

Indice

- p. 11 Introduzione
- 17 Capitolo 1
 Orgoglio e pregiudizio 'italiano' nel primo Ottocento
 1.1. Vento da nord-ovest, 19
 1.2. In principio era la *servetta*, 26
 1.3. Le ultime *servette*, 42
 1.4. Rosa Romagnoli la goldoniana, 46
- 75 Capitolo 2
 Brillante al femminile?
 2.1. Sulle tracce di una specializzazione attraverso le scrit-
 ture, 78
 2.2. L'attrice oltre il ruolo, 87
 2.3. Nel segno di Mirandolina, 97
- 115 Capitolo 3
 Verso la prima attrice comica
 3.1. Pia Marchi Maggi: una questione di "genere"... teatrale, 118
 3.2. Eterna *amorosa*: Pierina Ajudi Giagnoni, 141
 3.3. Colombine o civettuole?, 156
 3.4. Il monologo comico, 161
- 169 Capitolo 4
 "Soubrettizzazione" della prima attrice
 4.1. Virginia Reiter, 172

- 4.2. Teresa Mariani, 181
- 4.3. Il Novecento e la crisi dei ruoli, 187
- 4.4. Il caso Dina Galli, 191

Documenti

- p. 217 Avvertenza
- 219 Contratti
- 251 Lettere
- 277 Fondo privato Dina Galli

- 287 Bibliografia
- 303 Indice dei nomi
- 313 Ringraziamenti

Introduzione

È possibile parlare di comicità femminile nel teatro di prosa dell'Ottocento? Cercare le tracce di una specializzazione che ha interessato la scena spettacolare italiana dal Novecento, anche per mezzo del cinema, della radio e dei nuovi media, come la televisione?

Sia che si adotti una messa a fuoco ad ampio spettro (Europa), sia che si restringa il campo (Italia), tutto evoca il XIX secolo meno che la comicità. Gli albori dell'Ottocento sono segnati dallo sconvolgimento postrivoluzionario la cui eco investe prepotentemente tutta l'Europa centrale, esposta a continue guerre, insurrezioni e rivolte. Un paradosso, dunque, o addirittura ossimoro, immaginare un Ottocento comico, un Ottocento che ride, che non sia quello, ormai tardo, di Eduardo Scarpetta, di Antonio Petito e degli altri interpreti dialettali, o delle forme spettacolari legate al Varietà e all'intrattenimento popolare. Eppure esiste un filo mai reciso che dai Comici dell'Arte, passando per gli interpreti goldoniani, sopravvive al secolo "serio", consegnando canoni e stilemi recitativi a una generazione di attori e di attrici che ne sapranno tramandare i segreti. «Tecniche performative» la cui «persistenza nel tempo» permette di ricostruire «l'interpretazione attorica», un'operazione possibile soltanto «per analogia»¹, come insegna Siro Ferrone. Si tratta di giacenze che, proprio perché non investite dalle riforme del

1. S. Ferrone, *Studiare gli attori*, in «Drammaturgia», a. XI, n.s. I, 2014, p. 310. Saggio disponibile al seguente link: <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8167> (data ultima consultazione 16.06.2025).

pensiero romantico e dalle sue ricadute in ambito letterario, offrono una chiave di lettura inedita sul comico femminile. Studiare gli attori significa porli in giusta relazione con le diverse dimensioni contestuali a cui essi appartengono. Occupandoci qui di un intero secolo, i contesti a cui far riferimento sono molteplici e mutevoli. L'attore ottocentesco, particolarmente nella prima metà, vive una condizione sociale e umana anomala (ancor più l'attrice). È 'apolide', nomade, costretto a fare i conti con le regole della società *tout court* e con quelle delle famiglie d'Arte, in continuo conflitto con un mestiere artistico che, nella maggioranza dei casi, non ha scelto.

Agli inizi del secolo assistiamo a due fenomeni paralleli: da una parte la fuoriuscita dal mestiere di alcune attrici che si accomodano con matrimoni convenienti (è il caso della promettente Amalia Bettini), dall'altra la 'fuga nel teatro'² dei giovani borghesi e aristocratici, attratti dalla vita errabonda dei teatranti. Incursioni sempre più comuni col passare del tempo che nel Novecento diverranno la normalità. A fronte di un numero sempre maggiore di attori non provenienti da famiglie d'Arte, all'inizio del XX secolo si affermerà la tendenza a interrompere la trasmissione del mestiere per via familiare. Saranno gli stessi attori, infatti, a stimolare i propri figli a non seguire la via del teatro, costellata di povertà e gloria, fame e onore, sopravvivenza e vocazione³.

Qual è il posto dell'Arte in tutto questo? Il tempo per provare e lavorare sul personaggio è minore di quello che gli stessi Grandi Attori ci hanno voluto tramandare alla fine del secolo. Lo studio avviene insieme alla pratica. Maggiormente organizzato e non meno complesso, il contesto della seconda metà del secolo che vede, dopo l'Unità, un accresciuto riconoscimento della figura dell'attore e la nascita delle prime agenzie teatrali italiane, mediatrici tra attori e capocomici.

2. L'espressione è stata coniata da Ferdinando Taviani e Claudio Meldolesi in *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2016, p. 64.

3. Sono tantissimi i casi, a partire dalla stessa Eleonora Duse, fino ad arrivare alle attrici le cui carriere sono sondate in questo volume, come Pia Marchi Maggi e Dina Galli.

A fare i conti con tutto questo è la nuova generazione di interpreti, un connubio di figli d'Arte e non che, diversamente dai loro predecessori, godono di una 'regolare' istruzione presso collegi e istituzioni affini. Da alfabetizzati apprendono la musica e l'arte del canto, ampliando la gamma di possibilità interpretative.

Questo perimetro secolare contiene in sé anche il solco di un percorso che ha consentito e favorito la lenta e graduale definizione della comicità femminile nel teatro di prosa in lingua (non in dialetto⁴). Non esiste fenomeno o evento spettacolare che non implichi, nell'immodesto tentativo di ricostruirne il profilo, la sconsolante consapevolezza di lavorare su frammenti che necessitano di uno sguardo obliquo, costantemente alterno tra storia globale e storia particolare. La Storia del teatro e, in particolare, la Storia d'attore, sono soggette a continue premesse metodologiche e prospettiche. La complessità e la pletora di punti di vista sono tali da costringere lo studioso ad avvertire continuamente sé stesso, prima ancora del lettore, pur di mantenere l'occhio vigile sulla «catena di depistamenti»⁵ che allontana l'attore dallo storico. Le fonti stesse sono tra le cause prime di disorientamento.

Le insidie si moltiplicano volendo occuparsi di comicità e femminile, due tematiche in una che, anche affrontate singolarmente, sono soggette a facili anacronismi. Se il 'femminile' è oggi tra i temi portanti di una certa storiografia teatrale, il 'comico', nella prospettiva qui adottata, emerge quale aspetto inedito⁶. Non secondo l'ottica letteraria testo-centrica⁷, s'inten-

4. La nostra è una precisa scelta di campo. Non sarebbe stato possibile contenere in questo studio un affondo nella complessità della dimensione dialettale che pure si sviluppa in Italia, anche al femminile, in questi frangenti storici.

5. C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in L. Mariani – F. Taviani, *Scritti rari di Claudio Meldolesi. Dossier*, in «Teatro e Storia», vol. 31, a. XXIV, nuova serie 2-2010, p. 88 (già in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111).

6. Si segnala il recente contributo di Laura Mariani che apre a questa prospettiva nel quinto paragrafo del suo ultimo volume *L'Ottocento delle attrici. Da Carlotta Marchionni a Eleonora Duse* (Viella, Roma 2024).

7. A questo proposito si segnala, tra gli altri, il volume *Il comico e il tragico a teatro nel secolo del serio*, a cura di F. Fiorentino – M.G. Porcelli, Pacini, Pisa 2023, che affronta il tema dal punto di vista drammaturgico.

de, ma dal punto di vista delle attrici. Ci inseriamo, così, in un filone di studi che sta lentamente ripulendo il XIX secolo dalla coltre di polvere letteraria⁸, disseppellendo l'arte dell'attore 'all'antica italiana' e scoprendo un Ottocento altro, vivo, pulsante, concreto, intorno e dentro al misterioso manifestarsi dei Grandi Attori (uomini e donne che fossero⁹). Fenomeno a lungo imbalsamato dalle teorie primonovecentesche¹⁰ che, una volta ricollocato, ha preziosamente rivelato «la mancanza di soluzione di continuità tra i vertici e i ranghi più bassi del teatro»¹¹. Tra Adelaide Ristori e Eleonora Duse, Tommaso Salvini e Ermete Zacconi, c'è un mondo popolato da più o meno talentuosi 'calca scene' che con essi hanno convissuto e condiviso mestiere, pratica, tecnica e contaminazione tra 'alto' e 'basso'. Al teatro comico leggero, non avvantaggiato da un'autorialità riconosciuta, è sempre stato riservato uno spazio storico marginale e colmo di pregiudizi che ne hanno corrotto, quando non oscurato, la memoria. Le attrici che a fine secolo, ricoprendo il ruolo principale in compagnia, si espongono in repertori di dubbia qualità letteraria sono oggetto di forte critica da parte degli illustri spettatori dell'epoca (le firme dei principali periodici), ancor più di quanto non accada agli attori (Claudio Leigh ed Ermete Novelli, ad esempio). Muoversi tra commenti negativi e stroncature non impedisce di rilevare significative informazioni sullo stile di recitazione e sull'autonomia nella scelta dei personaggi. C'è differenza, infatti, tra un'attrice capocomica e una semplice scritturata.

8. Ci si riferisce alla schiera di intellettuali che ha volutamente contrastato l'arte degli attori 'di tradizione' a favore da una parte degli autori, dall'altra dell'avvento della regia. La storiografia dell'epoca ha, quindi, contribuito a offuscare l'immagine del secolo precedente in favore del momento presente.

9. Penso agli studi fondativi di Mirella Schino non solo sulla Duse ma, ad ampio raggio, sui «Grandi Attori donna», come lei stessa li definisce nella *Premessa* al volume *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Cue Press, Imola 2016 [I ed. Edimond, Città di Castello 2004], sottolineando proprio una certa ma prudente attenzione al femminile (p. 9); ma anche agli studi più recenti di Francesca Simoncini su Ristori e Duse, non a caso principio ed epilogo, anche anagrafici, del principale fenomeno attorico italiano ottocentesco.

10. Mirella Schino parla, non a caso, di «memoria bombardata» (vedi *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, cit., p. 14).

11. Ivi, p. 15.