. — L'asilo dei delitti. - La paura e il rimorso.

QUADRO III. — Il soldato redivivo e un'orribile accusa.

ATTO TERZO. — QUADRO IV. — Il traghetto che da San Geremia ora mette alla Riva de Biasio. — QUADRO V. — Due madri che hanno perduto il loro bambino. - La Quarantia Criminale.

ATTO QUARTO. — QUADRO VI. — La sentenza di morte. - Il guazzetto di Biagio. - Una prodigiosa scoperta. - Il reo in mano della giustizia, e la complice nel pozzo.

ATTO QUINTO. — QUADRO VII. - La tremenda vendetta di Dio.

Questa Recita non è compresa nell' Abbonamento.

Uno dei ruoli più importanti interpretati dall'attore era il "padre nobile", molto acclamato a suo tempo. Tale ruolo scomparve molto presto dalle scene, per compendiarsi nel ruolo del primo attore. In tale compagnia inoltre si esibiva l'attore-musicista Catterino Catterini, artista eccentrico che di tanto in tanto, negli intervalli delle rappresentazioni si diletta con il *glicibarifono*, uno strumento musicale ideato personalmente nel 1830 a Bologna.

Nel mese di novembre del 1838 si esibì per la prima volta al Municipale la compagnia teatrale più importante d'Italia dell'epoca, cioè la Compagnia Reale Sarda (1820-1855). La formazione che recitò era la stessa del 1837. Tale anno fu molto importante per la compagnia, che annoverò tra i suoi comici la quindicenne Adelaide Ristori, la quale impersonò il ruolo di amorosa ingenua. Accanto alla Ristori, si deve sottolineare inoltre un ineguagliabile "cast" femminile: Carlotta Marchionni, prima attrice assoluta; Anna Maria Bazzi, madre Tragica; Vincenza Rigetti, caratterista; Rosa Romagnoli, servetta; Antonietta Robotti per i ruoli di amorosa.

Nel 1840 arrivò il celebre attore Gustavo Modena con la Compagnia di Vincenzo Lancetti, ritornato in Italia poco prima, dopo essere rimasto all'estero a causa delle sue collusioni con le attività di Mazzini. Si ricorda l'interpretazione di Modena dell'*Oresteia* di Euripide e della *Zaira* di Voltaire. Gustavo Modena (1803-1861), figlio di due attori Giacomo e Maria Luisa Lancetti, si laureò in legge all'Università di Bologna. Cominciò a recitare nel 1824 con G. Fabbrichini e A. Rastopulo, poi con suo padre (1830) e ottenne subito strepitosi successi. Come il Salvini, fu anch'egli patriota e in contatto con la "Giovine Italia", e con Mazzini partecipò ai moti del 1831. Fuggito all'estero, fu costretto a dedicarsi ai più umili mestieri; nonostante questo non si allontanò mai dalla sua arte: a Londra, ad esempio, ottenne vasti consensi declamando i canti della Divina Commedia. Tornato nel 1839 nel Lombardo Veneto, costituì una Compagnia con la quale recitò in quegli Stati d'Italia dove gli era consentito l'ingresso, non tralasciando, però, la lotta politica. Dopo le sconfitte del 1848-49 si ritirò in Piemonte. Fu uno dei primi comici ad abbandonare la recitazione enfatica della quale si faceva abuso nell'Ottocento, per adottare quel sistema che fu detto "parlato" perché più naturale e più vicino al vero.

L'essenza di quella che è stata una vera e propria riforma attuata da Modena consiste nell'attribuire nuova dignità creativa alla recitazione: se l'attore fino ad allora declamava appoggiandosi al valore letterario di un testo, da quel momento doveva penetrare psicologicamente il personaggio ed evocarne una realtà ideale. Modena pone tra la recitazione e il testo drammatico uno scarto che tende a rendere più viva la parola, a scoprire al di là della frase le vere intenzioni dell'autore. Francesco Dall'Ongaro così spiega il suo metodo negli *Scritti d'arte*, Milano, Hoepli, 1873:

Il poeta non ha sempre la stessa felicità nell'esprimere il suo concetto. Lo rivela sovente in un monologo, in una frase, in una parola [...]. Codesto passo è come l'unghia che basta ad immaginare il leone.

Ricostruire la fisionomia interiore del personaggio significa per Modena ricercare faticosamente una sostanza di idee e sentimenti al di fuori da ogni schema precostituito. Ma non si tratta di una ricerca meccanica e oggettiva, giacché l'attore investe il testo drammatico della propria sensibilità e della propria cultura: il personaggio diventa una creatura dell'attore che lo rende più vivo, ponendone in luce quei contenuti capaci di far "pensare" il pubblico.

Modena intende esercitare attraverso la propria arte un'influenza educativa sul popolo, che egli, più concretamente di Mazzini, individua in una "borghesia popolare" costituita da piccoli mercanti, artigiani, militari, basso clero: quella gente che definisce la "plebe urbana". Pensa che il bello artistico sia uno strumento di educazione politica; tale forma di bellezza nasce dal rapporto

critico con il testo e con la tradizione drammatica: nelle vesti di *Saul* o di *Luigi XI*, il patriota Modena parla in prima persona, isola i momenti didascalici della storia e, concentrando la rappresentazione sul piano emotivo, coinvolge lo spettatore e lo predispone ad accogliere il suo messaggio contro la tirannide.

Modena tenta di realizzare la sua riforma attraverso la Compagnia dei giovani (da lui fondata nel 1843) riservando una grande attenzione alla direzione degli attori e alla formazione degli allievi: avverso all'imperante consuetudine delle parti fisse, inaugura quella che molto più tardi sarà chiamata "libertà di ruoli", cercando di distribuire le parti al di fuori di ogni formulario precostituito, in base alle attitudini concretamente saggiate nell'allievo, che ha una larga indipendenza di iniziativa nella scelta dell'interpretazione più conveniente.

La compagnia, nelle intenzioni di Modena, dovrebbe sottrarre l'arte al commercio e farne uno strumento educativo: è rigorosamente proibita all'attore la caccia all' "orbetto" e al "panetto" - due espressioni gergali che indicano la tendenza molto viva fino ad allora tra gli attori ad esagerare le tinte e i toni, per strappare l'applauso a scena aperta -. Attraverso lo studio del personaggio e una maggiore elasticità dei ruoli, Modena vorrebbe creare una compagnia con un proprio stile, capace di sottrarsi al ricatto del pubblico e quindi alla necessità di modificare continuamente repertorio per incontrare i diversi gusti delle piazze italiane, che è la condanna della maggior parte delle compagnie di giro contemporanee. L'esperienza però si rivela fallimentare. Modena recita Schiller, Alfieri, Manzoni e tenta l'*Hernani* di Victor Hugo, ma non riesce ad ispirare una letteratura drammatica nazionale adeguata: così, anche per questioni di sopravvivenza, particolarmente urgenti per un attore direttamente impegnato nelle lotte risorgimentali a costo del confino e del carcere, accanto a quei nomi ritroviamo gli autori di drammi dozzinali ma collaudati dal favore del pubblico, come *I due sergenti* del Roti e l'enfatico *Cittadino di Gand* del Romand.

Nel dicembre 1840 ritornò al Municipale Adelaide Ristori con la Compagnia Reale Sarda nel ruolo di prima donna.

Adelaide Ristori (1822-1906) attrice di temperamento tragico, figlia d'arte, come si ha già avuto modo di ricordare, esordì a quindici anni nella Compagnia Reale Sarda; passò quindi nella Mascherpa e, nel 1846, fu con Luigi Domeniconi. Nel 1864 recitò all'Apollo di Roma come prima attrice assoluta nella Drammatica Compagnia Italiana di cui facevano parte Clelia Rizzoli, Luigia e Giacomo Glech, Giovanni Tessero e il primo attore drammatico Luigi Pezzana che ne era il direttore. Nel 1866 formò una Compagnia in proprio con la seconda donna Carolina Casacciolo Aiudi e primo attore Luigi Pezzana e recitò al teatro Valle. Nel 1869 tornò all'Apollo come capocomico con Matilde Pompili Trivelli, Luigia e Graziosa Glech, Giulia Orlandini, Carlo Borisi, Giulio Berti, Leopoldo Orlandini. A Roma, dove si era stabilita in via dei Redentoristi, conobbe il marchese Capranica del Grillo, proprietario del teatro Valle, con il quale andò a nozze ritirandosi per due anni dalle scene. Ma, dopo tale interruzione, tornò al teatro dove fu sempre applauditissima. Prese parte alle vicende patriottiche del Risorgimento. Fra le sue maggiori interpretazioni, ricordiamo *Fedra* di Racine, *Mirra* di Alfieri, *Maria Stuarda* di Schiller, *Medea* di Legouvè.

La Ristori, interessata, a differenza dei colleghi, "allo studio del fare" più che a quello del dire, concentra la sua arte attoriale verso la ricerca della verosimiglianza nel procedere dall'esteriorità all'interiorità, alla concretezza del gesto e all'esattezza storica dei costumi, il cui studio è sempre stato una delle sue passioni artistiche predilette (come scrive nel manoscritto *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica*), al carattere del ruolo e ai suoi specifici tratti sentimentali. Morì a Torino nel 1906 ma fu sepolta a Roma nel cimitero del Verano, nella tomba monumentale della famiglia Capranica.

1851
24-VI

TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA
Per la Sera di Sabato 14 Giugno 1851

Illustrissimo Signore,

Dalla Drammatica Compagnia CAPELLA si rappresenterà un duplice Spettacolo Drammatico e Comico.
Il di cui Incasso è a

BENEFIZIO DEL PADRE NOBILE E PROMISCUO
CESARE ASTI.

Se Tanto interessano i fatti antichi, tanto più interesseranno quelli che di recente sono accaduti,
e che destarono una viva sensazione.

ARGOMENTO

Un nuovo padre, possessore di ricca figlia, epperò di tutte le sue tenerezze, godeva di una vita beata, perchè tranquillo ed esente da ogni genere di cura: ma un tempo uccello di famiglia, e come vittima della seduzione d'un uomo di riprovevoli costumi, che ad istigazione del suo genitore indusse la venturata ad abbandonare l'autore dei suoi giorni.

Prima di commettere un tale misfatto il solitario si pose su la via dell'indifferenza e del disamore allo zio (nonno) e di riprendere l'educazione tutta il denaro che possedeva e ne costruì in un case di ferro: e per sottrarsi alla colpa e togliere ogni indizio del commesso delitto, inventò la Casa — il detto padre proprio fu del nuovo regime una vittima — Il ferro invece della scortata della casa era di proprietà dello stesso padre, e che lo «stravolto» giovane aveva lasciato dall'ufficio del fabbro-ferraio. — Quasi bastò per rendere il povero vecchio sospetto del ribellione e dell'indifferenza. — Ed era la covata innocente sotto il peso d'una maledizione — Il detto «Erasmo» aveva con la forza armata a la casa del fabbro-ferraio. . . e mentre questi era al centro della dedizione, e della prodigiosa di lavoro per la perdita della «vita» e «vita» e «vita» — Il detto padre, egli è vero, benedice. — A tale occasione, ostenta per un uomo immortale, per la sua «vita», e diventa pazzo. — Dopo dieci mesi di patimenti venne conosciuta la sua pazzia, e sospetto l'autore di tale colpa. — Ma chi poteva rendere la ragione all'uomo onesto? — Idolo solitario. — La morte dell'emozione, la misera la cui era caduta la sua vittima, i rimorsi, e più di tutto la mano di Dio indussero la sventura, più che esigeva fatto, e «risorse» alla sua pazzia. . . Ma come la trova? . . .

Di questi brevi comi storici e tutto l'argomento del Dramma che l'autore Asti offre al Pubblico PIACENTINO, ed all'Incasso GUARANTITO.

Esso Dramma è scritto da penna Italiana, in tre atti, tolto da fatto vero accaduto in PIACENZA, e viene intitolato:

IL POPOLANO PIACENTINO
OSSIA
IL FABBRO-FERRAIO PAZZO PER ONORE E SUA FIGLIA.
L'azione segue in Piacenza

PERSONAGGI

GIACOMO IL POPOLANO Signor C. Asti.	LUIZA, figlia del Popolo. Signor A. Asti.
TERESA, sua figlia L. Capella.	PIETRO G. Capella.
CARLO, suo amante U. Moretti.	GIOVANNA C. Mello.
MINOLINI, ussaro R. Borge.	UN MESSO di Commercio. G. Mello.
UFFICIALE P. Capella.	SECONDO MESSO L. Capella.

SOLDATI. — UOMINI.

Poche avrà luogo una Commedia tutta da ridere, scritta dal Sig. PLOMER di Bologna, intitolata:

IL VIVO MORTO, IL MORTO VIVO
ossia **COME FINIRA' ?**

Vi agitano: CESARE ASTI - GIOVANNI NELLO - AUGUSTO ASTI - PETERO CAPELLA - GUSTAVO CAPELLA.

Questa Recita è fuori d'Abbonamento.

Dramma e Commedia per il pubblico con la sua incassata.

176. Locandina della Compagnia Capella, 14 giugno 1851

1851
12-VI

Qualissimo Signore,

TEATRO COMUNITATIVO DI PIACENZA
AVVISO STRAORDINARIO
Per la sera di Lunedì 12 Novembre 1855, alle ore 7 e mezzo.

La Drammatica Comp. di G. B. ZOPPETTI, diretta dall'Artista LUIGI CAPODAGLIO esporrà il Dramma storico in cinque Atti, di

GRANDE SPETTACOLO,
che PAOLO GIACOMETTI attise dalla più bella pagina Italiana e precisamente dalle Cronache Genovesi, col titolo:

CRISTOFORO COLOMBO
ALLA SCOPERTA
DEL NUOVO MONDO
DIVISO IN CINQUE EPOCHE.

Prima. Colombo a Lisbona.
Seconda. Colombo nel Romitorio di Palos.
Terza. Colombo alla Corte di Spagna.
Quarta. Colombo prova l'esistenza del Nuovo Mondo.
Quinta. Colombo sul Mare SCOPRE LA TERRA!!

PERSONAGGI STORICI

Cristoforo Colombo	Luigi Capodaglio.
Filippo Moniz, suo figlio	Reina Zoppietti.
Diego, loro figlio, 3 anni	Pia Capodaglio.
Bartolomeo Colombo	Achille Scalpelli.
Pedro Correa, cognato di Colombo	Enrico Meleno.
Fernando, Re di Aragona	Enrico No-Ogna.
Isabella, Regina di Castiglia	Rita Fiorani.
Don Ferdinando di Tolosa, Astronomo	G. B. Zoppietti.
Conte Pedro Della Margherita, Tesoriere	Domenico Mancelli.
Don Juan Perez di Mascena, Solitario	Luigi Furi.
Martino Pinzon, Piloto	Agostino Baccinieri.
Hernando Mutano, Marinio	Angelino Zoppietti.
Rodrigo d'Alonso, altro Marinio	Achille Pratelli.
Un Paggio di Corte	Adelaide Raspolato.

Marini - Paggi - Ranzini - Soldati.

NR. Lo Spettacolo sarà corredato di tutto ciò che prescrive l'Azione storica ed in specie di un

NUOVO APPOSITO SCENARIO rappresentando tutto il Palco Scenico

L'INTERNO DELLA NAVE DI COLOMBO.

Abbonamento da questa sera a compimento delle 50 Recite (come da primo Manifesto)

Signori Civili Lire 6. -- Signori Impiegati Lire 4 inalterabilmente.

177. Locandina della Compagnia Zoppietti, 12 novembre 1855.

Nel 1842 un evento degno di nota fu l'arrivo nel giugno della Compagnia Infantile di Parigi diretta da Stuart, mentre l'anno successivo si esibì la Compagnia del capocomico fiorentino Candido Checchi, attore che ricoprì spesso il ruolo di innamorato. La famiglia Checchi fu famiglia di comedianti: Tebaldo ad esempio, figlio di Luigi e nipote di Candido, fu primo amoroso in diverse compagnie, poi capocomico per diversi anni, e recitò con Andrea Maggi, Cesare Rossi e Pia Marchi; lavorò in compagnia con la grandissima Eleonora Duse, che sposò nel 1882 e dalla quale ebbe una figlia, Enrichetta. Il matrimonio non ebbe lunga vita e nel 1885, durante una tournée in Sud America, i due si separarono. Intelligente, colto, di aspetto e modi signorili, entrò nella carriera diplomatica abbandonando definitivamente il palcoscenico. Morì nel 1918 a Lisbona, dove era vice-console della Repubblica Argentina.

Al Municipale di Piacenza erano frequenti le esibizioni di compagnie composte da professionisti dell'epoca che declamavano opere scritte nel proprio vernacolo. Ciò che caratterizzava il teatro dialettale dell'Ottocento è, al di là di una certa uniformità di temi, la sostanziale mancanza di omogeneità: si riscontrano differenze tra una regione e l'altra, soprattutto fra nord e sud; una netta frattura viene crearsi proprio nella produzione di fine secolo, in cui l'assimilazione dell'esperienza verista riflette la delusione post-risorgimentale di fronte ai mutamenti sociali che coinvolgono le classi subalterne (industrializzazione diseguale fra nord e sud, emigrazione, repressioni politiche e sindacali) e quella precedente. Si deve ricordare però che, anche per il teatro dialettale, il contributo del "grande attore", così come lo fu per il teatro in lingua, fu fondamentale.

Nel 1846 giunse al Municipale la Compagnia del capocomico Camillo Ferri che recitava testi ste-

si nel vernacolo di Bologna. I giornali dell'epoca criticarono molto l'impostazione attoriale del Ferri. Malgrado avesse agito in qualità di amoroso nella Compagnia Reale Sarda tra il 1829 e il 1835, il capocomico fu tacciato di non sapere mai la parte, di muoversi esageratamente e di sforzare la voce oltre le necessità. Queste critiche non furono solo attribuite al Ferri ma anche a molti altri capocomici dell'epoca, e inoltre veniva contestata a loro anche la totale ignoranza dello spirito del personaggio e della sua evoluzione all'interno della vicenda, con esiti di incertezza scenica, di titubanze di modi e di toni che vanificavano l'efficacia teatrale.

Nello stesso anno arrivò la Compagnia di Gian Paolo Calloud e quella di Giovanbattista Zopetti, il quale si distinse non solo per le doti di capocomico ma anche per le proprie inclinazioni patriottiche.

Gian Paolo Calloud (1811-1878) era un ottimo caratterista. Nel 1839 entra a far parte della Compagnia Reale Sarda. L'amore per il teatro risale al 1831 durante i famosi moti patriottici, quando il Calloud era stato confinato a S. Secondo, presso la stessa Parma sua città natale. In quell'occasione, per puro caso, il Calloud prendeva ad amare l'arte teatrale e in particolar modo il ruolo comico. Rientrato in città, riprese l'attività paterna come negoziante di cappelli, pur senza dimenticare il teatro. Gaetano Bazzi, capocomico della Compagnia Reale Sarda, passando per Parma, vede il Calloud recitare e lo chiede con sé come amoroso e brillante. L'esordio avviene al Teatro Re di Milano. Alla fine della stagione teatrale 1840-41 il Calloud lascia la Compagnia reale Sarda per passare con quella di Angelo Lipparini a fianco dell'attrice Carolina Santoni. Nel 1846 forma una sua compagnia con l'attrice Letizia Fusarini e l'attore Cesare Marchi (nella quale sta facendo i primi passi di attore Ernesto Rossi), mentre nel 1848 si trova a capo della Compagnia di Gustavo Modena. Reciterà poi con Luigi Domenicani, con Luigi Pezzana, con Cesare Vitaliani, e, infine, con Angelo Diligenti. Muore a Parma nell'agosto del 1878.

Nell'autunno 1850 recitò Antonio Colomberti, che in quell'anno era in compagnia con l'attrice Eugenia Baraccani. Antonio Colomberti (1806-1892) militò in diverse compagnie, accumulando un'esperienza e una conoscenza del mondo teatrale a lui contemporaneo che rifuse nelle sue celebri memorie: *Notizie storiche dei più distinti comici e comiche che illustrarono la scena italiana dal 1780 al 1880 precedute da una breve descrizione del teatro e del progresso di esso e decadenza dal 1200 al 1860*; il manoscritto è tutt'ora conservato alla Biblioteca Teatrale S.I.A.E. di Roma. L'autore con quest'opera si inserisce nel dibattito presente all'epoca su come l'attore doveva interpretare il suo ruolo e sui cambiamenti che un attore doveva raggiungere per recitare ruoli primari. Il Colomberti fu un buon attore, colto, stimato dai suoi compagni, con una vita tormentata dalle sventure familiari. Anagraficamente appartiene alla generazione di Gustavo Modena e di Carlotta Marchionni, ereditando con loro il peso del repertorio della generazione precedente.

Nel 1855 fece ritorno il gruppo di Giovanbattista Zopetti guidato da un eccellente artista del palcoscenico: Luigi Capodoglio. Il figlio Tullio, un attore mediocre, recitò senza raggiungere mai dei ruoli importanti; dall'attrice Ida Pecorini, con la quale si sposò, ebbe una figlia: la famosa Wanda.

Autentica figlia d'arte, Wanda (1890-1980) non ebbe il tempo di coltivare gli studi perché fu attratta subito dal palcoscenico e crebbe, si può dire, tra le quinte fin da giovanissima. Nel 1905 già ebbe una scrittura regolare nella Compagnia diretta da Ettore Paladini col quale restò per tre anni durante i quali assurse in brevissimo tempo al ruolo di amorosa e prima attrice giovane. Passò sempre con lo stesso ruolo nella Compagnia di Irma Gramatica. Nel 1910 fu con la formazione Rodolfi-Nipoti-Spano e nel 1911 con la Zoncada-Severi sempre come attrice giovane. Nel 1912 passò con la Compagnia Gandusio-Borelli-Piperno e vi rimase durante un triennio e cioè fi-

no al 1914. Furono di quel tempo le sue interpretazioni di *Nanà* e di *Giglio Nero* di Martini e della Rondine nel *Ferro* di Gabriele D'Annunzio. Nel 1915 venne assunta da Ruggero Ruggeri con il quale rimase fino al 1917 e fu prima attrice a vicenda con la Vergani, facendosi notare assai benevolmente dalla critica per la sua interpretazione di Ofelia nell'*Amleto* e dell'Anita nel *Piccolo Santo* di Bracco. Nel 1918 tornò con Irma Gramatica come prima attrice a vicenda con essa, per essere poi scritturata l'anno dopo da Uberto Palmarini in qualità di prima attrice assoluta. Di quell'anno si ricordano le sue celebri interpretazioni di *Monna Vanna* e del "Beffardo" di Berrini, nonché di Carlotta nei *Maggiolini*. Nel maggio del 1920 sposò Pio Campa e restò con lui per cinque anni nella Compagnia di Palmarini. Nel 1924 fece parte di una Compagnia con Calò, Talli e Olivieri fino al 1925 quando la Compagnia stessa si sciolse. Essa formò subito società con Marcello Giorda; ma nell'anno seguente Pio Campa si unì con Racca ed Olivieri, Compagnia che restò in vita fino al 1928 con un ricchissimo repertorio di lavori italiani e stranieri. Nel 1929 tornò con Palmarini, insieme col quale rimase per un triennio; poi per due anni fu con Alessandro Moissi; ma dopo la morte di questo grande artista si ritirò a Rifredi presso Firenze in una sua villa. Nel 1937 ritornò al teatro nella Compagnia Nazionale formata dal marito con Bertone e Carini. Le sue interpretazioni furono sempre eccellenti e si fece ammirare per la sua intelligenza, volontà e senso di disciplina non comuni. Nella sua lunga vita artistica ha affrontato un repertorio vastissimo e gli autori suoi preferiti furono Marco Praga, Bracco, Zorzi, Falena; Adami, Gioacchino Forzano. Le sue ultime interpretazioni furono *Elisabetta femme sans homme*, *Frenesia* e *Delirio del personaggio*. Ritiratasi dalle scene fu valente maestra di recitazione all'Accademia di S. Cecilia in Roma durante 25 anni. Morì a Castelfranco di Sopra (Arezzo) nel 1980.

Nel 1859 arrivò una grande Compagnia dialettale romana condotta dal capocomico Alessandro Grossi; l'anno dopo si esibì la Compagnia veneziana del capocomico Angelo Moro-Lin. Costui, ottimo attore, cominciò nella metà dell'Ottocento a fare il garzone di un sensale di granaglie ed altri mestieri. Fu poi suggeritore e trovarobe in parecchie Compagnie, finché sposò Marianna Torta, attrice piemontese, allieva come la Pezzana del Toselli, attrice nella Compagnia Aliprandi e con lei fu scritturato da Alessandro Salvini. Scioltasi quella Compagnia, decise di formarne una insieme con la brava moglie. A causa di vicende negative rinunciò al capocomicato e divenne segretario di Toselli. Tornò nuovamente alla direzione di una compagnia tentando un nuovo repertorio in dialetto veneto ed ebbe finalmente un vero successo andando a Venezia e riaprendo il vecchio teatro *Complay*. Fu un trionfo anche per i due autori: Riccardo Selvatico e Giacinto Gallina, di cui recitò tutto il repertorio con grande divertimento dei veneziani. Morta la moglie nel 1879, il Moro-Lin cadde nuovamente in rovina e dovette accettare un impiego, senza speranza di poter un giorno tornare alle scene. Dopo dieci anni tentò ancora il teatro con Micheluzzi e poi con il Crezza; ma fu un disastro e con esso si spense l'ultima illusione che ancora gli restava nel segreto dell'animo. Si ritirò, infatti, dal teatro nel 1883, tornò a Venezia e scrisse le sue memorie. Per vivere si mise a dare lezioni di recitazione finché si spense il 9 febbraio 1898.

Nel 1860 fecero ritorno i maggiori attori dell'epoca: Gustavo Modena e Adelaide Ristori. Per il Modena fu una delle ultime apparizioni in pubblico; all'inizio dell'anno seguente, infatti, l'attore morì. Adelaide Ristori, durante le rappresentazioni avvenute al teatro di Piacenza, recitò le opere *Luigi XI*, *Giuditta* e *Maria Stuarda*.

Nel 1862 si esibì la Compagnia di Luigi Robotti con il ruolo di prima attrice la moglie Antonietta Robotti Rocchi e come attore brillante Salvatore Rosa.

Luigi Robotti fu uno dei migliori amorosi della metà del secolo XIX. Ebbe la fortuna di conoscere Antonietta Rocchi che, oltre ad essere un'ottima attrice, era una bravissima amministratrice;

la sposò e con lei girò il mondo, scritturandosi da una Compagnia all'altra, finché allestì una formazione propria. Nel 1836 entra a far parte della Compagnia Reale Sarda; nel 1840 e nell'anno successivo nella Compagnia Mascherpa è al servizio dell'Arciduchessa di Modena Maria Luisa. Ritornato nel 1842 nella Compagnia Reale Sarda come primo attore sostituendo Carlo Romagnoli, vi rimase fino al 1852. Formò successivamente una compagnia con il genero Gaetano Vestri che, nel 1851, sposò la sua figliola Luigia. Restò sette anni col Vestri, dal quale si sciolse per allestire nel 1859 la Compagnia Nazionale Subalpina che gli dette molte soddisfazioni e che dovette sciogliere quando nel 1862 la moglie si ammalò. Dopo la morte di lei, avvenuta nel 1864, continuò a recitare passando di Compagnia in Compagnia. Fu un attore coscienzioso, ma ciò non gli consentì di uscire dalla mediocrità. Miglior successo ebbe la moglie Antonietta, nata nel 1917 a Como dai coniugi Rocchi, la quale, ancora bambina, venne accolta (non si sa il perché) dalla famiglia del comico Torondelli che la iniziò all'arte. Riuscì tanto bene, da far la fortuna delle Compagnie di cui fece parte. Nel 1836 sposò l'attore Luigi Robotti che la fece scritturare nella Compagnia Reale Sarda col ruolo di prima attrice giovane sotto la guida della celebre Marchionni. Sostituita nel 1839 da Adelaide Ristori, entrò nella Compagnia Mascherpa dove rimase fino al 1842. Nello stesso anno ritornò insieme al marito, col ruolo di prima attrice nella Compagnia Reale Sarda, suscitando l'amore di Giuseppe Peracchi che per lei si diede al teatro, riuscendovi ottimamente. Sulle sue interpretazioni furono stese dai giornali dell'epoca numerose lodi. In particolare, Antonietta Robotti suscitò vere scene di fanatismo fra i suoi ammiratori, che le riservarono entusiastici festeggiamenti al suo ritorno in palcoscenico dopo una breve malattia. Per la ripresa delle recite furono dedicati anche dei sonetti, fra cui quello di un anonimo ammiratore che il giornale "La Fama", 4 febbraio 1841, p. 46, pubblicò. Nel 1852, attratta da maggiori guadagni, formò con Gaetano Vestri una Compagnia propria in cui lanciò, col ruolo di prima attrice giovane, la figlia Luigia Robotti la quale sposò, poi, il Vestri stesso. La Rocchi, sempre unita al marito Robotti, cui era affezionatissima, riformò, nel 1859 la propria Compagnia che arricchita di nuovi elementi, fu chiamata Compagnia Nazionale Subalpina. All'apice della carriera una forma grave di artrite le rese impossibile recitare: morì nel 1864 a soli quarantasette anni.

Nei primi anni dell'Italia post-unitaria importanti compagnie fecero ritorno al Municipale di Piacenza.

Nel 1863 con la Compagnia di Antonio Stacchini recitò il grande attore Tommaso Salvini.

Discendente da una grande famiglia di comici, il Salvini (1829-1815) fu, con il Rossi, il massimo attore italiano del secondo Ottocento: conosciuto in tutto il mondo si distinse specialmente, grazie al suo fisico prestante e ad una voce stentorea. A quattordici anni entrò col padre nella Compagnia di Gustavo Modena. Nel 1845 fu a fianco della Ristori nella Compagnia Reale di Napoli. Nel 1847 dette il primo saggio della sua arte recitando l'*Orestea* di Alfieri. Fu un artista eloquente, ma anche un fervido patriota guadagnandosi la lode di Giuseppe Garibaldi e l'affetto di Aurelio Saffi che con lui condivise il carcere, per l'eroica condotta durante l'assedio del 1849 alla difesa della Repubblica Romana; ad essi si aggiunse la stima di Vittorio Emanuele II. Diresse, con Gaspare Pieri, la Compagnia di Astolfi (1854-56); fu poi nella Compagnia di Cesare Dondini con Argenide Dondini, Achille, Enrico ed Ettore Dondini, Cesare Rossi e Clementina Cazzola che sposò, rimanendo vedovo però nel 1868. Con la bella e brava Clementina formò Compagnia nel 1861 e fu al teatro Valle di Roma. Fu trionfatore all'estero, dovunque acclamato. Si ritirò dalle scene nel 1890, ma vi tornò per breve tempo per un'appassionata gara con l'attore Ermete Zacconi nella *Morte Civile* di Giacometti e nell'*Otello* di Shakespeare. Fu un artista di eccezionali doti fisiche e vocali nonché interpretative di grande rilievo con le quali si impose ovunque all'ammirazione del pubblico

e della critica. Studioso profondo dell'arte drammatica, fu maestro di attori e registi anche stranieri. Salvini con i suoi studi sull'arte drammatica voleva eliminare dall'immedesimazione con il personaggio ogni elemento residuo di improvvisazione, ricercando una mediazione e una penetrazione tra intuizione e razionalità. Contro l'uso corrente che richiedeva una preparazione veloce della parte per i frequenti cambiamenti di copione, Salvini propendeva per un lungo tirocinio stilistico teso a perfezionare l'approccio al testo drammatico: essenziale era lo studio, per poter ricostruire razionalmente e con esattezza storica un carattere, e altrettanto essenziale un'approfondita conoscenza dell'uomo e delle sue passioni, per rendere vivo ciò che altrimenti sarebbe restato arida letteratura. Per Salvini bisognava studiare non soltanto i libri, ma altrettanto e di più gli uomini e le cose: i vizi e le virtù, gli amori e gli odi, ovvero tutte le passioni buone e cattive che germinano nelle creature umane; intuire i caratteri immaginari e riprodurre quelli storici con studiata verosimiglianza, cercando di imprimere a ciascuno quella fisionomia propria che lo fa differire dall'altro; essere, infine, questo o quel personaggio in modo da illudere il pubblico che sia l'originale e non la copia.

La ricerca della naturalezza e della verità per Salvini era quindi il frutto di una prolungata autoanalisi, in cui l'attore controllava con vigile raziocinio ogni suo eccesso e ogni residua ampollosità della vecchia scuola: cercare quindi di mitigare i gorgheggiamenti nella voce, l'esuberanza nella collera, l'epifonemia nella frase e la precipitazione nella pronuncia. Per questa volontà razionalizzatrice, Salvini influì sull'arte teatrale del suo tempo, e non solo in Italia: non stupisce che un grande regista come il russo Stanislavskij proprio dall'osservazione di Salvini abbia tratto le premesse per la fondazione di quella tecnica teatrale (chiamata psicotechnica), diretta a trasformare l'istrione in interprete, a condurre l'attore a rinascere nel personaggio. Stanislavskij descrive nella sua autobiografia l'abitudine di Salvini di arrivare in teatro con almeno tre ore di anticipo, durante le quali si predispondeva ad entrare per gradi nel personaggio, sia interiormente che esteriormente, compiendo numerose volte il tragitto dal camerino alla scena.

Tra le numerose iniziative che la sua fervida intelligenza riuscì a stimolare, Salvini protesse la scuola di recitazione di Firenze e promosse la casa di previdenza fra gli artisti drammatici. Morì a Firenze nel 1915.

Nello stesso 1863 si esibì la Compagnia del Trivelli, il quale si era da poco associato con il celebre attore Ernesto Rossi, considerato avversario di Salvini. Ernesto Rossi (1827-1896), allievo del Modena, entrò diciottenne nella Compagnia Pietroboni e in altre, finché nel 1849 fece parte della Compagnia di Leighed. A partire dall'anno comico 1851-52 recitò nella Compagnia Reale Sarda rimanendovi fino allo scioglimento. Partecipò alla trionfale *tournee* francese del 1855, dopo la quale, tornato in Italia, si mise a capo di proprie compagnie, specializzandosi in particolar modo nelle interpretazioni shakespeariane. Nel 1856 fu primo attore nella Compagnia diretta da Salvatore Santocchi che recitò al teatro Valle di Roma nella stagione autunnale. Nel maggio 1865 il Rossi si recò a Firenze per interpretare la parte di Paolo nella *Francesca da Rimini* del Pellico, in un allestimento cui concorsero anche la Ristori (Francesca) e Salvini (Gianciotto). Il Rossi tenne anche serate di declamazione di parti della Divina Commedia e si dedicò a scrivere vari componimenti teatrali e studi sull'arte drammatica. Era un acceso sostenitore di una recitazione che accentuasse la passionalità, senza però mai cadere in effettismi volgari. Si deve ricordare che il Rossi, considerato dai contemporanei il perfetto modello italiano dell'eroe romantico, scrisse la sua autobiografia intitolata *Quarant'anni di vita artistica*. Morì a Pescara nel 1896.

L'anno successivo ritornò la Compagnia diretta da Antonio Colomberti con un nuovo socio: Carlo Romagnoli, attore di bella voce e di bella presenza, impegnato alla rappresentazione del vero e

del bello. Carlo Romagnoli, figlio di Antonio e di Rosa Pasini, esordì giovanissimo come secondo amoroso nella Compagnia Maschera. Lasciata questa passò in quella di De Rossi in qualità di attor giovane. Formò poi una compagnia in società con Achille Dondini per essere successivamente scritturato dal fratello Cesare Dondini. Durante il triennio 1858-60 fece Compagnia con Adamo Alberti per il Teatro dei Fiorentini di Napoli. Lasciato l'Alberti si mise in società con la Pezzana per tutto il triennio 1868-70. Successivamente decise di cambiare ruolo e, lasciato quello di primo attore, prese quello di generico primario ed entrò in Compagnia con Tommaso Salvini che lo condusse, con la figlia Amalia, anch'essa attrice, in Inghilterra. Tornato in Italia, si ammalò a Torino e morì in casa di cura nel 1882.

Nel 1866 si esibì la Compagnia diretta da Achille Dondini, che fece ritorno anche nel 1870, nel 1879 e nel 1880. Il Dondini fu un attore mediocre, ben lontano dall'abilità del fratello maggiore Cesare. Achille seppe distinguersi in molte parti di attore comico, specialmente nel *Bugiardo* di Goldoni. In alcune farse era piacevolissimo: un suo grande difetto era quello di non sapere bene la propria parte, cosa che era comune anche a molti altri attori dell'epoca. L'anno dopo il piacentino Giuseppe Seracchi, il quale quindici anni prima aveva recitato da dilettante con la Filodrammatica di Piacenza, fu applaudito affettuosamente dai suoi concittadini. Nato a Piacenza nel 1818 - fu figlio di un notaio -, si laureò in medicina e, nel frattempo, fu attore filodrammatico in diverse compagnie a Parma e a Piacenza. Per amore della prima attrice Antonietta Robotti della Compagnia Reale Sarda - di cui si è parlato poc'anzi -, entrò a proprie spese in quella formazione come attore giovane nel ruolo di amoroso. Rimase nella compagnia - come primo attore assoluto dal 1849 - sino alla fine del 1852, quando se ne andò per contrasti con Ernesto Rossi. Divenne capocomico dal 1860 al 1869; insieme all'attrice Celestina De Martini, con la quale era sposato, formò Compagnia e recitò al Teatro Valle di Roma nell'autunno del 1865, nell'estate del 1866 e nell'autunno del 1869. Successivamente lavorò per diverso tempo con la Compagnia diretta da Luigi Bellotti-Bon. Tormentato dalla nevristenia, abbandonò le scene e morì a Milano nel 1887.

Nel 1871 arrivò per la prima volta la grande Compagnia diretta da Luigi Bellotti-Bon. Il capocomico fu un grande attore, una figura fondamentale nel panorama teatrale del secondo Ottocento. In quell'anno nella sua compagnia militò un altro importante attore: Emilio Guillaume. Per l'occasione i prezzi dei biglietti rincararono notevolmente, ma si registrò durante tutte le serate sempre il "tutto esaurito". Luigi Bellotti-Bon (1820-1883) deve il suo cognome al fatto di essere figlio dell'attore Luigi Bellotti e di Luigia Ristori, che una volta vedova sposò in seconde nozze Francesco Augusto Bon. Esordì come amoroso nel 1837. Successivamente passò nella compagnia di Gustavo Modena e in quella Reale Lombarda nel 1846. Nel 1853 entrò a far parte della Compagnia Reale Sarda; proprio in quell'anno, nella seduta del 27 marzo, il Parlamento Subalpino toglieva ogni privilegio e sussidi alla Compagnia, concedendo solo l'uso del teatro Carignano di Torino per il carnevale. Moriva così un'istituzione teatrale che aveva avuto oltre trent'anni di illustre vita, in un momento in cui la formazione vantava la presenza di artisti quali Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Luigi Bellotti-Bon e la direzione dell'avvocato Francesco Rigetti; costui, agli inizi del 1854 mandò proprio il Bellotti-Bon a Parigi al fine di ottenere una scrittura per la compagnia in occasione della Esposizione del 1855. Il Bellotti-Bon fu direttore della Compagnia Ristori per gli anni 1855-59. Nel 1860 costituì una grande Compagnia allestendo rappresentazioni di eccezionale rilievo tratte dal repertorio italiano. Di essa faceva parte, in qualità di prima donna, Elena Pieri Tiozzo e Filippo Prosperi quale primo attore. Durante le stagioni di carnevale e primavera nel 1859-60 fu a Roma al teatro Valle e nel 1861 con Celestina De Martini e Giuseppe Peracchi.

Sciolta la Compagnia nel 1873, ne formò ancora tre; ma con risultati molto discussi ed esito finanziario disastroso che lo condussero al suicidio avvenuto a Milano nel 1883.

Nel 1871 si esibì Cesare Vitaliani, uomo di notevole cultura, capostipite di una notevole famiglia di attori. Ebbe molti incarichi di prestigio come primo attore comico: recitò ad esempio nella Compagnia diretta da Luigi Bellotti-Bon. Come costui, anche il Vitaliani ebbe una triste fine: accusato e condannato per pedofilia, morì in un carcere vicino a Trieste.

Nel 1872 arrivò la Compagnia diretta dal capocomico Alessandro Salvini, fratello di Tommaso. Alessandro, dapprima pittore poi attore, molto espressivo e dotato di una bellissima voce, fu specializzato nel ruolo di promiscuo; fu soprannominato “Salvinetto” a causa della sua bassa statura. Si esibì la Compagnia diretta da Ferdinando Arcelli, nobile piacentino decaduto e teatrante di discreto rilievo. Nella compagnia recitava anche un altro grande attore dell'epoca Giovanni Emanuel. In quel frangente, oltre al proprio repertorio classico, la compagnia rappresentò anche l'opera del drammaturgo piacentino Francesco Giarelli intitolata *I Camisardi*, che però non riscontrò un parere pienamente favorevole dal pubblico.

Giovanni Emanuel (1848-1902), terminato il liceo a Torino, si impiegò presso il Ministero dell'Agricoltura; udita una recita di Ernesto Rossi, si sentì attratto dal teatro, studiò recitazione e fu scritturato dalla Compagnia Bellotti-Bon come secondo brillante. Scontento delle parti di poca importanza che gli venivano affidate, passò come primo attore in una Compagnia di infimo ordine. Nel 1867 entrò nella Compagnia Coltellini come primo amoroso, l'anno successivo si trasferì nella Compagnia Venier, per poi affermarsi definitivamente come primo attore giovane nella Compagnia Salvini-Boldrini. Temperamento sempre scontento, intentò una vertenza giudiziaria contro alcuni capocomici dell'epoca, al fine di ottenere parti di rilievo; ma la sentenza non gli fu favorevole. Per questo, durante una rappresentazione di *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Paolo Giacometti, Giovanni lanciò dal proscenio una serie di un'invettive contro il tribunale, la polizia e i preti, tanto che fu arrestato e rimase rinchiuso per nove giorni a Castel S. Angelo a Roma. Tra il 1871 e il 1873 fu scritturato nella Compagnia Petracchi, passò nella Compagnia Morelli e ritornò con Bellotti-Bon. Divenuto capocomico, ebbe come prima donna nelle sue formazioni grandi attrici quali: la Pezzana, la Pasquali, Virginia Reiter, Adelina Marchi e Leontina Papà, Teresa Boetti-Valvassura, Graziosa Glech (nel 1885-86) e Virginia Marini (nel 1886-87). Come primo attore giovane ebbe Ermete Zacconi. Partecipò in quegli anni a una *tournee* nel Sud America e ottenne a Montevideo un grande successo con *Otello*. Si trattenne in quello Stato fino all'ottobre 1889 e, dopo una breve parentesi in Italia, vi ritornò nel 1891 per passare, nel 1892, in Spagna. Nel 1894 la Reiter, che recitava con Emanuel da undici anni, passò nella Compagnia Reinach-Talli e venne sostituita da Nella Montagna con la quale Emanuel fece diverse *tournee* in Russia, in Germania a Berlino, in Austria a Vienna e di nuovo nel Sud America. Tornato in Italia, tentò di formare una Compagnia stabile, ma senza successo. Nel dicembre 1901 a Napoli, mentre stava per nascere una nuova compagnia con l'attrice Italia Vitaliani, fu colpito da un attacco di polmonite dal quale non riuscì a guarire. Morì a Torino l'8 agosto 1902.

Affacciatosi alle scene quando era ancora viva l'arte recitativa di Gustavo Modena e del grande attore, Emanuel aderì al naturalismo, intendendo reagire così alla corrente romantica in decadenza, facendo proprie le nuove tecniche di recitazione dei registi-pedagogisti dell'epoca, riuscendo a dare delle nuove interpretazioni ai personaggi dei drammi classici ottocenteschi. Segnò il momento del trapasso dalla tradizione ottocentesca alla compagnia di regia del Novecento.

Nel mese di agosto del 1875 si ebbe l'esibizione di una grande attrice: Maria Pia Marchi, prima donna nella nuova formazione diretta da Luigi Bellotti-Bon. Tra le varie opere proposte ci fu la

famosa *Guglielmo Ratcliff* di Heine. Maria Pia Marchi (1846-1900), figlia dell'attore Cesare Marchi, apprese dal padre i primi rudimenti della recitazione aparendo sulle scene a soli tre anni e figurando a dieci anni in parti di ingenua nella Compagnia formata dal padre con Giacinta Pezzana. Studiò in un collegio milanese e, alla fine degli studi, fu scritturata a soli diciotto anni dalla Ristori, che la fece esordire al teatro Carcano di Torino nel *Cavaliere di spirito* di Carlo Goldoni e la condusse in *tournee* all'estero. Tornata in Italia recitò dal 1864 al 1870 nella Compagnia di Alemanno Morelli formando con Luigi Monti un'applauditissima coppia di innamorati. Nel 1870 entrò a far parte della Compagnia Ciotti-Lavaggi, per passare successivamente nelle tre Compagnie costituite da Luigi Bellotti-Bon. Nella seconda fu scritturata come prima attrice assoluta, unendosi alla formazione del marito Andrea Maggi quando questi ottenne la successione al capocomicato. Troppo diversi per indole e per attitudine artistica, i due si separarono; Maria Pia condusse negli ultimi anni di vita Compagnie proprie. Attrice intelligente, di temperamento arguto, si specializzò in caratteri frivoli e falsamente ingenui. Morì a Roma il 29 aprile del 1900.

Nell'agosto 1877 ritornò la Compagnia diretta da Cesare Vitaliani che aveva scritturato come prima attrice Virginia Marini, che il quel tempo rivaleggiava con le colleghe Pia Macchi, Adelaide Tessero e Giacinta Pezzana.

Virginia Marini (1844-1918), nome d'arte di Virginia Weiss, cominciò a recitare a quindici anni nel ruolo di servetta e a venticinque anni era divenuta già prima attrice con Tommaso Salvini. In seguito fu in compagnia con Alemanno Morelli, con Luigi Bellotti-Bon e con Giovanni Emanuel. Il suo talento, la bella figura, la voce vibrante e musicale, la dizione perfetta la resero una delle attrici più acclamate del suo tempo. Nel 1894 rinunciò alle parti di prima attrice, sacrificandosi nel ruolo di caratterista per entrare nella Compagnia diretta da Francesco Garzes. Dopo il suicidio di Garzes per dissesti finanziari, la Marini lasciò le scene e fu chiamata a dirigere la scuola di recitazione dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma. Furono suoi allievi, fra gli altri, Luigi Cimara, Sergio Tofano, Egisto Olivieri e Maria Jacobini. Morì a Roma nel 1918.

Nel 1882 si esibì la Compagnia diretta da Ettore Paladini, nella quale era scritturato Angelo Vestri. Ettore Paladini (1849-1931), figlio del grande Francesco, fu un ottimo attore e capocomico in diverse compagnie dell'epoca fino a diventare direttore della Compagnia Stabile del Teatro Argentina. Si ritirò dalle scene dopo il 1912 a Milano dove fu maestro di alcuni filodrammatici locali.

Verso la fine dell'anno seguente furono presenti due formazioni decisamente poco affini, ma meritevoli entrambe del successo riportato. La prima fu quella diretta da Giovanni Emanuel in cui era scritturata come prima attrice Virginia Reiter. La Reiter (1866-1937) nata a Modena, ma di origine tedesca, fu scritturata nella Compagnia di Giovanni Emanuel nel 1883 e restò fino al 1894 col ruolo di prima attrice. Successivamente recitò nella Compagnia Talli-Reinach per poi passare con quella di Flavio Andò fino al 1902 quando si unì in società con Luigi Carini. Attrice molto brava interpretò opere di ogni genere con rara maestria. Tra le diverse opere interpretò con un grande talento *Cleopatra*, *Messalina* e *Fedora* di Victorien Sardou. Famosa, fra le altre, fu la interpretazione di *Madame sans gêne* dello stesso autore. Morì nella sua città natale nel 1937.

La seconda compagnia che si esibì fu quella dialettale piemontese Vaser-Gemelli, che portò in scena alcuni classici del vernacolo torinese. Tra le più importanti ci fu la commedia di Vittorio Bersenzio *Le miserie 'd monsù Travet*.

Nel 1884 ci fu la presenza della Compagnia diretta dal grande attore Francesco Pasta, formazione in cui erano scritturati artisti come Annetta Campi e Francesco Garzes. La compagnia portò sulle scene opere come *Il padrone delle ferriere*, *Demi-monde* e la *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga. Francesco Pasta (1839-1905), nato a Roma da una modesta famiglia borghese, esercitò dap-

prima il mestiere di orefice, recitando contemporaneamente come filodrammatico. Esordì a Bari nel 1867 nella parte di Emanuele nel *Segreto* di Scribe nella Compagnia di Giuseppe Peracchi dove rimase nel ruolo di attor giovane per quattro anni. Nel 1872 passò nella Compagnia di Luigi Bellotti-Bon accanto alla prima attrice Adelaide Tessero. Il successo come primo attore gli venne dopo il trionfo riportato nel 1875 nella recitazione del dramma di Paolo Ferrari *Il Suicidio* di cui fu primo interprete. Nel 1882 costituì una compagnia propria in società con Annetta Campi e da allora iniziò una felice carriera di capocomico e direttore. Intelligente, ambizioso, oltre che ottimo amministratore, formò e guidò vari complessi artistici, eccellenti per affiatamento ed eleganza e composti dai migliori attori del tempo. Fu lui che lanciò, come prima attrice giovanissima, Tina Di Lorenzo con la quale fece una *tournee* in America. Costituì successivamente una compagnia con Luigi Chiarini, Cesare Dondini, Lydia Borelli, riportando un memorabile successo nella *Madame sans gêne* di Sardou. Fu un attore di bella presenza e di ottimi mezzi fisici quali il gesto e la voce, ma sulla sua fama di interprete prevalse invece quella di capocomico. Nel 1903 si ritirò dalle scene e morì a Firenze il 27 ottobre 1905.

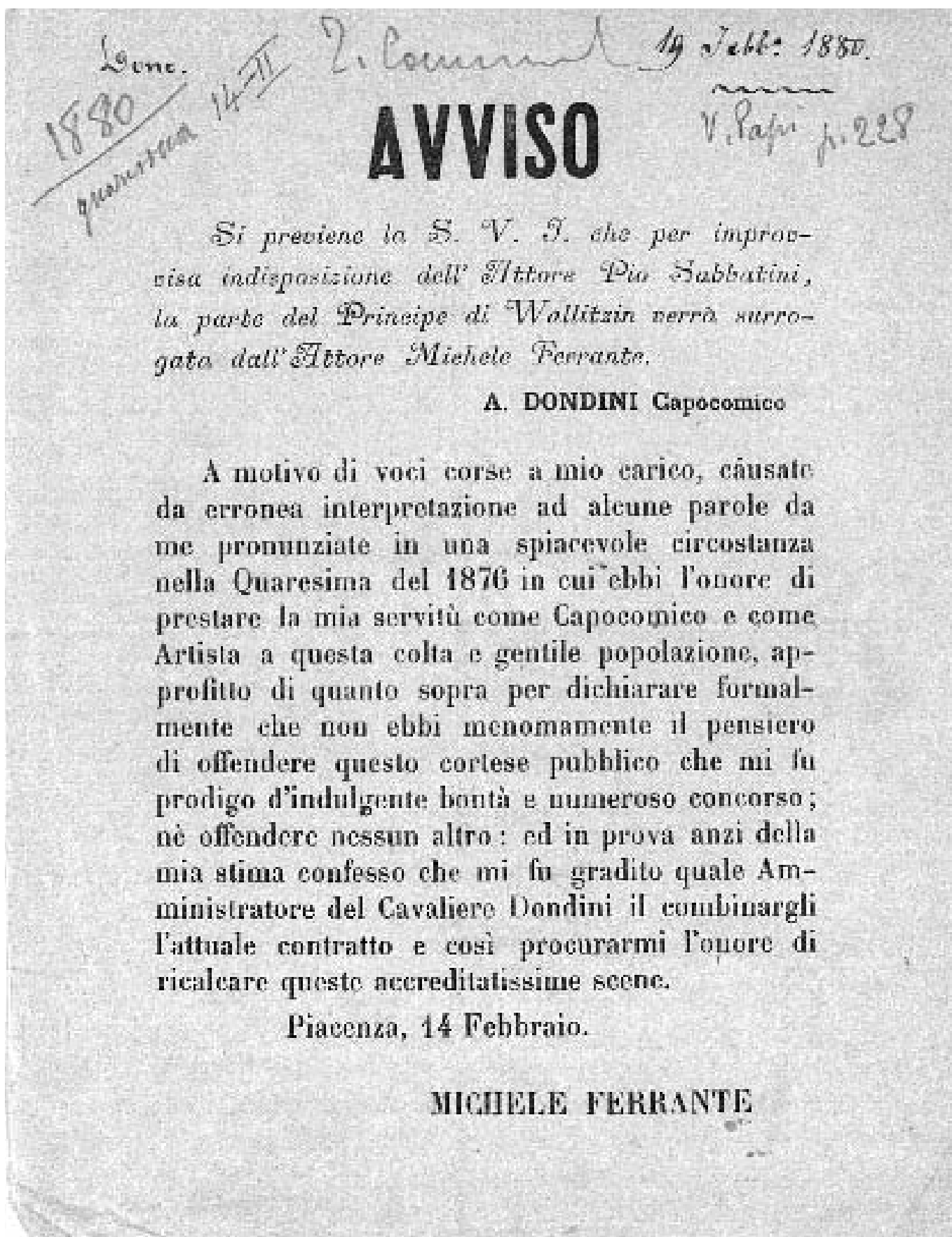
Annetta Campi (1844-1924) esordì come attrice a Milano, sua città natale, nel 1867 nella Compagnia diretta da Luigi Bellotti-Bon dove fu graziosa interprete delle parti di ingenua. Anche quando, successivamente, ricoprì il ruolo di prima donna, tornava volentieri ad interpretare le parti di ingenua. Morì a Milano nel 1924.

Francesco Garzes (1848-1894) istrione discendente da una dinastia di attori, svolse anche attività di autore drammatico e di giornalista. Entrò giovanissimo nella Compagnia del padre Luigi dove rimase come attor giovane fino al 1870 quando fu scritturato dalla Compagnia diretta da Ferruccio Benini e da Cesare Vitaliani. Successivamente recitò in qualità di amoroso nella Compagnia di Luigi Bellotti-Bon, per passare poi con la Compagnia Morelli-Pasta e subito dopo, nel 1891 con la compagnia Pasta-Reinach. La sua ambizione fu la creazione di una compagnia moderna che si basasse su i nuovi criteri di recitazione che si stavano affermando in quegli ultimi anni del secolo. Perché questo sogno si potesse avverare, chiamò a far parte della compagnia nomi di artisti molto importanti dell'epoca, quali: Teresa Mariani, Virginia Marini, Ettore Paladini, Enrico Belli Blanes, Enrico Reinach. La realizzazione di tale progetto però lo portò ad affrontare ingenti spese fidandosi in appoggi finanziari venutigli poi a mancare; in seguito a ciò, sull'orlo del fallimento, si uccise a Mestre nel 1894.

Il tramonto del grande attore e la nascita della regia teatrale: le riforme

La regia teatrale si affermò in Europa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Le prime conoscenze su quest'arte furono legate da un lato alle teorie wagneriane (*L'opera d'arte dell'avvenire*, 1850 e *Opera e dramma*, 1851) e dall'altro nell'attività della compagnia Meiningen del duca Giorgio II (1870-90). Se infatti Wagner introdusse una concezione unitaria dello spettacolo - che nella regia, intesa come unica mente coordinatrice, trovava il presupposto necessario - i Meiningen testimoniarono la possibilità di una diversa organizzazione della compagnia tradizionale attraverso numerose innovazioni: dall'uso diversificato degli attori, sottratti alla servitù del "ruolo", all'uso di scene costruite, anziché dipinte, alle possibilità espressive dell'illuminazione elettrica che esaltava sulla scena i volumi e i corpi degli attori.

Fu però in André Antoine, fondatore nel 1887 del Théâtre Libre di Parigi, che si indicò il primo regista completo, sottolineando la novità del suo atteggiamento verso il testo teatrale: avvertendo



178. Avviso di indisposizione dell'attore Pio Sabbatini per la sua sostituzione con Michele Ferrante, 14 febbraio 1880.

l'esigenza estetica di una precisa e cosciente chiave interpretativa delle parole dell'autore (che nel suo caso erano legate al naturalismo zoliano) Antoine introdusse nella pratica teatrale quel principio della relatività della lettura che resterà uno dei tratti caratteristici del lavoro di regia. In questo senso nella *Causerie sur la mise en scène* del 1905 Antoine definì i principi della regia come nuova arte.

Con lo scenografo svizzero Adolph Appia e l'attore-regista inglese Gordon Craig la frattura con il vecchio teatro si fece più radicale. Se con Antoine il teatro scoprì di poter interpretare la realtà, facendo reagire il testo secondo una lettura estetica ed ideologica, con Appia fu il teatro stesso che divenne una nuova realtà capace di fare della scena, presa nella sua globalità, al di là dei limiti della parola, una vera e propria opera d'arte.

Con Appia l'arte della regia divenne quella di proiettare nello spazio ciò che il drammaturgo non ha potuto proiettare che nel tempo, mettendo il regista nella prospettiva di riscoprire l'idea creatrice del poeta, completandola e rendendo sensibile l'opera attraverso il linguaggio autonomo delle forme e del movimento, unico a poter colpire non solo l'intelletto, ma la globalità delle sensazioni dello spettatore, mettendone in moto la fantasia.

Come Appia era interessato soprattutto all'essenza di quella che chiamava *Arte del Teatro*, Craig definì quella del teatro come l'arte che non doveva identificare con la recitazione o con il testo e neppure con la scenografia e la danza, ma doveva essere la sintesi di tutti gli elementi che compongono questo insieme di azione, che diventano lo spirito della recitazione; di parole, che formano il corpo del testo; di linea e di colore, che sono il cuore della scenografia; di ritmo, che è l'essenza della danza. Per realizzarla Craig auspicava la nascita dell'*artista di teatro*, vale a dire il regista capace di plasmare questi elementi in una simbiosi creativa con il testo; quest'ultimo poteva anche sparire nella sua realtà dispiegata e rimanere solo come idea all'origine dello spettacolo. Craig voleva ridimensionare il ruolo tradizionale dell'attore, trasformandolo in una specie di "marionetta" nelle mani del regista; ma non si trattava di un azzeramento di possibilità, bensì di un accantonamento dell'accidentalità connessa con l'uomo-attore, per elevarlo alla condizione di materiale utilizzabile per quella realtà superiore che è il teatro. La Supermarionetta, infatti, non doveva competere con la vita, ma piuttosto andare oltre.

Inevitabilmente connessa alle nuove concezioni teatrali, l'attenzione al ruolo dell'attore caratterizzava quasi tutti gli innovatori di questo periodo. Preoccupato soprattutto del lavoro dell'attore era Kostantin Stanislavskij: il regista si fa pedagogo e l'attore da lui guidato nel processo di immedesimazione diventa il veicolo principale di un teatro psicologico. Ancora interessato all'attore era Vsevolod Mejerchol'd, che però come Craig ne ripensa il ruolo in vista di un nuovo rapporto con lo spettatore. L'uso della maschera, la pratica della pantomima, i gesti sintetici ed essenziali, la biomeccanica intesa come metodo per sottomettere l'emozione e lo psicologismo, il sapiente utilizzo dei mezzi del proprio corpo, piegano l'attore a un'idea di teatro che, contro il realismo di Stanislavskij, privilegiava un concetto di stilizzazione, di convenzione, di simbolo.

Su posizioni più moderate era Jacques Copeau, il quale era indotto da una formazione letteraria a privilegiare il testo e ad affermare il primato del poeta, di cui l'attore era ancora il principale interprete. Sottratto dalla componente spiritualista della sua personalità al rischio di incorrere in rigide gerarchie, il regista francese giunse ad affermare che creare con la parola un'opera drammatica e metterla materialmente in scena mediante l'attore non erano che i due tempi di un'unica e identica operazione dello spirito. In tale operazione, quella del regista deve essere un'arte discreta, paziente, tesa a ridurre al massimo ogni spettacolarità. Il tentativo di rinnovamento del Vieux Colombier - teatro da lui fondato nel 1913 - è all'insegna di un ambiente spoglio, attento ai fre-

miti sotterranei della poesia contro ogni decorativismo.

Al contrario contemporaneamente in Austria Max Reinhardt sfogava con estrosa spettacolarità il suo eclettismo artistico, attingendo a tutti gli stili della scena europea, ai procedimenti di recitazione di altri continenti, alla massima utilizzazione dei mezzi tecnici moderni, soprattutto quelli connessi all'illuminazione. Con costui il regista diventava l'illusionista, il mago capace di tradurre un'opera in linguaggio teatrale con un'esuberanza che valorizzava tecnica e attori, cioè i diritti dello spettacolo contro la preminenza del testo.

Gli sviluppi italiani

In principio del secolo, in Italia, non erano d'uso le discussioni teoriche sull'arte scenica: i capocomici ignoravano i misteri della regia e, riguardo le luci, ricorrevano ai riflettori soltanto per figurare da una finestra i raggi del sole o il chiarore lunare; la critica si "accontentava" di contestare a Ermete Zacconi il diritto di ridurre il caso di Osvaldo a un fatto clinico; le scene non erano solidamente costruite: si limitavano a delle parapettate di tela dipinta e le porte, pure di tela tesa, a ogni soffio d'aria dalle quinte si gonfiavano e si ritraevano con un rumore di carta agitata.

Non esistevano riviste che affrontassero i problemi tecnici della scena: chi recitava e chi si interessava di cultura teatrale si accontentava di leggere "L'arte drammatica", pubblicazione redatta da Enrico Polese e scritta in maniera molto grossolana e superficiale.

Il repertorio si appoggiava ancora in gran parte al teatro francese del secondo Ottocento e gli attori continuavano a recitare ancora in modo declamatorio e con la semplicità di allestimento scenico ottocentesco.

All'alba del nuovo secolo, dei grandi attori superstiti dell'Ottocento, Adelaide Ristori già dal 1885 viveva ritirata dalle scene godendo le gioie serene della vita familiare, Tommaso Salvini non recitava più avendo dato definitivamente addio alle scene nel 1903, Giacinta Pezzana faceva qualche sporadica comparsa sul palcoscenico, Virginia Marini insegnava recitazione all'Accademia Santa Cecilia di Roma. Eleonora Duse, nel pieno della sua fama, si dedicava al teatro dannunziano e nelle sue ultime *tournées* si dimostrava orientata verso un teatro di pensiero, in contrasto col repertorio che le aveva dato notorietà. Ermete Zacconi, dopo una breve parentesi in Compagnia con Eleonora Duse, adempiva alla sua infaticabile missione di attore: nel *Cardinale Lambertini*, andato in scena il 30 ottobre 1905, trovò una parte che rimase legata alla sua grande arte di dicatore e di scultore di caratteri; Ermete Novelli, deluso dalla sfortunata esperienza della gestione della "Casa di Goldoni", riprendeva di teatro in teatro il suo peregrinare di grande artista nel repertorio comico e drammatico.

Le compagnie primarie erano una trentina, altre venti le secondarie, tutte complete di attori eccezionali sia nella prime che nelle seconde parti. Molte altre compagnie erano composte da attori modesti che circondavano un "mattatore". Nel gergo comico veniva chiamato così l'attore che primeggiava fra gli altri facendo risaltare le sue doti recitative, le quali erano spesso più delle scaltrezze e degli artifici meccanici della voce che vere e proprie conoscenze e studi sui linguaggi teatrali. La figura dell'attore mattatore non scomparirà dal teatro italiano ed sopravvissuto fino ai giorni nostri con usi sempre più istrionici.

L'affermarsi della regia in Italia

In Italia la regia si affermò con notevole ritardo rispetto ai paesi europei che guidarono il rinnovamento del teatro; infatti solo nei decenni Venti e Trenta, ricalcando modelli stranieri, la nuova figura riuscì ad incrinare la tradizione del grande attore e solo nel secondo dopoguerra a tradursi nell'incarnazione di un vero e proprio progetto culturale destinato a divenire dominante. Ma appunti critici, diffidenze, insofferenza verso la consunta teatralità ottocentesca e i suoi artefici non mancarono già all'inizio del secolo.

I primi a insorgere contro la posizione privilegiata dell'attore furono gli autori; tra questi si possono ricordare Giovanni Verga e Marco Praga, il quale potenziò e diresse la Società degli Autori contro l'invasione dei "mattatori". Ben presto però l'insoddisfazione serpeggiò tra gli attori stessi, almeno tra quelli più sensibili allo spettacolo preso nella sua globalità e, più in generale, ai valori della cultura.

Se già Gustavo Modena aveva tentato di eliminare i ruoli dal teatro, piegandolo a strumento educativo e popolare e stemperando l'importanza del mattatore in quella dell'intera compagnia, ora, a cavallo tra i due secoli, furono soprattutto Eleonora Duse e Virgilio Talli i più sensibili ad un rinnovamento che operava già nella direzione della moderna regia. Fu l'incontro con D'Annunzio ad acuire il loro rispetto nei confronti della poesia, la loro fedeltà artistica al testo nell'intenzione di non tradire la parola del poeta.

Anche la Duse, stanca di un repertorio che blandiva il gusto sostanzialmente naturalistico del pubblico italiano, nello stesso periodo era alla ricerca della "poesia"; tale ricerca la indusse ad affrontare opere nuove: rivisitò Shakespeare, Maeterlinck, Ibsen, D'Annunzio e, quel che più conta, lo fece con uno spirito nuovo. Contro la schematizzazione dei ruoli e l'atteggiamento da mattatrice, la Duse si propose come interprete: si rifiutò di anteporre all'opera il successo personale e la propria abilità. Il suo intento fu la fedeltà assoluta allo spirito del poeta, non soltanto attraverso lo studio attento del proprio personaggio, ma anche la preoccupazione per lo stile globale dello spettacolo, a cui tutti gli attori, rinnovandosi da una pièce all'altra, dovevano concorrere. L'attrice si pose sulla via di una ricerca poetica che la allontanò tanto dal naturalismo quanto dall'eccesso scenografico, per legarsi sempre più ad un'arte attorica spoglia ed essenziale. Dopo aver lavorato con due maestri della regia europea (Lugné-Poe per *L'albergo dei poveri* nel 1905 e Craig per *Rosmersholm* nel 1906), inevitabilmente incontrò Copeau. Così Mario Apollonio nella sua *Storia del teatro italiano* (Milano, Rizzoli, 2003, p. 671) parla della sua arte anticipatrice:

[...] la Duse denunciò ad una ad una, operando, le vecchie gherminelle della rigatteria teatrale: alla sua presenza la scaltrezza della tradizione teatrale francese cadde in pezzi: alla sua presenza le due scuole teatrali che uniche sanno parlare ai contemporanei una parola nuova, la scuola russa e la scuola americana, presero l'avvio [...].

Tuttavia, l'esito fallimentare del sodalizio artistico con il regista francese la riportò nel giro delle compagnie italiane e a formare una società con l'attore Ermete Zacconi per allestire le opere dannunziane: questo episodio dimostrò che per rinnovare il teatro italiano non bastavano nuovi poeti e nuovi attori.

Il problema era complesso: se da un lato nel teatro italiano mancava quel rigore stilistico che appartiene alla figura del regista, dall'altro le strutture organizzative della produzione teatrale si presentavano antiquate e non corrispondevano più ai gusti della maggioranza degli spettatori che erano cambiati. Infatti l'ampliamento dei ceti medi - seguito al decollo industriale di fine secolo e



179. La compagnia di burattinai Rame, a Bobbio nel 1913.

allo sviluppo burocratico dell'età crispina e giolittiana - creò in Italia un pubblico più composito ed eterogeneo di quello tradizionale che, ristretto ed elitario come la sua classe dirigente, era unito da una stessa concezione della realtà e della sua rappresentazione sulla scena. Era ancora a questo pubblico che si rivolgeva la drammaturgia dei primi anni del secolo, con repertori eclettici, tali da soddisfare essenzialmente la sua esigenza di divertimento. Così spettacoli tra i più disparati si alternavano nei teatri secondo il criterio della quantità e del facile consumo più che della qualità.

Intellettuali e uomini di spettacolo condannarono la caoticità dell'industria teatrale, le esigenze di una libera concorrenza incontrollata in cui si dispiegava la preoccupazione di guadagno di impresari e gestori di sale, confinando il teatro al ruolo di semplice merce di scambio, adagiata nella riproduzione di rassicuranti stereotipi. Alle critiche di autori come Roberto Bracco, che già nel 1905 denunciò questa situazione, si affiancarono in seguito i giudizi severi di intellettuali come Piero Gobetti e Silvio D'Amico e le iniziative polemiche di Antonio Gramsci che già nel 1917, a proposito del monopolio dei teatri torinesi gestito dai fratelli Chiarella, parlava di *trust* dello spettacolo capaci di decidere e imporre il prodotto da consumare. Alle voci di denuncia si affiancarono iniziative concrete, inconsapevoli anticipazioni, precise volontà di puntare sul professionismo e di aprire nuovi spazi culturali, per sottrarre le scene ai condizionamenti troppo pesanti del mercato.

L'esigenza di un repertorio scelto e non commerciale fu la stessa che indusse Luigi Pirandello a costituire, insieme con Virgilio Marchi, il Teatro degli Odescalchi e a dirigere dal 1925 al 1927 il Teatro d'Arte di Roma. Convertitosi al teatro dialettale nel 1916, in seguito agli incontri decisivi con Nino Martoglio e Angelo Musco (da cui nascono *Cappidazzu paga tutto*, *U ciclopu*, *Liola* e le

traduzioni in dialetto dei drammi già scritti in lingua *Pensaci Giacomino*, *Il berretto a sonagli*, *La patente*, *La giara*), Pirandello approdò in un secondo tempo ad una nuova struttura teatrale, in cui ciò che poneva in scena non era più la vita, ma il teatro stesso. Dapprima rifiutato e detestato nella sua organizzazione e nel suo apparato borghese, in nome dello spazio elitario del libro, il teatro diventava un mezzo di rottura e di denuncia non solo nei confronti di una società fondata sull'ipocrisia, ma anche degli schemi letterari e teatrali. Nella trilogia del "teatro nel teatro" (*Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*) Pirandello si mostrò autore capace di ammettere e comprendere le ragioni della rappresentazione. La sua esperienza capocomicale lo indusse a valorizzare l'intervento critico dell'attore e l'opera unificatrice e organizzatrice del regista. Ma Pirandello respinse l'idea del *régisseur* onnipotente, tirannico padrone del palcoscenico e degli attori, pronto a sostituirsi continuamente all'autore monopolizzando l'interpretazione del testo. Contro questo regista, alla Max Reinhardt, Pirandello in *Questa sera si recita a soggetto* polemizzava creando la figura del Dottor Hinkfuss, l'archetipo del regista-demiurgo, prepotente e isterico, contestato e ridicolizzato dagli attori per le sue velleità sperimentali e la sua fede nella scenotecnica, nei trucchi, nel dosaggio delle luci.

Nella compagnia di Pirandello la propugnata fedeltà alla parola dell'autore era garantita dall'ingresso di Marta Abba che, scelta dal drammaturgo nel ruolo di protagonista su suggerimento di Marco Praga, si rivelò un'eccezionale interprete di personaggi pirandelliani, divenendo la fedele e devota confidente dello scrittore e l'ispiratrice di alcuni drammi (*Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *Come tu mi vuoi*, *Trovarsi*, *I giganti della montagna*).

Contemporaneamente un altro drammaturgo, Dario Niccodemi, fondava con gli attori Vera Vergani e Luigi Cimara (figli della buona borghesia e non figli d'arte) una compagnia modellata sull'esempio delle compagnie francesi che aveva conosciuto a Parigi nell'anteguerra. I suoi spettacoli si imponevano per l'eleganza, la misura, lo sforzo di "sprovvincializzazione" che li caratterizzavano: anche in questo caso era la figura di un direttore, il quale, non recitando, si occupava della recitazione altrui, a garantire la mancanza di approssimazione e l'equilibrio fra le parti.

Mentre la compagnia di Niccodemi riscosse largo consenso limitandosi a mettere un po' di ordine nel vecchio teatro, l'attrice Tatiana Pavlova, trasferitasi in Italia dalla Russia nel 1921, esordì nel 1923 con una sua compagnia, di cui era direttrice e regista. Possedendo un'idea ben precisa di che cosa si dovesse intendere per "regia teatrale", la Pavlova imponeva - in un paese, l'Italia, in cui abitualmente essa era ancora confusa con la scenografia - il proprio ideale di regista: questa figura, senza eccessi in alcun senso, doveva sapeva riassumere tutti i fenomeni creativi della rappresentazione, essere quindi in grado di "servire" l'opera, l'autore, l'attore e il teatro. L'attrice, tendendo a stabilire un nesso continuo tra azione e cornice scenica, tra ambiente e vicende interiori ed esteriori del personaggio, contribuì con i propri metodi, in parte derivati da Stanislavskij, ad aprire la strada alla regia moderna sugli attardati e conformisti palcoscenici italiani.

Non a caso la prima cattedra di regia, quando nel 1936 venne inaugurata l'Accademia di Arte Drammatica a Roma, fu affidata a lei, che la tenne fino al 1938, anno in cui le successe Guido Salvini. Anch'egli, contemporaneamente alla Pavlova, contribuì a un aggiornamento della cultura teatrale italiana; ammiratore di Max Reinhardt (invitato grazie a lui in Italia nel 1933, insieme a Copeau, per prestare la sua opera in occasione del nascente Maggio Fiorentino), Salvini ne ereditò in parte la lezione, imponendosi come realizzatore di spettacoli di grande respiro: dalla famosa edizione della *Nave dannunziana* nell'isola Sant'Elena a Venezia, all'allestimento di numerosi spettacoli all'aperto nelle più suggestive città italiane, alla valorizzazione di alcuni palcoscenici di rara bellezza come l'Olimpico di Vicenza.

Ma fu la coppia Anton Giulio Bragaglia-Silvio D'Amico, le due più tipiche personalità degli anni Venti e Trenta, a condensare tutte le energie vitali che porteranno ai tentativi di aggiornamento del secondo dopoguerra. Nel panorama teatrale degli anni Venti si stagliò con prepotenza l'intensa opera di divulgazione, organizzazione e aggiornamento di Bragaglia. Mutuato dall'esperienza futurista lo spirito combattivo, egli lottò per una riforma che, intervenendo a livello visivo e spettacolare, restituì al teatro il suo genuino senso dello spettacolo. Riteatralizzare il teatro era la parola d'ordine del nuovo regista (che Bragaglia definì *corago* o *régisieur*) che, con pieni poteri e in assoluta autonomia, prestasse attenzione ai valori della messinscena contro il vecchio capocomico della tradizione ottocentesca.

La sua impresa di maggior rilievo fu la fondazione del Teatro degli Indipendenti (1922-1930), un teatrino ricavato tra i ruderi delle terme di Settimio Severo dall'architetto Virgilio Marchi e decorato dai pittori Giacomo Balla e Fortunato Depero. Vi si rappresentarono opere dell'avanguardia europea e novità anche italiane: Jarry e Apollinaire, O'Neill, Strindberg, Shaw, Wedekind, Brecht e, tra gli italiani, i futuristi, i grotteschi, Pirandello, Svevo, Bontempelli. La sua volontà di sperimentazione e rinnovamento si indirizzava oltre che sulla scelta del repertorio anche verso l'impiego di attori dilettanti, non ancora inariditi dal mestiere, e verso l'applicazione di nuove teorie scenografiche: tra queste ultime la scenoplastica che, sostituendo volumi plastici alla scena dipinta ed investendoli di luce sapientemente dosata, provocava la particolare atmosfera del dramma. La via del rinnovamento teatrale passò anche attraverso le teorizzazioni di Silvio D'Amico, critico di formazione cattolica che, contro il teatro-spettacolo di Bragaglia, sostenne i diritti della parola poetica. Già nei suoi scritti giovanili, che risalgono agli anni intorno al primo conflitto mondiale, D'Amico offrì una testimonianza di quel generale ripensamento stimolato, anche nel campo teatrale, dalla coscienza acutissima della frattura tra due epoche che la guerra rappresentava. Nel 1918 unì la sua voce alle numerose critiche sullo scadimento del teatro italiano invocando agevolazioni per la nascita di un repertorio non commerciale, affidato alla figura del regista, e sottolineando la necessità di una scuola per la formazione degli attori.

I rimedi proposti da D'Amico non andarono nel senso di una frattura con il passato: lungi dal concepire la presenza del regista in funzione stilistica e spettacolare, come accadeva tra gli innovatori europei, D'Amico era piuttosto vicino a Copeau nel vedervi la garanzia di una interpretazione fedele del testo e dello spirito poetico che lo informa. Come per Pirandello era il testo in ultima analisi ad avere la supremazia su ogni altro elemento dello spettacolo. Il D'Amico scrisse ne *Il tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1985, p. 28:

A noi, a teatro, quello che preme è il dramma, a cui subordiniamo visione, dizione e tutto il resto [...] si vuol solo tenere presente che i grandi autori drammatici, scrivendo per la rappresentazione, la concepirono come serva e strumento.

Nel 1935, in pieno regime fascista, gli venne offerta l'occasione di realizzare il suo sogno di aprire un'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica: accettando, diede vita alla scuola e la presiedette per lungo periodo. D'Amico intese costituire un centro che doveva essere di preparazione insieme tecnica e culturale, che fornisse alla scena italiana i suoi moderni interpreti non solo attori, ma anche registi. L'esigenza fu quella di promuovere una regia italiana, distinta da quella straniera, esigenza che si manifestò senz'altro per ragioni di italianità connesse alla situazione generale del paese, ma anche per la precisa volontà di ridimensionare la regia entro i confini del rispetto del testo.

L'iniziativa dell'Accademia si inserì in quel ben definito programma di razionalizzazione che la cul-

tura borghese perseguì attraverso la dittatura, proponendosi da un lato l'eliminazione delle contraddizioni più stridenti provocate dalla libera concorrenza e dal monopolio privato e dall'altro la promozione delle funzioni dell'attore e del regista al livello di mestieri artistici utilizzabili come veicoli di diffusione culturale o come fonte di innocuo divertimento. Ma se il pesante intervento statale che ne derivò, almeno nei suoi aspetti più repressivi, come lo scoraggiamento delle produzioni straniere o in dialetto, o più populistici, come i Carri di Tespi (strutture itineranti concepite per diffondere spettacoli lirici o di prosa nei centri minori) seguì il destino del regime, l'Accademia gli sopravvisse; e pur svolgendo una funzione determinante in quel processo di rinnovamento che nel dopoguerra sfociò da un lato nel declino della vecchia compagnia di giro e nella fondazione di teatri stabili di città e dall'altro nel nuovo ruolo protagonista del regista, l'Accademia rappresentò anche una sorta di simbolo di continuità tra un teatro vecchio e uno nuovo. L'idea di regia di D'Amico fu però arricchita anche da un'altra sfumatura feconda di sviluppi futuri: il regista era concepito come colui che veniva chiamato a instaurare un non superficiale rapporto di vita tra autore e pubblico, come colui che cercava nell'animo degli spettatori il punto di incontro tra gli elementi costitutivi del fenomeno teatrale. Scrisse infatti D'Amico sempre nel *Tramonto* [...], op. cit., p. 151:

parlare ad un pubblico di teatro vuol dire fare appello ai sentimenti che lo raccolgono [...] rivelare l'assemblea umana a se stessa.

Si sente in queste parole l'eco di quella comunione religiosa, di quel teatro inteso come rito, vagheggiato da Copeau, che nel dopoguerra influirà sulla concezione drammaturgica di Mario Apollonio, sostenitore di un rinnovamento della scena italiana alla luce di un impegno morale e religioso, e sulle realizzazioni di Orazio Costa; in quest'ultimo l'eredità spirituale di D'Amico e il mistico ascetismo di Copeau si fonderanno nella concezione del regista come sommo sacerdote chiamato a celebrare un messaggio secondo una liturgia severa.

Nel dopoguerra la regia si sviluppò di pari passo con l'affermarsi di una coscienza democratica sempre meno incerta. Tuttavia, sebbene il clima generale risentisse di una politicizzazione e di una pressione di forze nazionali popolari che affondavano le radici nella recente esperienza resistenziale, un vero e proprio teatro di avanguardia non riuscì a prendere vita dai fermenti dello sperimentalismo bragagliano.

La ricerca destinata a produrre risultati decisivi fu invece quella che si indirizzò verso un teatro



180. Locandina della commedia *Oh, che rattassâda!* di Egidio Carella, 26 gennaio 1936.

capace di armonizzare le risonanze poetiche del testo con l'arte dell'attore e le risorse scenografiche. In essa il crocianesimo di D'Amico si aggiornò confrontandosi con la società politica del dopoguerra e cercando di riassorbirne le due anime popolari, quella cattolica e quella comunista: il risultato fu quella regia storicistica che caratterizzò il teatro italiano e che culminò intorno alla metà degli anni Sessanta. Nel suo ambito si inscrivono sia l'indirizzo chiaramente spiritualista del teatro di Orazio Costa, sia l'impegno morale e politico delle regie di Luchino Visconti e Giorgio Strehler, sia l'anima popolare di Eduardo De Filippo.

A Luchino Visconti va il merito di aver contribuito al processo di "sprovvincializzazione" della scena italiana, soffocata dal nazionalismo e dalle tendenze xenofobe del regime. La sua ipotesi fu tesa ad aprire il teatro agli autori stranieri più agguerriti ideologicamente e inclini alla trattazione di temi sociali.

La carriera di Giorgio Strehler si identificò quasi interamente con la storia del Piccolo Teatro di Milano, da lui fondato, insieme con Paolo Grassi, nel 1947 seguendo il sogno di un teatro popolare. In un'intervista rilasciata a Ugo Ronfani riprodotta nel testo *Io Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano, 1986, p. 17, Strehler definì il suo concetto di teatro:

Un teatro popolare come grande luogo in cui la collettività si riunisce per celebrare insieme, unita, i suoi miti, le sue tragedie, le sue morti, le sue gioie, i suoi affanni e si ritrova nella "sacralità laica" [...].

Gli autori preferiti delle regie di Strehler furono Carlo Goldoni e Bertolt Brecht. Furono per Strehler "l'alfa e l'omega di quel capitolo della nostra storia che si svolge all'insegna della egemonia borghese", modelli di un rapporto con la realtà del proprio tempo che indirizzarono la sua ricerca teatrale verso un nuovo umanesimo, basato sul realismo, ma evidentemente di un "realismo critico", come suo linguaggio più consona e naturale e sull'assunzione dell' "uomo politico" a misura di tutte le cose.

Le nuove compagnie e gli spettacoli di regia

La rinnovata atmosfera del teatro del XX secolo portò alla formazione di nuove compagnie dove man mano la figura del capocomico, del direttore, veniva sostituita dal regista. Un esempio significativo del graduale passaggio appena descritto è costituito dalla grande compagnia che si formò nel 1900: quella denominata Talli-Gramatica-Calabresi; al suo interno, accanto a Virgilio Talli, Irma Gramatica, Oreste Calabresi, c'erano Ruggero Ruggeri, Lydia Borelli, Giulio Rizzotto Cassini, Alberto Giovannini, Alfredo De Antoni, e la giovane prima attrice Dina Galli. La novità cui mirava da Virgilio Talli era il raggiungimento della perfezione del gruppo a scapito delle ambizioni personali dei singoli attori, il che avrebbe portato il direttore-capocomico ad essere libero di assegnare le parti al di fuori dei ruoli fissi: egli ne dava l'esempio rinunciando ai suoi diritti di primo attore quando trovava in uno dei suoi scritturati il tipo che meglio si addiceva a un determinato personaggio. La compagnia continuò a produrre spettacoli per sei anni portando alla ribalta in esecuzione perfetta alcune fra le migliori produzioni del teatro di allora: *Come le Foglie*, *La piccola fonte*, *I giorni lieti*, *Il più forte*, *Lucifero*, *Il re burlone*, *L'albergo dei poveri*, *I romanzeschi*. Ma l'arte registica del Talli (anche se la sua figura era ancora a metà tra direttore e regista) raggiunse la perfezione nella messinscena della *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio al Teatro Lirico di Milano il 3 marzo del 1904. In seguito a questo esempio altre compagnie studiarono il modo di realizzare tali rappresentazioni e di allestire la scena senza troppi sbrindelli di tela dipinta.

Molte compagnie così strutturate passarono anche dal Municipale di Piacenza. Questo teatro, dopo un lungo periodo di assenza della prosa dal cartellone teatrale, riprese la sua programmazione. Nel gennaio 1902 si esibì uno tra i grandi attori italiani del momento: Ermete Zacconi con la sua compagnia in cui recitava tra gli altri Ines Cristina; furono allestiti circa una decina di spettacoli tra cui *Otello*. Zacconi (1857-1948) recitò fin quasi all'età di novant'anni con una foga giovanile incredibile. Egli fu il continuatore della maestria attorale di Ernesto Rossi e di Gustavo Salvini; la sua arte rispecchiava il naturalismo e il verismo di cui fece la più spiccata esperienza nella famosa interpretazione dell'opera di Henrik Ibsen *Spettri*. Nato a Montecchio in provincia di Reggio Emilia nel 1857, figlio d'arte, recitò con i genitori fin dall'infanzia. Fu scritturato ancora molto giovane nella Compagnia Dondini e in quella del grande Giovanni Emanuel, da cui apprese i segreti più sottili della recitazione che esercitarono una definitiva influenza nella sua arte. Si esibì con lui al teatro Carignano di Torino durante il carnevale del 1885 nella commedia di Francesco Garzes *Il signor D'Albret* che ebbe parecchie repliche. Dotato di una potenza di voce non comune e di mezzi espressivi eccezionali, conferì alle sue interpretazioni un'incisività spettacolare. Nel 1888 fu primo attore assoluto con Cesare Rossi e poi con Virginia Marini e fu molto apprezzato per l'umanità da lui trasfusa in ogni personaggio, destando nel pubblico più che ammirazione, un vero entusiasmo. Famose restarono le rappresentazioni date insieme con Eleonora Duse.

Quando era ancora giovane, trovandosi in Torino al Carignano, seppe che Giovanni Emanuel si esibiva al teatro Alfieri nella stessa città e che avrebbe recitato *Re Lear*. In una sera che era libero da impegni, andò a sentirlo. Restò talmente conquistato dalla maestosità di Emanuel in quel lavoro, che non poté fare a meno di correre sul palcoscenico alla fine dello spettacolo per andare a baciare le mani del suo primo maestro. E ripeteva: "E magnifico, è scultoreo, è immenso!". A coloro che gli domandavano quale impressione aveva ricevuto da quella interpretazione non faceva che ripetere: "Ora nessun artista può più cimentarsi nel *Re Lear* perché Giovanni Emanuel è un monumento!". Ermete Zacconi, recitò la stessa opera shakespeariana, al teatro Argentina di Roma, dopo la scomparsa di Giovanni Emanuel. L'entusiasmo del pubblico fu enorme, alla fine dello spettacolo sorse in piedi acclamandolo e chiamandolo una ventina di volte al proscenio. Chi sa se l'allievo aveva superato il maestro? Insieme con *Re Lear* le altre sue prodigiose interpretazioni rimaste celebri furono *Amleto*, il *Spettri*, già nominato in precedenza, *La morte civile*, *Pane altrui*, *La bisbetica domata*, *Tristi amori*, *Il Cardinal Lambertini*. Nel 1897 formò una compagnia con l'attore Libero Pilotto e girò il mondo portando dovunque la sua arte naturalistica fino alla vigilia della seconda guerra mondiale quando, dopo il successo dei *Dialoghi di Platone* al teatro Quirino, si ritirò dalle scene e si stabilì a Viareggio dove possedeva una casa tutta tappezzata dei suoi numerosissimi cimeli d'arte e dove morì nel 1948, lasciando grande rimpianto nel mondo teatrale di cui era stato uno dei più celebri attori.

Nel 1902 fu la volta della presenza della Compagnia Pieri-Severi che portò in scena molte opere di autori contemporanei. Vittorio Pieri (1850-1926), figlio di Gaspare e Giuseppina Casali, fu scritturato come brillante nella Compagnia diretta da Alamanno Morelli e Adelaide Tessero nel 1883. Passò al capocomicato assumendo il ruolo di generico primario. Recitò a fianco della moglie Elvira Aliprandi nelle Compagnie di Ermete Novelli, Cesare Rossi, Virginia Marini, e successivamente, sempre con il ruolo di brillante, nella Compagnia Stabile del teatro Argentina. Negli ultimi anni della sua vita prese parte come interprete, con il ruolo di caratterista, in numerosi film. Morì a Torino il 21 maggio 1926.

Elisa Severi, nata a Ravenna, seguì i genitori a Roma dove studiò dando subito segno della sua

attitudine al teatro. Le sue doti fecero sì che, senza aver frequentato nessuna scuola di recitazione e neppure una filodrammatica, venne accolta nel 1894 nella Compagnia Paladini-Talli, per passare successivamente in quella di Reinach-Talli; recitò anche nella Compagnia dell'attrice Irma Grammatica e in quella di Marchi-Talli. Tentò diverse volte il capocomicato. Nel 1905 si trasferì nella Compagnia Rodolfi-Capelli con il ruolo di prima attrice e, in seguito, come capocomico accanto a Oreste Calabresi. Nel 1912 fu scritturata nella Compagnia Stabile Romana. Nel 1914 abbandonò le scene teatrali per dedicarsi al cinema. Morì nel settembre del 1930.

Nel 1905 si esibì la Compagnia Berti-Masi, specializzata nell'interpretazione dei grandi drammi storici: ne era primo attore e direttore Andrea Maggi. A Piacenza rappresentò i drammi dannunziani *La figlia di Iorio* e *La Gioconda*.

Con lo scoppio della prima Guerra Mondiale la stagione di prosa del teatro Municipale di Piacenza si fermò. Le rappresentazioni ripresero a metà degli anni Venti.

Nel 1925 arrivò la Compagnia drammatica diretta da Alfredo De Sanctis, che propose diverse opere seguite, nel mese di ottobre, da un intermezzo operettistico in cui il maestro Luigi Dell'Argine diresse personalmente il *Trittico di Pierrot*. De Sanctis (1876-1954), figlio d'arte, recitò nella compagnia paterna coprendo tutti i ruoli. Dopo questa esperienza fu scritturato in diverse compagnie tra cui quella diretta da Cesare Rossi, quella di Francesco Garzes nel 1894, e infine quella di Giovanni Emanuel che gli fu maestro. Nonostante fosse diventato, nel 1898, direttore del Teatro d'Arte di Torino, due anni dopo formò una Compagnia propria che mantenne per un quarantennio, recitando anche con l'attrice Alda Borelli, con la quale nel frattempo si era sposato. Attore di rilievo, si cimentò nei più svariati ruoli drammatici di opere di Ibsen, Gorkij, Brieux, Butti, Fabre, Sardou, De Iorde. Fu docente e maestro di recitazione in molte scuole teatrali, formando diverse generazioni di attori. Morì a Firenze nel 1954.

Nel mese di novembre sempre del 1925 si esibì la Compagnia diretta da Luigi Pirandello - nella quale recitava la celebre attrice Marta Abba -; furono messi in scena sei capolavori del drammaturgo e poeta siciliano; costui, presente alle rappresentazioni, intrattenne il pubblico parlando delle sue opere.

Marta Abba (1900-1988), nata a Milano nel 1900, fu ammessa all'età di soli quindici anni all'Accademia Filodrammatici di Milano dove fu allieva di Enrico Reinach. Ne uscì dopo tre anni avendo anche conquistato il prestigioso Premio Castiglione. Esordì sulle scene nel 1923 con la Compagnia per il Teatro del Popolo di Milano, diretta da Ettore Paladini. L'anno seguente entrò nella Compagnia di Virgilio Talli, ed ebbe un grande successo specialmente per la sua interpretazione de *Il gabbiano* di Cechov. Le recensioni critiche molto positive - in particolar modo si ricorda quella del drammaturgo Marco Praga - ottenute per la sua interpretazione fecero sì che nel 1925 Luigi Pirandello la scritturasse come prima attrice della Compagnia del teatro d'Arte di Roma (Odescalchi), allora in corso di formazione sotto la personale direzione del drammaturgo divenuto capocomico e regista. Il 22 aprile del 1925 al Teatro Odescalchi Marta Abba fece il suo trionfale debutto romano nella prima assoluta di *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli. Restò con Pirandello e compì lunghe *tournées* in Italia e all'estero; ebbe modo di farsi apprezzare come una delle più interessanti attrici italiane. Scioltasi, dopo tre anni, la Compagnia pirandelliana, Marta Abba formò nel 1928-29 una Compagnia di giovani artisti, dedicandosi alla valorizzazione del repertorio di Pirandello e rappresentando per la prima volta *Lazzaro* e *Come tu mi vuoi*, opere scritte e dedicate a lei dal grande drammaturgo siciliano. Nel 1929-30 formò un'altra Compagnia allargando il repertorio che non fu soltanto pirandelliano. Nel 1932 fu a Parigi dove recitò in francese *L'uomo, la bestia e la virtù*. Nel 1934 interpretò Mila di Codro accanto a Ruggero Ruggeri in



181. Memo Benassi di ritorno al Teatro Municipale, 1940.

un'eccezionale recita della *Figlia di Iorio* al teatro Argentina di Roma. Nel 1935 fece parte della Compagnia Grandi Spettacoli diretta da Guido Salvini. Nel 1936 recitò in inglese *Tovarich* di Jacques Deval prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti. Nello stesso anno, dopo la morte di Pirandello, Marta Abba portò a termine i suoi impegni teatrali negli Stati Uniti. Nel 1937 ricevette un premio dell'*American Dramatic League*. Nel 1938 si sposò a Cleveland (Ohio) con un americano ricchissimo, Severence A. Millikin, nipote del magnate dell'acciaio e annunciò il suo ritiro dalle scene. Nel 1952 divorziò e l'anno seguente tornò in Italia, dove formò con l'attore Piero Cornabuci una Compagnia che ebbe breve durata. Si trasferì prima a Milano, poi a Lugano, nel Principato di Monaco e infine sul lago di Ginevra. Nel 1986, sebbene inferma e colpita da paralisi si recò a New York e venne festeggiata a Princeton in occasione della donazione delle lettere di Pirandello alla Biblioteca di quell'università. Morì a Milano il 24 giugno 1988, il giorno prima del suo ottantottesimo compleanno.

Durante la stagione teatrale 1926-1927 fu ancora una volta presente la Compagnia diretta dal regista Alfredo De Sanctis con sei pièces tra cui *La porta chiusa* di Marco Praga e *Il processo dei veleni* di Victorien Sardou.

Nel 1926 furono presenti diverse compagnie. La prima fu quella del regista e drammaturgo Giovacchino Forzano, autore fra l'altro di libretti per le opere di Puccini e Mascagni; furono rappresentati due lavori dello stesso Forzano: *Gutlibi* e *Madonna Oretta*. Poi fu la volta della compagnia diretta da Gigetto Almirante che presentò cinque lavori tra cui *Le due dame* di Paolo Ferrari e *Fuochi d'artificio* di Luigi Chiarelli.

Gigetto Almirante (1886-1956), figlio dell'attore Nunzio, dall'età di quattordici anni recitò nella compagnia del padre ricoprendo ruoli importanti. La vera vita artistica cominciò con l'ingresso nella Compagnia Sichel-Galli-Guasti-Ciarli-Bracci. Successivamente recitò con Alfredo Sainati, con Cesare Dondini e con la Compagnia Grammatica-Carini-Piperno. Passò poi nella formazione di Antonio Gandusio che fu il suo vero maestro in comicità, tanto da essere talvolta confuso con lui quando compariva in scena. Fu scritturato in tantissime altre compagnie dove si distinse sempre per la sua vena comica e drammatica. Le sue interpretazioni migliori furono il "pastore" nella *Figlia di Iorio* di D'Annunzio, in quella del "padre" nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello e in quella di Barbarello, di cui fece una vera creazione, nel *Piccolo Santo* di Bracco con Ruggero Ruggeri. Dal 1925 fu direttore e regista della Compagnia Rissone-Almirante-Tofano. Insegnò anche all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma nel periodo 1935-36. Morì a Roma nel 1956 dopo una straziante malattia che gli aveva attaccato le meningi.

La terza compagnia che recitò nello stesso anno fu quella diretta da Gualtiero Tumiatì, denominata la Compagnia dei Grandi Spettacoli. In quell'occasione fu rappresentata un'opera di Sem Benelli dal titolo *Vezzo di perle*.

Gualtiero Tumiatì, avvocato, passò alla recitazione e alle scene esordendo nel 1905 a Roma. Fu scritturato in diverse compagnie tra cui quella di Alfredo De Sanctis e in quella diretta da Andrea Maggi, per le quali interpretò con successo personaggi del teatro classico e shakespeariano fra cui *Cyrano de Bergerac* e la *Dodicesima Notte*. Dal 1935, ritiratosi dalle scene, insegnò recitazione alla scuola di Santa Cecilia a Roma. Partecipò come attore anche a diversi film.

Un'altra compagnia che si esibì fu quella di Aldo Silvani, anch'egli un avvocato che aveva tralasciato la professione forense per dedicarsi al teatro. La compagnia mise in scena al Municipale *Don Chisciotte* di Gherardo Ghepardì e *Il beffardo* di Nino Berrini.

La stagione teatrale 1927-1928 portò sulle scene del Municipale le Compagnie di Virgilio Talli e di Maria Melato. Il Talli con i suoi collaboratori Romano Calò e Giulietta De Riso portò in sce-

na un'opera del drammaturgo piacentino Angelo Nasalli-Rocca. La Compagnia della Melato, che in gioventù aveva recitato nella Società Filodrammatica Piacentina, rappresentò in maniera memorabile *La Gioconda* di D'Annunzio e *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli.

Virgilio Talli (1857-1928), nato a Firenze da una famiglia borghese, si distinse subito come attore brillante in diverse Compagnie: Tessero-Biagi (1881); Ermete Novelli (1886); Giuseppe Pietroboni (1887-89); Francesco Paladini (1890). Nel 1895 formò la prima propria compagnia la Talli-Sichel-Tovagliari specializzata in repertori comici. Successivamente, dopo aver recitato a fianco di Teresa Mariani, Flavio Andò e Tina di Lorenzo, costituì la società Talli-Gramatica-Calabresi nel 1900 che durò circa sei anni. Diresse poi altre importanti formazioni teatrali con attori e attrici quali: Lydia Borelli, Ruggero Ruggeri, Alberto Giovannini, Annibale Betrone, Maria Melato, Antonio Gandusio. Tutte queste compagnie si distinsero per l'alto decoro artistico degli spettacoli. È da ricordare che sono sue la prima edizione della *Figlia di Iorio* di D'Annunzio e di *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa. Direttore e uno dei "proto-registi" italiani fece dell'arte drammatica una religione; fu incomparabile maestro dei migliori interpreti della scena del primo Novecento. Dopo la prima guerra mondiale, si ritirò dalle scene per andare a dirigere la scuola di recitazione da lui stesso fondata a Milano, dove morì.

Maria Melato (1885-1950), nata a Reggio Emilia, cominciò la sua carriera artistica nel 1904 con il ruolo di amorosa nella Compagnia di Teresa Mariani e Vittorio Zampieri. Due anni dopo passò in quella di Irma Gramatica e Flavio Andò, dove le capitò di sostituire come prima donna, la Gramatica indisposta ed ottenne un grande successo. Dal 1909 al 1920 fece parte della Compagnia diretta da Virgilio Talli, acclamata interprete di tutte le eroine del teatro romantico. Nel 1921 tentò il capocomicato e si unì in società con Annibale Betrone, riportando ovunque grandi successi per le sue particolari doti, fra le quali la soavissima voce che fu una delle sue principali prerogative e la distinse nettamente da tutte le altre attrici. Alcune sue magistrali interpretazioni furono nella *Fiammata* di Harry Kistemakers con Annibale Betrone, nella *Piccola fonte* di Bracco, nella *La Gioconda* di D'Annunzio, in *Anfissa* di Andreev, in *Maria Stuarda* di Schiller e in una magnifica *Signora dalla camelie* di Dumas. Morì a Forte dei Marmi nel 1950.

Nella stessa stagione teatrale fu presente la Compagnia di Emma Gramatica, della quale però non si hanno notizie di particolari spettacoli, e si ebbe il ritorno di Gualtiero Tumiati che rappresentò diversi drammi tra cui un testo del drammaturgo Ferenc Molnár *Giochi al castello* e *Con le stelle* di Sem Benelli, autore che fu presente allo spettacolo.

Emma Gramatica, nata a Fidenza nel 1876, fu per vari anni accanto ad Eleonora Duse dalla quale ereditò il prestigio di un'arte grandissima; fu prima attrice giovane nella Compagnia diretta da Luigi Biagi nel 1895, passò successivamente in varie compagnie dirette da Flavio Andò, Claudio Leigheb e Virginia Reiter. Fu scritturata dalla Compagnia di Ermete Novelli e da quella di Ermete Zacconi come prima attrice. Dal 1906 al 1909 recitò con Alfredo De Sanctis e con Ruggeri. Nel 1915 fece società con Luigi Carini e Ugo Piperno. Nel 1916, dopo tanta scuola teatrale appresa sul campo a fianco di grandi attori, decise di formare una Compagnia propria. Fece inoltre molte *tournées* all'estero: in Francia, Germania, Ungheria e Spagna. Si fece ammirare per la naturalezza della sua voce, per la stupenda versatilità con la quale si immedesimò nei personaggi da lei interpretati. Rimasero celebri alcune sue appassionante interpretazioni come *Santa Giovanna* di Shaw, *Amare* di Gerald, *Le medaglie della vecchia signora* di J. M. Barrie, *La sorridente signora Beudet* di Amiel, *Casa di bambole* di Ibsen.

Nel 1929 tornò la Compagnia Fontana-Benassi che portarono sulle scene diverse opere tra le quali *Grand Hotel* del drammaturgo Wiky Baum e *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello.



182. Evi Maltagliati nel debutto piacentino, 1940.

Memo Benassi (1891-1957), nato a Sorvolo in provincia di Parma, dopo aver studiato musica e violoncello al locale Conservatorio, entrò come generico nella Compagnia diretta da Gualtiero Tumiatì. Attore preparato con discrete doti tecniche, fece una rapida carriera e nel 1919 fu scritturato come primo attore nella Compagnia Carini-Gentili. Nel maggio dello stesso anno entrò in Compagnia con Eleonora Duse dove pose in risalto tutte le sue qualità migliori: interpretò i personaggi “Lo Straniero” nella *Donna del mare* di Ibsen e “Il figlio” nella *Porta chiusa* di Praga. Partì in tournèe negli Stati Uniti con la Duse dove interpretò “Osvaldo” negli *Spettri* di Ibsen. Fu una prova molto difficile, ma ebbe un grande consenso di pubblico; fu anche “Leonardo” nella *Città morta* di D’Annunzio. Nel 1924, alla morte della Duse, fu scritturato nella compagnia diretta da Irma Grammatica, passando successivamente in quella della sorella Emma presso la quale rimase fino al 1928. Nel 1929-30 partecipò agli spettacoli del Teatro Za Bum. Nel 1938 si unì in società con la Compagnia di Rina Morelli e nel 1939 con quella di Laura Carli. Affrontò sempre con successo testi impegnativi sia italiani sia stranieri, nei quali rivelò una recitazione, profonda ed estrosa; ma fu invece sempre un po’ difettosa la dizione che tradiva la cadenza parmense e che talvolta era troppo precipitosa, accoppiata ad una voce nasale e ingolata. Tuttavia ebbe risultati eccellenti essendo stato un artista sempre molto preparato ed avendo creato personaggi con originalità d’arte. Morì a Bologna nel febbraio del 1957.

Il cartellone della stagione teatrale 1939-1940 portava abbondanti spettacoli di prosa, nonostante le prime notizie sullo scoppio imminente della guerra. La prima compagnia che si esibì fu quella diretta da Annibale Ninchi che presentò la commedia *Ho sposato un angelo* del drammaturgo G. Vaszary. Poi fu la volta della compagnia fondata dal commediografo Guglielmo Giannini (che dopo la seconda guerra mondiale fu *leader* del partito dell’Uomo Qualunque), il quale si presentò con due opere: *Lo schiavo impazzito* dello stesso Giannini e *Rifugio* di Dario Niccodemi. Seguì il ritorno della formazione diretta da Memo Benassi con l’attrice Laura Carli.

Annibale Ninchi, nato a Bologna nel 1887, fu figlio di un colonnello del Genio Militare. Fu un personaggio del peso di Giosuè Carducci che, dopo averlo sentito declamare la *Battaglia di Legnano*, gli consigliò di iscriversi, ancora giovinetto, ad una scuola di recitazione: la famiglia scelse quella diretta da Giuseppe Rasi a Firenze. Dopo un tirocinio nelle Compagnie principali dell’epoca, fu primo attor giovane nella Stabile di Milano (1907-08). Passò poi a recitare con Flavio Andò (1908-09) e nella Stabile del Teatro Argentina di Roma con Irma Grammatica e Ruggero Ruggeri (1909-10). Fu alternativamente capocomico in proprio e primo attore ancora con Virgilio Talli. Abbandonato il capocomicato, dopo il trionfo di Glauco di Morselli (1919), fu primo attore in una formazione a lui intitolata fino al 1936. Il Ninchi fu interprete eccezionale di un vasto repertorio: il famoso *Cyrano de Bergerac* nonché un *Amleto* e si distinse nelle interpretazioni di opere come il *Candelaio* di Giordano Bruno, e la *Morte civile* di Giacometti. Nel 1937 fu direttore della Compagnia Dannunziana, poi ritornò capocomico associandosi con diversi artisti quali Maria Melato (1938) e Gualtiero Tumiatì (1941). Interpretò numerosi spettacoli dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico. Era un artista con una grande personalità, dotato di grandi mezzi fisici e vocali. Attore e interprete insuperato di quel teatro di poesia di D’Annunzio e di Sem Benelli, che si affermò nel primo trentennio del XX secolo. Fu inoltre interprete autorevolissimo del teatro classico greco. Scrisse anche una dozzina di drammi tutti rappresentati dalla sua Compagnia. Occasionalmente fu anche attore cinematografico.

Dario Niccodemi (1874-1934), nato a Livorno e formatosi in Francia in qualità di drammaturgo alla scuola della Réjane, di Bataille e Bernstein, divenne autore di importanti commedie scritte in lingua francese e italiana. In Italia tornò durante la prima guerra mondiale e si affermò subito



183. Nino Taranto al Municipale, 1940.

come il commediografo più acclamato. Stabilitosi a Milano, succedette a Marco Praga nella carica di presidente della Società degli Autori ed Editori e nel 1921 organizzò e diresse la Compagnia drammatica più acclamata dopo quella di Virgilio Talli. A tale formazione presero parte fin dall'inizio diversi grandi attori quali Vera Vergani e Luigi Cimara, rappresentando opere moderne del repertorio teatrale. Ad essa Niccodemi si dedicò, mettendo a profitto il gusto e l'esperienza appresa in Francia, così che la sua Compagnia si rese importante per l'evoluzione della scena nazionale e per il credito da essa conferito alle nuove leve di autori ed interpreti chiamati a collaborare. Niccodemi morì a Roma il 24 settembre 1934.

Laura Carli - nome d'arte di Laura Russo -, nata a Forlì nel 1909, compì gli studi liceali e un corso di scultura all'accademia Belle Arti di Ravenna. Nel 1932 si dedicò al teatro debuttando nella Compagnia di Renzo Ricci; nel 1934 passò alla Compagnia Galli-Gandusio. Con l'attore Antonio Gandusio formò una società fino al 1937. L'anno seguente fu scritturata come prima donna con Ruggero Ruggeri. Dal 1939 al 1941 passò prima alla Compagnia diretta da Memo Benassi e poi a quella diretta da Giulio Donadio (1946). Nel 1949-50 formò una Compagnia propria e nel 1950-51 diresse il teatro dei Satiri a Roma. Nel 1951-52 entrò in Compagnia con Ernesto Calindri. Nel 1953 a Firenze fece parte del teatro delle *Due Città* in qualità di protagonista nell'*Antigone* di Sofocle, nell'*Ispezione* di Betti e in *Rosmersholm* di Ibsen. Attrice dal tono modernamente asciutto, brava nel drammatico, efficace nel brillante, riscosse sempre l'approvazione del pubblico.

Dopo il 1940 le stagioni di prosa che si susseguirono al teatro Municipale risentirono ovviamente del conflitto mondiale. In realtà non furono mai sospese, ma le Compagnie e gli attori che vi parteciparono furono pochi. Le rappresentazioni di prosa ripresero regolarmente dopo la guerra.

Il teatro dopo gli anni Cinquanta

Dopo la seconda metà degli anni Cinquanta il teatro di regia comincia a declinare verso forme di sclerotizzazione gestionale non soltanto sul versante dei teatri stabili, ma anche su quello delle compagnie private. Queste sono sopravvissute grazie ad una razionalizzazione gestionale iniziata già nel primo dopoguerra (stimolata proprio dall'avvento della regia) e culminante nella definitiva scissione tra capocomico e direttore artistico; uno dei risultati più alti di questa razionalizzazione è esemplificato dalla Compagnia De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, che dalla metà degli anni Cinquanta allestisce alcuni tra i più accurati spettacoli teatrali.

Questo processo avanza contemporaneamente all'affermarsi di una classe dirigente che, nell'intenzione di creare canali culturali funzionali alla propria egemonia, avvolge gli Stabili nelle pastoie di una burocratizzazione sempre più erosiva nei confronti del pionierismo di Strehler e Squarzina. Così il lavoro di questa generazione di registi, logorati da quindici anni di lotta contro gli apparati di potere e dalla mancata risoluzione di alcune contraddizioni, prima fra tutte quella tra la tendenza alla ricerca e l'istituzionalizzazione del ruolo, comincia a conoscere il malessere della routine.

Pochi sono in questi anni gli episodi di frattura nell'uniformità di un panorama che ancora risente dell'isolazionismo di una cultura troppo a lungo emarginata dal contesto europeo e soffocata dalla presenza di una censura che solo nel 1962 sarà ufficialmente abolita.

Negli anni Sessanta la ventata libertaria del Living Theatre e della sua idea artaudiana del teatro come espressione totale del corpo si dimostra decisiva per accelerare un radicale processo di rinnovamento. La prima personalità ad imporsi con una nuova poetica è quella di Carmelo Bene che, abbandonando le tecniche tradizionali di lettura ed interpretazione dell'autore, rivendica il primato e l'autonomia della teatralità nei confronti della letteratura e nega definitivamente la re-

gia, così come il teatro italiano l'ha imposta e sviluppata. Interessato soltanto ad una scomposizione strutturale del testo, Bene non si preoccupa di estrarne significati, ma punta a ricomporne il nucleo direttamente sulla scena; la regia, abolendo la dicotomia tra testo e messa in scena, si nega come sovrastruttura calligrafica in nome di una scrittura scenica immediata e totalizzante. Altri fermenti innovativi provengono dal Teatro Gruppo '63, sezione del più vasto movimento letterario, in cui, grazie al critico Giuseppe Bartolucci, si diffondono i concetti di "metateatro" e "scrittura scenica". Attraverso gli atti unici di poeti come Balestrini, Giuliani, Porta e Sanguineti si propone un teatro di parola che però, alla luce delle suggestioni provenienti dalla fenomenologia, dallo strutturalismo e dalla psicanalisi, si scopre disgregata e contaminata da diversi codici, poetici, pittorici e musicali. Le esperienze complessive del Gruppo '63, privilegiando il segno rispetto al significato e ritrovando nel futurismo un proprio patrimonio ideale, creano i presupposti per l'individuazione dell'azione, del suono, dell'immagine e del corpo come materiali della scrittura scenica e predispongono il terreno alle future esperienze degli anni '68-'69.

L'esigenza è alimentata proprio dal fatto che in Italia cominciano ad essere conosciuti e studiati molti sperimentatori stranieri, da Grotowski a Brook, all'Open, al Living, a cui poco più tardi si aggiungerà l'Odin Teatret di Eugenio Barba.

Nel 1967 ad Ivrea un convegno si propone di segnalare l'esistenza di un "fenomeno avanguardia". Questo è così l'anno della prima codificazione di un'avanguardia nel nostro Paese; tra i vari gruppi interessati, il dibattito ruota intorno al problema di una organizzazione, toccando tutti i futuri temi di discussione: i rapporti tra la forma e il contenuto, tra l'individuo e la collettività, tra realtà e simbolo, tra verità e finzione, tra l'attuale rinnovamento e le avanguardie storiche, sentite come comune radice culturale.

Gli indirizzi di ricerca più importanti degli anni Sessanta vanno verso la riflessione di individuare nel nostro teatro popolare gli strumenti per tracciare nuove vie. Nel 1973 il teatro approda tra gli immigrati meridionali dei quartieri periferici delle città e in particolar modo a Torino nei quartieri di Lingotto, Mirafiori Sud e Falchera. Questa adesione ai territori suburbani e alle zone depresse si ricollega al fenomeno alternativo più originale del teatro degli anni Settanta, il teatro di base, esercitato da numerosissimi gruppi, teatri di quartiere e collettivi studenteschi. Figli del Living e del Bread and Puppet rivendicano il proprio entusiasmo espressivo rifiutando, insieme al teatro come istituzione, ogni specializzazione professionistica.

Se gli anni Sessanta erano dominati dall'idea di un teatro totale basato sulla fisicità del corpo protagonista, amplificata da una parola sonorizzata fino ai limiti della visceralità, negli anni Settanta le ragioni dell'occhio ritornano in primo piano: lo spettacolo riscopre il palcoscenico. Il panorama dell'avanguardia si configura così come una commistione inarrestabile di codici, una smisurata proliferazione di segni in cui sempre presente è il rischio del manierismo e della ripetitività. Nel generale ripensamento che investe i materiali della scrittura scenica e le istituzioni teatrali negli anni Sessanta-Settanta, anche la figura del regista viene messa in discussione insieme con l'istituto dei teatri stabili. Ma il processo involutivo subito dai teatri stabili non sembra toccare nella stessa maniera la figura del regista, anche se, lungi dal mantenere una propria funzione univoca, si sgretola in molteplici direzioni di lavoro.

Così molti registi continuano a lavorare senza traumi nella struttura pubblica che, riassorbita ben presto la crisi del '68, riesce a "rinnovarsi", sebbene in una prospettiva di potere, attraverso la pratica del decentramento e dell'animazione teatrale: nel 1968 Strehler decide di lasciare il Piccolo Teatro (per tornarvi qualche anno dopo) e di fondare il gruppo Teatro Azione, alla ricerca di una soluzione alla propria crisi di identità, alimentata dalla consapevolezza di avere concluso con *I gi-*



184. Laura Adani al Municipale.

ganti della montagna del 1966-1967 un certo modo di vivere il teatro.

Se poi in alcuni casi la figura del regista viene rifiutata o riassorbita in altri ruoli, bisogna sottolineare che anche il fronte della contestazione produce i suoi registi. Infatti nell'area del teatro di base l'insofferenza verso i "padri" e verso gli stereotipi del professionismo induce quasi sempre l'attore a rifiutarsi di delegare ad altri la scelta dei propri gesti; ma anche in questo caso l'autogestione non sopprime del tutto l'idea di una guida esterna, come dimostra il Gruppo della Rocca che, affidati dapprima i propri allestimenti a professionisti esterni, giunge poi ad esprimere dal suo interno i propri registi.

Su altri fronti invece la figura del regista è inglobata nella totalità dell'autore-regista-attore, sorta di prolungamento del vecchio capocomico d'anteguerra. Il fenomeno è presente nel lavoro di Dario Fo e di Eduardo De Filippo, ma anche in quello di Leo De Berardinis, Giuliano Vasilicò, Carlo Cecchi, Marco Paolini, e, primo fra tutti, Carmelo Bene che, dopo aver affrontato da regista Marlowe o Wilde, Collodi o Lewis e dopo aver provato a rappresentare i suoi romanzi, si dedica ad una vera e propria riscrittura di alcuni testi shakespeariani.

La stessa tendenza affiora prepotentemente anche all'interno del teatro "ufficiale". Cresce infatti in questi ultimi anni il numero degli attori che decidono di dirigere da sé i propri spettacoli, vendendo nel regista uno schermo distanziante tra sé e il pubblico. È il caso di Vittorio Gassman che, ad esempio, in *Cesare o nessuno* si ripropone nella veste di un mattatore ritrovato, o di Gabriele Lavia che si cuce addosso il suo *Amleto* fino a Pino Micòl e ad Anna Proclemer, una delle ultime a passare alla regia.

Nonostante questo, il ruolo del regista come guida esterna alla rappresentazione, come "autore" capace di imporre l'autonomia del linguaggio scenico, piegando il copione alle esigenze dello stile (un po' come avviene nel cinema), non si è certo esaurito. Su questa linea di regia "d'autore" si trovano anche registi formati all'avanguardia, da Trionfo con i suoi discepoli Giancarlo Cobelli e Mario Missiroli fino a Luca Ronconi, fondatore e direttore del Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato.

Ronconi, attraverso i propri spettacoli - dall'*Orlando Furioso* all'*Orestea* (1972), alle *Baccanti* (1973) -, esprime concretamente un'idea del suo lavoro che, orbitando nel campo della metodologia strutturalista, trova il suo nucleo nell'attività di scavo alle origini del testo scritto, nello smontaggio e rimontaggio dei suoi ingranaggi. Interessato ai meccanismi narrativi, al modo in cui l'opera si forma, ai suoi rapporti con l'ambiente da cui nasce, Ronconi, al momento di metterla in scena, concentra la sua attenzione sulla recitazione degli attori, tenendo ben presente lo spazio a disposizione e il pubblico a cui è destinata. Questa è la vera invenzione di uno spettacolo in cui lo spazio del pubblico coincide con quello della rappresentazione: in una sorta di ritrovata festa popolare, lo spettatore può scegliere quale episodio seguire con la stessa libertà di iniziativa del lettore allorché, preferendo gustare l'atmosfera complessiva dell'opera, piuttosto che seguire il testo dal primo all'ultimo verso, ne stralcia qua e là qualche parte. È la stessa libertà dello spettatore medievale di fronte alle sacre rappresentazioni. Ricordato come uomo delle macchine o regista di un teatro impossibile, Ronconi, nonostante il suo frequente ricorso ai canali del teatro ufficiale (basta pensare alle numerose regie di opere liriche), resta una presenza provocatoria per la sua personalità eccessiva e per la sua propensione ad una ricerca non più sostenuta dai vecchi modelli, da Stanislavskij a Brecht. Convinto assertore della necessità di superare l'idea del teatro come "servizio pubblico", sia inteso come arricchimento culturale sia come un teatro che parla di ciò di cui si ha bisogno, auspica uno spostamento dal palcoscenico alla platea, in cui il ruolo del regista è quello di un artista e non di un semplice mediatore.

Esaurita la spinta progressista dell'avanguardia e della sperimentazione, la scena italiana appare orientata verso la restaurazione di strutture e forme tradizionali che valorizzano la professionalità e la specializzazione in stretto rapporto con il mercato e la nuova richiesta culturale. Mentre lo spontaneismo dei gruppi giovanili di base soffre di un'ineluttabile emarginazione (dopo l'attenzione ad essi riservata durante gli anni Settanta) e il sistema delle cooperative "protette" dalle sovvenzioni ministeriali è in crisi, si riaffermano con significativa attualità le compagnie private e addirittura delle compagnie rette da un attore-mattatore-capocomico che ancora una volta si propone come "signore della scena", al di sopra del regista e dello stesso autore. La ricerca di un rapporto tra teatro e realtà sociale, che aveva caratterizzato la scena italiana dalla fine degli anni Sessanta agli anni Settanta, producendo modelli di decentramento e di espansione democratica della comunicazione teatrale, sembra contratta in una progettualità culturale istituzionalizzata e sovvenzionata. I Teatri Stabili, pur legati ad una logica di programmazione produttiva, riaffermano il loro ruolo ufficiale di organismi di riferimento per la diffusione dello spettacolo come fatto artistico e di intrattenimento.

In questo ambito di conservazione, restauro e rivalorizzazione della specifica cultura teatrale, anche la creatività registica, che aveva segnato con provocazioni, intemperanze, genialità e sregolatezze gli anni Settanta, sembra spesso rinchiudersi in un corretto servizio reso alla "lettura" del testo e alla sua espressività scenica.

Privato della grande e multiforme personalità di Eduardo De Filippo, il teatro italiano è oggi in affannosa ricerca d'autore. Critici, intellettuali, traduttori, poeti e romanzieri di professione si cimentano con quella ineffabile parola teatrale che sembra sottrarsi nel momento della sua comunicazione scenica. Il problema di una lingua del teatro, che aveva trovato altissime forme risolutive nella tradizione dell'autore-attore e nell'inesauribile vitalità espressiva del dialetto, resta ancor oggi aperto e testimonia una difficile conciliabilità tra la parola scritta per la scena e la realtà sociale dell'Italia contemporanea.

Bibliografia

Francesco Dall'Ongaro, *Scritti d'arte*, Milano, Hoepli, 1873.

Antonio Simeone Sografi, *Le inconvenienze teatrali*, a cura di Gian Francesco Malipero, Firenze, Le Monnier, 1972.

Siro Ferrone, *Introduzione*, a *Il Teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di Siro Ferrone, Torino, Einaudi, vol. I, 1979.

Mimma Forlani, Angelo Rovetta, *La critica teatrale militante in Italia. Aspetti storici-Aspetti teorici*, Milano, I.S.U. 1983.

Silvio D'Amico, *Il tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1985.

Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985.

Ugo Ronfani, *Io Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano, 1986.

Oliviero Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, La Casa Usher, 1988.

AA.VV., *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di Alessandro Tinterri, Bologna, Il Mulino, 1990.

Gaetano Oliva, *Il laboratorio Teatrale*, Milano, LED, 1999.

Eugenio Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore*, Genova, Bozzi Editore, 2001.

Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Milano, Rizzoli, 2003.

AA.VV., *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci, 2004.

IL TEATRO MUNICIPALE DI PIACENZA

© 2004, Edizioni Tip.Le.Co.

Tutti i diritti sono riservati

A CURA DI

Stefano Pronti

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", 16-21 (riproduzioni autorizzate)

Bergamo, Fondazione Donizetti, 15 (riproduzione autorizzata)

Parma, Archivio di Stato, 226, 237-238 (riproduzioni autorizzate)

Parma, Archivio Fondazione Toscanini, 216-220

Piacenza, Archivio Amici della Lirica, 139

Piacenza, Archivio Aterballetto, 153-156

Piacenza, Archivio di Stato (riproduzioni autorizzate)

- Fondo "Feste, divertimenti pubblici e teatri": 167-168, 239-240

- Fondo "Mappe e Disegni": 243-244, 260-262

Piacenza, Archivio Fotografico Prof. Francesco Bussi, 51-52, 61, 80, 82-89, 91, 94, 97, 115, 118, 137

Piacenza, Archivio Storico "Manzotti-Tip.Le.Co.", 3, 5, 9, 11, 24, 126-127, 135; 179, 181-186, 188, 190-192, 235, 241-242, 245, 250-258, 263

Piacenza, Archivio Teatro Gioco Vita, 221-225

Piacenza, Archivio Teatro Municipale (riproduzioni autorizzate) 22-23, 25-50, 53-60, 62-77, 79, 81, 90, 92-93, 95-96, 98-114, 116-117, 119-123, 125, 134, 138, 141-142, 151-152, 158-159, 161, 187, 189, 193-215, 246-249

Piacenza, Archivi Privati, 136, 157, 160

Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini-Landi (riproduzioni autorizzate)

- Ms. Pall. 258: 1-2, 4, 232-234, 236

- Avvisi Teatrali: 6-8, 13-14, 57, 128-133, 143-150, 162-166, 169-180

- Libretti d'Opera: 6-8

- Pierre Patte: 227-231

Piacenza, Tampa Lirica, 124, 140

Sarmato (Piacenza), Archivio Parrocchiale, 259

FOTO A COLORI

Daniele Signaroldi, Piacenza

PROGETTO GRAFICO,

FOTOLITO E STAMPA

Edizioni Tip.Le.Co., Piacenza

ALLESTIMENTO

LTE, Piacenza

RINGRAZIAMENTI

Paola Giovanna Agostinelli, Massimo Baucia, Emilio Valerio Belloni, Massimo Bersani, Gian Paolo Bulla, Stefania Catellani, Marzio Dall'Acqua, Gian Carlo Di Blasio, Giorgio Fernandi, Carla Fontanelli, Luciano Fuochi, Sandro Gennari, Ermenegildo Gobbi, Enrico Marcotti, Susanna Pighi, Angelo Scottini, Silvana Serena

INDICE

PRESENTAZIONI	VII
Leonardo Bragalini, EDIZIONI TIP.LE.CO.	IX
Roberto Reggi, SINDACO DI PIACENZA	XI
Stefano Pareti, ASSESSORE ALLA CULTURA DEL COMUNE DI PIACENZA	XIII
Stefano Pronti	XV
 IL TEATRO MUNICIPALE DI PIACENZA	 1
Stefano Tomassini, <i>I teatri a Piacenza nei secoli XVII e XVIII</i>	3
Stefano Tomassini, <i>Melodramma, musica e danza</i>	11
PierAngelo Pelucchi, <i>L'inaugurazione del 1804 e Giovanni Simone Mayr</i>	21
Giorgio Gualerzi, <i>L'opera lirica dal 1804 al 2004</i>	41
Francesco Bussi, <i>I concerti</i>	127
Stefano Tomassini, <i>La danza</i>	139
Andrea Merli, <i>L'operetta</i>	157
Gaetano Oliva, <i>Gli spettacoli di prosa dal 1804 al 1945</i>	171
Corrado Ambiveri, <i>La prosa dal 1945 al 2004</i>	219
Gianni Baratta, <i>Piacenza, Verdi e il futuro della Musica</i>	247
Umberto Fava, <i>Un teatro stabile a Piacenza: il Teatro Gioco Vita</i>	253
Stefano Pronti, <i>Il nuovo Teatro di Piacenza: architettura e arte, adeguamenti e restauri</i>	261
Stefano Pronti, <i>Verdi e Piacenza</i>	299
Cecilia Arcani, <i>Lotario Tomba, architetto neoclassico</i>	309

APPARATI	317
<i>Tavole a colori</i>	319
Francesco Bussi, <i>Opere liriche dal 1963 al 2004. Antologia critica</i>	343
Angelo Scottini, <i>Cronologia delle opere liriche (1804-2004)</i>	377
Angelo Scottini, <i>Indice delle Opere rappresentate al Municipale (1804-2004)</i>	449
Angelo Scottini, <i>Cronologia dei concerti (1900-2004)</i>	455
Stefano Tomassini, <i>Cronologia degli spettacoli di danza (1804-2004)</i>	503
 INDICE DEI NOMI	 521