

**Il laboratorio
di Lucio Ridenti.
Cultura
teatrale
e mondo
dell'arte
in Italia
attraverso
«Il Dramma»
(1925-1973)**

**a cura di
Federica Mazzocchi,
Silvia Mei,
Armando Petrini**

aAccademia
university
press



Volume stampato con il contributo
del Teatro Stabile di Torino - Centro Studi

aA

Tutte le immagini dell'insero illustrato provengono
dal Fondo Ridenti del Centro Studi del Teatro Stabile

© 2017
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione giugno 2017
isbn 978-88-99982-40-9
edizione digitale www.aAccademia.it/ridenti

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Introduzione	Federica Mazzocchi Silvia Mei Armando Petri	VII
Programma del convegno		XIII
Il Fondo Ridenti e i carteggi fantasma. L'avventurosa storia del recupero dell'archivio perduto. Appunti autobiografici	Pietro Crivellaro	3
«Mio tanto caro Renato». Lucio Ridenti e Renato Simoni dalle carte del Fondo Ridenti	Alberto Bentoglio	19
Gino Damerini recensore e censore a «Il Dramma»	Paolo Puppa	32
Bragaglia-Ridenti: gli anni della guerra	Franco Perrelli	46
Alla scoperta dell'America. La funzione del «Dramma» nella diffusione del teatro americano	Antonella Di Nallo	58
Firme e tendenze della critica teatrale su «Il Dramma» (1945-1968)	Livia Cavaglieri	83
Lucio Ridenti e «Il Dramma» nel teatro del dopoguerra. Politiche e polemiche teatrali attraverso i carteggi Grassi, Chiesa e Pandolfi	Federica Mazzocchi	99
«Mio carissimo Lucio...». Eduardo De Filippo e Lucio Ridenti: tra articoli e lettere, ritratto di un'amicizia (1930-1964)	Maria Procino	135
Ridenti dalla parte dell'attore	Armando Petri	155
Ritratti d'attrice ne «Il Dramma» del Ventennio	Maria Ines Aliverti	171
«Il Dramma» illustrato. A partire da una collaborazione esemplare: Mario Donizetti pittore	Silvia Mei	200
Il teatro si confronta – e si scontra – con cinema, radio e televisione	Franco Prono	215
Appendice iconografica		255

aA

Lucio Ridenti attraversa da protagonista gli anni cruciali della trasformazione novecentesca del teatro italiano, dal progressivo chiudersi della parabola del grande attore al primo delinearci della regia nostrana, dall'affermazione di una drammaturgia *forte* al fiorire di una nuova generazione di attori-autori, come l'amato Eduardo. Per questo motivo l'attenzione costante e insistita di Ridenti per la figura dell'attore non ha solo un significato biografico ma allude a un posizionamento critico, a una vera e propria battaglia culturale vissuta in prima persona. Ridenti si colloca, appunto, *dalla parte degli attori*, visti come «gli unici, i soli padroni veri del teatro»¹, proprio nel momento in cui il loro ruolo è messo fortemente in discussione ed è nei fatti ridimensionato da nuove pratiche sceniche e da un dibattito teorico destinati a mutare in profondità il teatro italiano.

In questo senso non c'è nulla di banalmente nostalgico, o di semplicemente conservatore, nell'atteggiamento di Ridenti. Almeno non nell'accezione corrente di questi termini. Se infatti per nostalgico intendiamo uno sguardo rivolto sentimentalmente al passato, incapace di fare i conti con il

155

1. L. Ridenti, *La serata d'onore*, «Il Dramma», 15 dicembre 1927, n. 32.

presente e per conservatore un punto di vista ottusamente ostile al cambiamento, a Ridenti non appartiene né l'uno né l'altro. Lo è, invece, un po' nostalgico e conservatore, l'orizzonte di Ridenti, in un'accezione diversa e più complessa. Per quel tanto cioè che ogni sguardo critico sulla modernità, o anche semplicemente problematico, vive in modo doloroso il sentimento della perdita così tipico di quella temperie, ed è perciò un po' nostalgico, e matura un crescente sospetto per il "nuovo" troppo insistito, assumendo pertanto un volto che può apparire (e a volte in effetti è) conservatore.

Un'idea di teatro

Come è ben noto Ridenti è stato egli stesso attore. La qual cosa finisce per avere un peso non solo nella sua biografia ma anche nell'impostazione critica che gli sarà propria. Recita fra l'altro per un periodo non breve, una decina d'anni, in una fase cruciale per la sua formazione, fra i venti e i trent'anni, e in compagnie di prim'ordine. Esordisce nel 1914 nella formazione di Ermete Novelli, scelto insieme a Memo Benassi fra gli allievi della scuola della Boetti Valvassura. Sarà poi al fianco di Dina Galli come *brillante* per nove anni, quindi con Alda Borelli e infine con Tatiana Pavlova. Abbandona le scene nel 1926 per un problema all'udito. A partire da quell'anno inizierà la sua lunga avventura al «Dramma» come direttore: per Ridenti si tratterà di una sorta di clauseviana *continuazione del teatro con altri mezzi*.

L'attrazione profonda per la scena, e per l'attore in particolare, ha certamente radici robuste in questi anni di *professione comica*, e cionondimeno si configura come una vera e propria idea di teatro.

Innanzitutto la fascinazione per l'attore è in Ridenti fascinazione per la complessità della sua figura. L'attore infatti, secondo il critico, è costretto a sdoppiare la propria personalità (la vita da un lato, la scena dall'altro) e contemporaneamente non può mai separare del tutto i due piani, quello artistico e quello esistenziale, che restano dialetticamente intrecciati. Il che si traduce in una «condanna» per chi recita – condanna all'instabilità e al disequilibrio – ma costituisce allo stesso tempo la linfa vitale del teatro, la ragione vera e più profonda della «grande magia» di cui è capace. Ridenti riassume questa idea nel concetto di «bovarismo dell'attore»: «il bovarismo, nella sua precisa definizione, consiste nel potere concesso all'uomo

di credersi diverso da quello che è»². Qualcosa di fortemente ambivalente, secondo il critico, che può determinare nell'attore uno stato d'animo «addirittura morboso» e in alcuni casi creare una contraddizione fortissima fra la consapevolezza artistica e un sentimento come di "vergogna" di se stessi («sappiamo di attori come Ruggeri e Tofano, ad esempio, orgogliosi della professione, ma ugualmente vergognosi di loro, con se stessi»³).

Proprio grazie agli attori, insomma, il teatro è il luogo di un equilibrio perennemente instabile, continuamente perso e riconquistato. Quando davanti al pubblico compare il personaggio, sembra scomparire l'attore; un momento dopo fa capolino l'attore sostituendosi al personaggio per poi ricomparire ancora il personaggio scalzando l'interprete, e così via. Una gogna per gli attori ma una «meraviglia» per chi li guarda.

Credendosi destinato a raggiungere la verità (finzione scenica perfetta, che è invece la più assoluta falsità) l'attore crea continuamente la sua realtà. Ma si tratta di una vera e propria condanna che consiste nello slancio continuo di un nuovo ardore: mirabile perfezione di sdoppiamento che solo gli attori intendono, ed il mondo può comprenderli che in senso relativo. Da qui, soprattutto, la grande magia del teatro e la "meraviglia" di essere attori⁴.

aA

157

Ma nello sguardo di Ridenti, come abbiamo anticipato, c'è di più. In questo suo collocarsi dalla parte dell'attore è infatti possibile rintracciare un'idea precisa di teatro, e cioè che l'attore sia il vero «padrone» della scena: non l'autore, non il regista ma appunto l'attore. *L'attore come padrone della scena* è, non a caso, il titolo dell'intervento che Ridenti pubblica all'interno della raccolta *L'attore*, da lui stesso curata nel 1947, di cui parleremo meglio più avanti. Si tratta più in generale di un'espressione costante nella scrittura critica di Ridenti, il quale torna ripetutamente a sottolineare come chi recita coincida con il motore profondo dell'evento spettacolare. E anche quando sembra smorzare la perentorietà dell'affermazione, Ridenti finisce in realtà per irrobustirla:

2. L. Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre 1915-1940*, Dellacasa, Genova 1968, p. 220.
3. *Ivi*, p. 221.
4. *Ivi*, p. 222.

«se non “padrone del teatro” [...] la ragione prima del fatto rappresentativo»⁵.

È innanzi tutto evidente qui la polemica, a tratti fortissima e al calor bianco, con i sostenitori della nascente regia teatrale: con Silvio d'Amico in particolare e la sua creatura in questo senso più significativa, l'Accademia d'Arte Drammatica. Non ci dilungheremo su quest'aspetto, che altri sapranno tematizzare e approfondire, ci basta richiamare l'avversità profonda del direttore del «Dramma» verso la declinazione nostrana – e soprattutto damichiana, appunto – della figura del regista, che a Ridenti sembrerà sempre una sorta di intruso dell'evento teatrale, qualcuno che riesce a far credere suo il lavoro artistico degli altri: «È l'attore che brucia l'incenso; il regista resta soltanto il recipiente che lo contiene»⁶.

Non meno chiara però, agli occhi di Ridenti, è la supremazia dell'attore sull'autore drammatico. Il che può forse sorprendere di più, tenendo conto dell'apparente (e anche, per diversi aspetti, sostanziale) sguardo *testo-centrico* di Ridenti sul teatro, testimoniato peraltro dalla stessa struttura del «Dramma» che pubblica in ogni numero almeno un nuovo lavoro drammatico e si presenta con il sottotitolo eloquente di «quindicinale di commedie di grande successo». Eppure le parole con le quali il critico articola il rapporto fra attori e drammaturgia sono piuttosto precise. È infatti proprio e solo chi recita ad assumere in scena il compito di trasformare il «fantasma poetico» dell'autore in «personaggio»: senza gli attori, «anche il più grande e perfetto» dei testi poetici «non diverrebbe mai “realtà” e resterebbe «inespressa opera di fantasia». Pertanto, e a fissare i termini della questione:

la gerarchia da molti precisata, e consistente – quale perfetta indicazione – in *autore, attore, regista*, non ci convince e va respinta per una più assoluta proposizione: *attore, autore, regista*. Fino a quando l'attore non compare, l'opera d'arte non può dirsi teatrale⁷.

Si badi bene: non è questione per Ridenti di rivendicare un terreno di «conquista» per l'attore (secondo una modalità di intendere il dibattito culturale tipico di questi anni), piuttosto

5. *Ivi*, p. 219.

6. *Ivi*, p. 220.

7. *L'attore*, a cura di L. Ridenti, SET, Torino 1947, p. 85.

sto di cogliere il ruolo di chi recita in termini nuovi e diversi, e cioè addirittura di «superamento» tanto dell'autore quanto del regista. Ecco ancora Ridenti:

quando noi diciamo "l'attore padrone del teatro" non bisogna fraintendere come qualche volta è avvenuto, spostando la questione e portandoci su un piano di conquista, ma "sentirlo" nel significato di superamento dell'autore e del regista. L'attore è il solo a possedere la facoltà necessaria a far intendere direttamente la tragedia, il dramma, la commedia⁸.

Non è certo un caso che Ridenti non sia affatto indulgente con la tradizione *all'antica italiana*. Una tradizione alla quale il critico guarda con molta più attenzione e rispetto di altri (per esempio di d'Amico) e alla quale cerca anche, a suo modo, di restituire una certa qual profondità e spessore storico (gli interventi sul «Dramma», sia quelli scritti direttamente da Ridenti sia quelli commissionati, sono lì a dimostrarlo⁹). Eppure l'approccio complessivo è severo, e la condanna senza appello: il grande attore «fu grande solo per sé» e «in genere e quasi sempre tutto confuse e trasformò in egoismo per dimostrare una grandezza scenica che il più delle volte non fu altro che una gara di vanità e di superamento, durata tutta la vita»¹⁰. Qui, sia detto fra parentesi, troviamo probabilmente uno dei limiti dello sguardo retrospettivo di Ridenti, che non vuole e non sa restituire al fenomeno grandattorico la complessità che a ben vedere gli è propria. Va d'altra parte ricordato che Ridenti non è certo uno storico – e dello storico non ha né il metodo né gli interessi – e il suo sforzo è piuttosto concentrato, comprensibilmente, sugli sviluppi del teatro a lui contemporaneo. Per questo non gli interessa un ragionamento dal sapore un po' zacconiano di semplice *ri-conquista* della scena da parte dell'attore. E invece, come abbiamo or ora richiamato, il senso del suo intervento va verso la prefigurazione di un attore in grado di «superare» autore e regista. Una figura ben presente ai suoi occhi, articolata in due tipologie distinte, che certo affonda le proprie radici nella tradizione ottocentesca ma che da quella infine si stacca proprio nel periodo fra le due guerre

aA

159

8. *Ivi*, p. 86.

9. Per restare agli anni dell'antologia ridentiana sull'attore si veda, per esempio, il numero speciale del «Dramma» dedicato al teatro dell'Ottocento (n.s., 15 aprile 1948, nn. 57-58-59).

10. *L'attore cit.*, p. 87.

che tanto interessa al critico (e a cui dedica il suo libro più articolato dal punto di vista della ricostruzione storica: *Teatro italiano fra due guerre 1915-1940*). Si tratta della declinazione dell'attore-autore, che Ridenti vede incarnata esemplarmente in Eduardo de Filippo («il solo cui si rivolge in questi anni l'attenzione del mondo teatrale straniero sulla nostra scena di prosa»¹¹), e quella dell'attore-direttore, i cui contorni sembrano a Ridenti potersi rintracciare in Sergio Tofano (e prima di lui, naturalmente, in Virgilio Talli), un artista capace di quella «scuola dopo la scuola» – il riferimento polemico è all'Accademia, la prima delle due *scuole* – «di cui la scena di prosa ha tanto bisogno»¹².

Uno sguardo sull'attore

All'indomani della Seconda guerra mondiale, in un periodo cruciale per i destini del teatro italiano, Ridenti pubblica un volumetto assai prezioso, sia preso in sé sia nell'ottica di un approfondimento delle questioni di cui ci stiamo occupando, intitolato *L'attore*. Si tratta di una raccolta di saggi, il cui curatore è appunto Ridenti, molto eloquente nel ribadire complessivamente il punto di vista del critico sull'attore e sulla sua centralità nell'evento teatrale. Il libro – il primo della nuova collana Intermezzo delle Edizioni del Dramma – esce più precisamente nel 1947, nel pieno divampare in Italia del dibattito sulla regia e sui teatri stabili e proprio nell'anno della fondazione del Piccolo Teatro di Milano.

È sufficiente ripercorrere la struttura del volume per coglierne chiaramente l'asse interpretativo di fondo. L'antologia si apre con una serie di citazioni brevi, come degli esergo, raccolte sotto il titolo *Storia dell'uomo – storia del teatro*, a voler richiamare un concetto caro a Ridenti, l'idea cioè che

11. L. Ridenti, *I figli d'arte*, «Il Dramma», n.s., 15 aprile 1948, nn. 57-58-59, p. 51.

12. L. Ridenti, *Piccolo discorso sugli attori-direttori con Sergio Tofano parte importante*, «Il Dramma», 1 luglio 1943, n. 405. Spiega Ridenti, aggiungendo ulteriori punzecchiarure polemiche nei confronti della nascente generazione dei registi (i «ragazzi»): «Sergio Tofano ha sempre dato luminosissime prove di essere un vero direttore; nessuno vorrà metterlo in dubbio, come non può essere negato ch'egli sia uno dei maggiori attori della nostra scena di prosa. Dunque può insegnare praticamente, che è infine il solo metodo agevole di insegnamento. Tofano direttore ha tali ampiezze di vedute, tanta sensibilità della concertazione, tale percezione del clima, dell'ambiente – e diciamo pure dell'«atmosfera» per far piacere ai ragazzi – da trasformare le giovani reclute in attori pregevolissimi, sì da renderli entusiasti dei suoi metodi, ammirati della sua bravura» (p. 28).

la storia del teatro faccia parte della storia dell'uomo e che da quest'ultima non possa separarsi: un invito, implicito ma preciso, a pensare alla scena e ai suoi problemi non nei termini congiunturali del momento ma in una prospettiva storica lunga, in cui il «nuovo» procede inevitabilmente dall'«antico». Ma quel che più interessa sono i nomi che Ridenti mette in sequenza. Eccoli: Bahrata, Aristotele, Sant'Agostino, Machiavelli, Shakespeare, Sabbatini, Goethe, Hegel, Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Mallarmé, Freud, Artaud, Brecht, Garcia Lorca. Nomi molto significativi naturalmente, che citati uno di seguito all'altro offrono una direzione di percorso piuttosto precisa. Gli ultimi tre, poi, i più novecenteschi, alludono a un teatro fortemente caratterizzato in senso critico, distante dalle consuetudini della scena naturalistica e di banale intrattenimento. Nelle parole di Brecht e Lorca riportate da Ridenti vibra con forza quell'intreccio virtuoso, dialettico e perciò complesso, fra dimensione estetica e sensibilità propriamente politica (Brecht: «Il lavoro "La madre" [...] è antimetafisico, materialista, di drammatica non aristotelica. Esso si porge al sentimento dello spettatore non impensatamente come nella drammaturgia di origine aristotelica, ma coscientemente. [...] Commuove i suoi spettatori in modo direttamente pratico insegnando loro a promuovere la trasformazione del mondo e dà loro un comportamento sostanzialmente diverso da quello a cui sono abituati»; Lorca: «Una nazione che non aiuta e non sostiene il suo teatro, se non è morta, è moribonda; così come il teatro che non accoglie il grido sociale, il grido storico, il dramma della sua gente e il colore primo del suo paesaggio e del suo spirito, con risa e con lacrime, non ha diritto a chiamarsi teatro, ma sala da gioco o luogo per fare questa orribile cosa che si chiama "ammazzare il tempo"»¹³). Mentre in quelle di Artaud – un artista ancora lontano dalle attenzioni critiche di cui sarà oggetto diversi anni più tardi (la prima traduzione italiana del *Teatro e il suo doppio* è del 1968) – echeggia il tono visionario, a suo modo sovversivo, che gli è intimamente proprio («Bisogna restituire alla rappresentazione teatrale l'immagine di un fuoco divorante, bisogna portare almeno una volta nel corso di uno spettacolo, l'azione, le situazioni, le visioni, a quel grido di

13. *L'Attore* cit., pp. 14-15.

incandescenza implacabile che nel dominio psicologico e cosmico si identificano con la crudeltà»¹⁴).

Un incipit che può forse stupire chi sia più abituato al Ridenti lieve e brillante, e che evidenzia piuttosto la densità di uno sguardo caratterizzato dalla profondità tipica della complessità.

Il libro vero e proprio si compone di un'antologia di scritti articolata in tre sezioni: *Figura dell'attore*, *Teorie sull'attore* e *Tecnica della recitazione*. La scelta dei singoli brani, nonché la loro collocazione, dispiegano agli occhi del lettore il progetto critico di Ridenti. La prima sezione è forse la più neutra. Gli autori antologizzati sono Louis Jouvet, Albert Camus e Lucien Nat. L'obiettivo è mettere a fuoco le caratteristiche dell'attore in quanto artista e le peculiarità di un caso, quello del teatro, in cui la materia dell'arte coincide con l'artista stesso. La seconda sezione è più impegnativa e anche più chiara nell'evidenziare il punto di vista di Ridenti. Non solo perché si conclude proprio con un testo di Ridenti, quell'*Attore padrone della scena* di cui abbiamo già detto e che si incarica implicitamente di tirare le fila di un discorso che tocca nelle pagine precedenti gli snodi principali delle teorie sull'attore. Ma anche per la peculiare selezione degli altri interventi: Craig, Bragaglia, Stanislavskij, Barrault, Zacconi. L'ordine, in particolare, non è casuale. Alle parole di Craig sulla supermarionetta che aprono la sezione («L'Arte [...] non può ammettere il caso. Quello, dunque, che l'attore ci dà, non è opera d'arte: è una serie di confessioni accidentali [...]. L'attore deve andarsene e al suo posto viene la figura inanimata: la *Supermarionetta*»¹⁵), Ridenti fa seguire le considerazioni di Bragaglia sull'attore, il quale sembra proprio rispondere punto su punto al teorico inglese, sottolineando la centralità dell'interprete in quanto artista anche nel moderno teatro del regista («Se, dunque, ogni rappresentazione è una *variazione*, tant'è lasciar liberi gli attori in questa, ricavandosi mille vantaggi dalla loro spontanea ispirazione ed estrosità creativa. [...] La vera scuola sarà ancora la scena che alleni ad improvvisare»¹⁶). A Bragaglia segue Stanislavskij, di cui però Ridenti antologizza

14. *Ivi*, p. 13.

15. *Ivi*, pp. 38-39, 50.

16. *Ivi*, pp. 59 e 61.

pochissime pagine (poco più di tre, a fronte delle dodici di Bragaglia e delle diciannove di Craig), inserendo subito dopo le opinioni di due attori, Jean-Louis Barrault ed Ermete Zacconi. Quest'ultimo, peraltro, è in quel momento protagonista di scontri pubblici furibondi con d'Amico (assente non a caso da questa sezione) proprio sulla questione della regia (ancora l'anno precedente, nel 1946, Zacconi riprende le fila di quelle polemiche dando alle stampe *Ricordi e battaglie*¹⁷). Ridenti è qui astuto nella sua perfidia. Inserisce infatti fra gli autori Zacconi – che agli occhi del lettore è una sorta di anti-d'Amico – ma lo fa attraverso pagine riferite a una polemica apparentemente più innocua, sulle tesi di Diderot riprese in quegli anni da Alessandro Varaldo. D'Amico è invece presente nella terza sezione del volume, *Tecnica della recitazione*, collocato dopo due ampi e interessanti interventi di Charles Dullin e André Villiers. Anche in questo caso la scelta di Ridenti non sembra innocente. Non solo d'Amico è collocato in questa parte del libro, sulle “tecniche” e non sulle “teorie”, ma il brano scelto riguarda una particolarissima declinazione dell'attore, il dicitore di versi. d'Amico nega che sia necessario un interprete per la lirica (è meglio leggerla direttamente, sostiene il critico: «i migliori lettori di versi saremo sempre noi stessi»¹⁸) a differenza che nella drammatica dove l'attore però è un male necessario: «una impurità a cui essa [la drammatica] deve praticamente sottostare»¹⁹. Una prospettiva singolarmente riduttiva, visto il taglio e il contenuto del libro. Per di più, il brano di d'Amico è in qualche modo chiosato dalle parole del curatore che – unico caso nell'antologia – introducono l'intervento che segue (e conclude l'intero volume) dell'attrice Athene Seylers, in cui Ridenti sostiene che a ragionare sulla tecnica della recitazione dovrebbero essere solo gli attori, non «persone estranee alla professione – letterati di varia letteratura – o ai margini di essa – critici»²⁰. Perfidia aggiunta a perfidia.

17. Vedi E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Garzanti, Cernusco sul Naviglio 1946.

18. *L'attore* cit., p. 119.

19. *Ivi*, p. 109.

20. *Ivi*, p. 120.

I libri di Ridenti sull'attore

Nonostante quanto argomentato sin qui, Ridenti non è certo un teorico e, al di là dello sguardo complessivo sul teatro di cui abbiamo discusso, utile per capire il ruolo del critico nel dibattito teatrale del periodo, il suo contributo si sostanzia soprattutto in interventi su temi o figure specifiche.

Nel corso della sua vita il direttore del «Dramma» scrive diversi libri, spesso riprendendo e ampliando cose già pubblicate sulla rivista. Solo due di essi sono dedicati in modo esplicito a delineare il profilo di un attore; anzi, il che non è probabilmente un caso, di due attrici. Si tratta della *Vita gaia di Dina Galli*, del 1929, e della *Duse minore*, del 1966. Due volumi molto diversi, ancorché attraversati da uno sguardo sul teatro simile e in larga parte complementare, pubblicati l'uno all'inizio del percorso critico di Ridenti, l'altro alla fine.

Il secondo è forse il libro più interessante, sul quale indugeremo fra poco. Ma lo è anche il primo, scritto in un momento particolare della biografia sia di Ridenti che della Galli. Lucio Ridenti ha da poco abbandonato le scene, Dina Galli vi è appena ritornata, dopo un'assenza sofferta dovuta alla morte di Amerigo Guasti, suo compagno d'arte. Il libro è un omaggio appassionato all'arte della Galli e allo stesso tempo un incoraggiamento, il pronunciamento di un'adesione concreta e spirituale al suo percorso. Ridenti, ricordiamolo, ha recitato per ben nove anni al fianco della Galli, maturando un affetto profondo nei suoi confronti (qualcosa che sconfinava in un «vero sentimento amoroso», come lo stesso Ridenti confesserà molti anni più tardi²¹) ma soprattutto, per quel che qui ci interessa, consuonando con la poetica recitativa dell'attrice, con un sentimento dell'arte che è anche il suo (è ancora Ridenti a declinare l'affetto per la Galli nei termini di uno «stato di estasi artistica»²²).

Si tratta di un *romanzo biografico*, come recita il sottotitolo, caratterizzato da un tratto *leggero* – sin dalla raffinata fattura del libro, corredato da utilissimi disegni, caricature, fotografie, secondo un tipico gusto ridentiano – che sviluppa una cifra aneddotica molto simile a quella che avrà anni più tardi la prosa di Tofano, non tralasciando di evidenziare i tratti

21. L. Ridenti, *La Duse minore*, Gherardo Casini Editore, Roma 1966, p. 23.

22. *Ibid.*

più significativi dell'arte della Galli e il suo nucleo profondo vicino al comico-grottesco. Come quando Ridenti ricorda l'episodio in cui l'attrice trasforma in protagonista un personaggio apparentemente secondario di un lavoro di Feydeau, *Non tradisco mio marito* («spostando completamente i personaggi della commedia», sottolinea Ridenti), non solo per questa via favorendo il successo del testo presso il pubblico italiano ma convertendone il meccanismo comico dal piano più banale della risata per «la paradossale e catastrofica “Bichon”, cocotte» al più sottile ridicolo per la «signora che non vuol tradire suo marito»²³. Un grottesco in nuce.

Il critico mostra un'evidente affinità con questa leggerezza irrequieta, con la capacità dell'attrice di frequentare una comicità arguta, a volte spigolosa, mai banale, lieve ma complessa. Il cuore di Ridenti – che è stato un attore *brillante*, non va dimenticato – batte in fondo per questa declinazione del comico, per l'*anti-dolore*, per la risata che sferza il sublime tragico (le «scene madri recitate a base di gas lacrimogeni»²⁴), per i personaggi «gai» anziché «dolorosi», «festosi» piuttosto che «lacrimanti». «Come per vivere aveva bisogno di ridere – scrive Ridenti della Galli – così per rivivere i suoi personaggi sulla scena aveva bisogno che questi, invece che dolorosi fossero gai; invece che lacrimanti fossero festosi»²⁵.

L'allusione è trasparente. Sottolineare la vicinanza a Dina Galli, attrice *gaia*, significa per Ridenti mostrare una qualche distanza dall'attrice *dolorosa* per eccellenza, Eleonora Duse.

Una Duse minore

E infatti il libro che Ridenti ci consegna sulla Duse, scritto diversi anni più tardi, nel 1966, è indubbiamente molto particolare. Quando il volume esce, la *divina* rappresenta ormai un mito consolidato. Le ricorrenze per il centenario della nascita, nel 1958, nonché la bibliografia critica fino a quel momento accumulata, sono lì a dimostrarlo. Ridenti, per parte sua, sceglie di comporre un ritratto dal taglio eccentrico, poco agiografico: «della personalità della Duse fino ad og-

23. L. Ridenti, *La vita gaia di Dina Galli. Romanzo biografico*, Corbaccio, Milano 1929, pp. 58-59.

24. *Ivi*, p. 85.

25. *Ivi*, p. 84.

gi è stato sempre dato un solo cliché, divenuto quanto mai stucchevole»²⁶.

Il libro si occupa paradossalmente poco dell'arte della Duse. Si concentra molto di più sul contesto in cui opera la capocomiche e sui suoi compagni d'arte. E quando si ferma a indugiare sul lavoro dell'attrice finisce per evidenziare qualche elemento problematico o critico.

Vediamone più da vicino la struttura e i contenuti. I due capitoli iniziali non sono propriamente dedicati all'attrice ma, per così dire, a quello che le fa da contorno: a tutto ciò in cui l'arte della Duse si riverbera e allo stesso tempo a tutto ciò che le è essenziale per manifestarsi.

Il primo di essi, dal titolo eloquente *Recitare con la Duse* (che è anche di gran lunga il più ampio del libro), è un interessantissimo excursus sugli attori che le sono stati al fianco in scena: Benassi, Mari, Galvani, Orlandini e molti altri. Attori più importanti e altri meno, comunque puntelli indispensabili per l'arte dusiana e, in qualche caso, artisti a tutto tondo essi stessi. A loro sono dedicate le parole conclusive del libro: «Hanno concorso a formare quel volto [della Duse] i suoi stessi compagni, e noi li abbiamo ricordati tutti perché oltre il tempo, le vicende e la leggenda, qualcosa rimanga anche di loro»²⁷. Di ciascuno troviamo nel volume ricordi e aneddoti gustosi, ma anche squarci critici penetranti, utili per delinearne il profilo artistico. Nel caso di Benassi, per esempio, Ridenti ricorda quel suo vivere in un'«aura» dusiana (che «non si era per nulla rarefatta» dopo la morte dell'attrice) ma anche la sua capacità di convertire la spiritualità che ne derivava, «artefatta, mistico-celebrale-intellettuale» in una dimensione «materiale e fisica»²⁸. Uno spunto prezioso, espresso in modo ellittico ma molto utile per chi volesse approfondire continuità e discontinuità fra l'arte dusiana e quella benassiana. Di grande interesse poi, sempre in questo primo capitolo, e solo per fare un altro esempio, la sottolineatura operata da Ridenti del margine di improvvisazione che in scena gli attori della Duse si prendevano comunque, pur recitando al fianco della mattatrice per eccellenza. È ancora

26. L. Ridenti, *La Duse minore* cit., p. 143.

27. *Ivi*, p. 193.

28. *Ivi*, p. 101.

il caso di Benassi ma anche di Orlandini, o di Galvani, e di diversi altri²⁹.

Insomma, discutendo della Duse (e limitandosi in realtà ad alludere ad essa), Ridenti discute del teatro nel suo complesso. Si potrebbe anzi forse dire che il libro giunga ad affrontare il nodo-Duse proprio e solo attraverso un ragionamento più ampio sulla scena, consegnando al lettore uno sguardo estremamente articolato sull'attore, sul suo ruolo e sulle sue caratteristiche.

Nel secondo capitolo Ridenti si sottrae nuovamente al compito di parlare direttamente della Duse e della sua arte. Lascia quasi subito la parola a Lugné-Poe per un «lungo e penetrante ritratto»³⁰ che interrompe solo diverse pagine più avanti per dilungarsi sulle capacità imprenditoriali e sull'indispensabile sensibilità commerciale che non possono mancare a un capocomico dell'importanza e del valore della Duse.

L'altro volto della Duse (questo il titolo del capitolo) è quello dell'artista attento agli aspetti organizzativi e soprattutto al botteghino; dell'attore consapevole delle dinamiche peculiari dello spettacolo e delle caratteristiche proprie di un evento che avviene di fronte a un pubblico pagante – e che solo di fronte ad esso può realizzarsi. Non manca forse, in questa particolare calibratura del discorso di Ridenti, una qualche sottile perfidia, nel parlare cioè della *divina* in termini apparentemente così prosaici. Una perfidia in realtà – se perfidia ha da essere intesa – più nei confronti degli esegeti che dell'artista stessa. Ma, se pure questo intendimento è probabilmente presente, l'obiettivo primo di Ridenti è per certi versi opposto. Egli vuole cioè evidenziare – in una polemica con il teatro pubblico sovvenzionato sempre presente sottotraccia nel suo discorso critico («e noi ci lasciamo impressionare oggi dai soldini spesi per qualche messinscena di Luchino Visconti o seguaci?»³¹) – come i grandi artisti del passato fossero capaci di unire propensione commerciali con ambizioni d'arte. E come in fondo – così sembra pensare Ridenti – le ambizioni d'arte più significative in teatro maturino all'interno di un contesto che richiama e pretende anche una sensibilità commerciale.

29. *Ivi*, pp. 99-100, pp. 26 e 42, p. 84.

30. *Ivi*, p. 133.

31. *Ivi*, p. 146.

Gli ultimi due capitoli del libro, i più brevi, sono quelli dedicati più direttamente all'attrice. La cosa che sorprende maggiormente è che si tratta di capitoli a chiaroscuri, e con più zone di ombra che di luce. Il ragionamento si concentra su due progetti molto discussi (e discutibili, secondo quanto scrive lo stesso Ridenti) promossi dalla Duse negli anni Dieci, nel momento cioè della sua distanza dalle scene. In primo luogo la proposta di adottare un "costume unico" per le attrici maturata durante la Prima guerra mondiale (il capitolo si intitola ironicamente come l'articolo dell'«Arte drammatica» che nel 1916 annunciava – in quel caso invece seriamente – l'iniziativa: *La Duse per una nuova era*). In secondo luogo l'istituzione di una Casa delle attrici, alla vigilia dello scoppio della Guerra, nel 1914 (*La casa del teatro*).

Ridenti ricorda in entrambe le circostanze la sorpresa e anche un po' lo sconcerto con cui vennero accolte le proposte. L'idea del costume unico, scrive il critico, figlia delle «capricciose ombre» dusiane³², «le era proprio nata peregrina»³³, suscitando nel migliore dei casi reazioni imbarazzate, o piuttosto critiche, come avviene per Emma Gramatica³⁴. Quanto alla «Casa» in grado di accogliere le attrici italiane, «se c'è una Casa della quale il teatro non ha bisogno, nel 1914 – scrive Ridenti – è proprio quella»³⁵, richiamando anche in riferimento a questo episodio le perplessità suscitate al momento della formulazione della proposta. Fra di esse ancora le parole di Emma Gramatica, espresse pubblicamente insieme a Virginia Reiter e Alda Boreli, e riportate da Ridenti, che ne evidenziano impietosamente il tratto velleitario: «Le grandi attrici, Signora Duse, non usufruiranno della vostra istituzione perché non ne hanno bisogno; le piccole perché non ne hanno il tempo né la voglia»³⁶. Una «follia», scrive Ridenti³⁷, che pure sottolinea la «sincerità» della proposta («lo sconcertante candore delle trovate della Duse consisteva nella

aA

32. *Ivi*, p. 161.

33. *Ivi*, p. 164.

34. Per una contestualizzazione dell'episodio vedi A. Petri, *Fuori dai cardini. Appunti su teatro e Prima guerra mondiale*, "Il castello di Elsinore", 2016, n. 73, pp. 55-56.

35. L. Ridenti, *La Duse minore* cit., p. 177.

36. *Ivi*, p. 186.

37. *Ivi*, p. 178.

sua sincerità»³⁸) ma allo stesso tempo ne rintraccia l'origine nelle «crisi di misticismo» dell'attrice e in «certo snobismo»³⁹ tipicamente dusiano.

Nutrivano per i comici una certa avversione [...] soprattutto perché si accontentavano di vivere in completa abulia dello spirito, trascurando l'anima ed isolandosi dalla *Bellezza*, che ella pronunciava come fosse in estasi, calcando sulle consonanti doppie e scriveva soltanto con la maiuscola, sottolineando, naturalmente. Vestale e succube della *Bellezza* inorridiva al pensiero che i comici la trascurassero; peggio: la ignorassero⁴⁰.

Colpisce, in effetti, il tono delle osservazioni di Ridenti, che pur contribuendo indubbiamente anche con questo libro ad alimentare l'aura leggendaria, di grande ammirazione e rispetto per la *divina*, non risparmia il proprio punto di vista critico sul «vuoto di certe fumisterie»⁴¹. Critico raffinato ed elegante, a suo modo estetizzante, eppure poco «doloroso» e sicuramente più «festoso» e «gaio» della Duse, Ridenti si ritrova in fondo nelle parole lapidarie pronunciate da Petrolini, che cita proprio in conclusione di capitolo: «In ultima analisi, si trattava di andare a leggere in via Pietralata, sulla Nomentana»⁴².

Per concludere

Ma lasciamo il merito delle considerazioni di Ridenti sulla Duse, che non costituiscono in questo frangente l'oggetto del nostro ragionamento. Ci preme piuttosto richiamare, in conclusione di discorso, due aspetti che emergono dalle pagine ridentiane di cui si è detto.

In primo luogo lo sguardo complessivamente non indulgente e non edulcorato del critico sugli attori di cui scrive. Lo abbiamo appena osservato nel caso della Duse. Giusto o meno che sia il punto di vista di Ridenti, fondate o meno che appaiano le perplessità espresse, le sue pagine ci consegnano un ritratto prezioso proprio perché davvero fuori dal cliché «stucchevole» sulla *divina* e allo stesso tempo capaci

38. *Ivi*, p. 179.

39. *Ibid.*

40. *Ivi*, p. 180.

41. *Ivi*, p. 189.

42. *Ivi*, p. 192.

di comprendere l'attrice all'interno di un discorso sul teatro affrontato nel vivo delle sue dinamiche più vere e profonde. In secondo luogo va sottolineata l'intelligenza di Ridenti nel restituire uno sguardo autenticamente complesso sull'attore, collocato sempre in un quadro e in un orizzonte più ampio del singolo caso e del singolo aspetto: «ragione prima del fatto rappresentativo», e anche per questo sedimento profondo delle peculiarità e delle contraddizioni del fenomeno teatrale.

Emerge qui, nascosto dietro a una prosa critica sempre misurata e raffinata, uno sguardo pieno d'amore per i comici e, forse proprio per questo, in grado di coglierne articolazioni e sfumature, artistiche ed esistenziali, che rendono il racconto non solo di grande fascino ma anche utilissimo per chi voglia indagare il nostro Novecento breve nelle sue pieghe più profonde, al di là delle scorciatoie di comodo che le ricostruzioni più in voga (allora come ora) sempre offrono.