

Missione Crevette: le prime rappresentazioni italiane della *Dame de chez Maxim*

Mariagabriella Cambiaghi

I. La *pochade* in Italia

All'inizio del 1890, sulle pagine del settimanale "Il carro di Tespi" Luigi Capuana scrive:

Il pubblico ha presa una brutta piega: sembra che in teatro voglia soltanto ridere e nient'altro; ridere grossolanamente, per la trovata buffonesca, pel dialogo scollacciato, per la fantasia strampalata che gli fa dimenticare la realtà e gli solletica il cattivo gusto. [...] Ma le presenti condizioni dell'arte rappresentativa in Italia non permettono ai nostri capocomici il lusso dei saggi letterari. [...] essi tendono l'orecchio per udire il rumore degli applausi, e fanno bene; debbono pensare agli affari innanzi tutto¹.

In effetti, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, i cartelloni drammatici italiani registrano un deciso aumento di commedie leggere, dalle trame allegre e comichissime, spesso fondate sul gioco degli equivoci, capaci di attirare a teatro il grande pubblico, assicurando notevoli successi al botteghino e caldissimi applausi agli interpreti principali.

Sono soprattutto i copioni di autori francesi a essere ricercati per la loro drammaturgia di perfetti congegni scenici, in grado di mantenere alta l'attenzione degli spettatori, garantendo ai capocomici sicuri guadagni con sale a "tutto esaurito". Da noi il genere è definito comunemente con il termine *pochade*, etichetta che designa tutte le produzioni di *vaudeville* e di *théâtre boulevardier*, con un'accezione del tutto sconosciuta nella madrepatria. Lo spiega bene Marco Praga:

Già, la *pochade*. Com'è nata questa parola in Italia, chi l'ha usata per primo? Dico: in Italia. Perché in Francia, ch'è la patria di quelle buffonate che qui da noi, per uso ormai

1. L. Capuana, *Il teatro d' Enrico Becque*, in "Il carro di Tespi", 15-16 febbraio 1890, p. 1.

invalso, si chiamano *pochades*, nessuno ha mai scritto e ha mai pronunciato questo vocabolo. *Pochade* è un termine pittorico, e s'usa per "schizzo", per "bozzetto", non mai per un'opera di teatro; anzi – se si dovesse giudicare per analogia – sarebbe un non senso se adoperato per quello che i francesi chiamano *vaudeville*. E lo chiamano ancora così, s'anco, adesso, il *vaudeville* non è più la commedia buffa, interpolata di canzonette e di *couplets*, come lo fu fino ai tempi di Labiche...²

Sotto un profilo storico, il termine³ viene a designare un genere che non ha solo una notevole rilevanza commerciale nel panorama spettacolistico italiano di fine Ottocento, ma risulta interessante in quanto si colloca all'origine della distinzione tra un teatro alto, di impegno e cultura, e un teatro basso, di intrattenimento, che costituirà motivo di dibattito per la critica alla svolta del secolo. Dal un punto di vista organizzativo, inoltre, la diffusione dei testi brillanti francesi e delle *pochades*, che a Parigi sono rappresentate in un circuito di sale ad esse dedicate, con attori dotati di competenze specifiche, produce la formazione di compagnie specializzate in questo genere di rappresentazioni, sulla base della consapevolezza che esse richiedono tecniche e abilità attoriali precise. Spetta a Virgilio Talli il merito di avere per primo intuito la necessità di una specializzazione nell'allestimento del teatro *boulevardier*, allo scopo di evidenziare e valorizzare, attraverso il lavoro di insieme e la concertazione delle parti, l'impianto di meccanismi a perfetta orologeria sotteso ai testi di importazione francese.

Nel 1895 Talli inaugura la sua prima impresa capocomicale, stringendo una società con Sichel e Tovagliari che, sin dalla sua presentazione, la stampa definisce «una formazione strana – indubbiamente è originale»⁴. In effetti, i capocomici sono tutti e tre attori brillanti e anche l'organico⁵ prevede la presenza di interpreti specializzati in questo ruolo; in aggiunta, la formazione si propone di offrire un programma esclusivamente di carattere comico. Per l'Italia la specializzazione del repertorio costituisce un'enorme novità, perché – come scrive Ridenti – «l'antica compagnia recitava dalla tragedia alla farsa; [...] Talli capì l'asmatica composizione di queste enormi formazioni, e con Tovagliari operò la cosiddetta "scissione" formando compagnie distinte»⁶.

Guardando agli esempi d'oltralpe, per modalità degli allestimenti e stile recita-

2. M. Praga, *Una commedia di Federigo Tozzi e Giovanni Boccacci – Un bilancio passivo – Un premio al «Glaucos»*, in "L'Illustrazione italiana", 19 dicembre 1919, poi in Id., *Cronache teatrali 1919*, Treves, Milano 1920, pp. 261-262.

3. È opportuno osservare che in Italia l'utilizzo del termine è sempre accompagnato da una valenza negativa: come scriverà Silvio d'Amico ormai nel 1918, «Le *pochades* sono infatti roba leggera, frivola, mussante, un nonnulla grazioso: da *poche*, dunque, diremo tascabile» (S. d'Amico, *Dina Galli*, in "L'Idea nazionale", 24 marzo 1918, poi in Id., *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie*, vol. I, 1914-1921, Bulzoni, Roma 1994, p. 89).

4. *Notizie teatrali*, in "L'Arte Drammatica", 10 novembre 1894.

5. Oltre ai capocomici Virgilio Talli, Giuseppe Sichel, Pier Camillo Tovagliari, nella compagnia recitavano, fra gli altri, Emilia Saporetto Sichel, Matilde Tassinari, Elisa Severi, Vittorio Pieri, Giuseppe di Witten, Gaetano Ripamonti, Giovanni Spanò.

6. L. Ridenti, *Ritratti perduti*, Omnia, Milano 1960, pp. 19-20.

tivo degli attori, Talli organizza quello che egli stesso definisce il «gaio complotto», orgogliosamente rivendicando di aver dato avvio al «grido rivoluzionario che stabilì la *selezione dei repertori* e che fu il punto di partenza delle future compagnie comiche alle quali doveva essere riservata tanta allegra gloria e tanta aurea fortuna»⁷. Il cartellone, infatti, risulta essenzialmente composto di *pochades*, certamente amate dal pubblico, ma poco apprezzate dalla critica, in quanto assai lontane dall'idea di un'arte moralmente utile e incline al vero.

Al contrario, tali testi sono commedie dominate da intrecci macchinosi, agiti da numerosi personaggi che danno vita a equivoci intricati, spesso portati fino al paradossale, salvo poi trovare inaspettata soluzione in un rassicurante finale. I copioni sono gli eredi della *pièce bien faite* del pieno Ottocento, che condiscono con elementi presi dal *vaudeville*, dalla farsa, dalle *gag* comiche e dal gusto per i doppi sensi, tanto amato dal pubblico popolare. Gli intrecci e le vicende sono molto simili e ruotano intorno al tema dell'adulterio, spesso solo sfiorato o sognato entro un tranquillo *ménage* borghese. Già a inizio Novecento, Giuseppe Costetti riassume così la fattura di queste commedie:

Esse sono tutte di uno stampo: un marito libertino, una moglie gelosa, una suocera spaventevole, una *cocotte* desiderata dal marito, un vecchio libertino che desidera la *cocotte* esso pure; un giovinastro che desidera la *cocotte* e la moglie, questa che è scambiata con la *cocotte* e viceversa, il vecchio che prende la suocera per la *cocotte*: [...] e lo scioglimento della consueta matassa verrà fuori da qualche grosso equivoco, e da qualche combinazione, che farebbe arrossire dieci guardie daziarie⁸.

A ciò va aggiunto che l'ambientazione delle vicende è quasi sempre Parigi, sfondo che, per il pubblico italiano, viene ad assumere i caratteri della grande metropoli mitica, sede del lusso, della raffinatezza e del sogno di una vita libera e passionale, con un profumo di proibito tanto più affascinante, quanto più presentato come lontano e irraggiungibile.

L'intuizione di Talli risiede nella consapevolezza che per fare risaltare la carica di comicità nascosta nei testi occorra riservare loro allestimenti di pregio, cosicché queste trame inverosimili e spesso banali danno vita a spettacoli di complesso dotato di una «grazia leggera, una proporzione elegante, una malizia svelta, un'ironica buffoneria; e rapidità e chiarezza e varietà di luci e fervore giocoso»⁹.

Il segreto per mantenere vivo il mordente delle *pochades* risiede, dunque, nella perfetta calibratura del ritmo e nell'affiatamento delle parti: con Mario Ferrigni¹⁰

7. V. Talli, *La mia vita di teatro*, Treves, Milano 1927, p. 143. Corsivo del testo.

8. G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Cappelli, Rocca di San Casciano 1901, p. 104.

9. R. Simoni, *Ritratti*, Treves, Milano 1923, p. 26.

10. «[...] da quell'esperimento fortunatissimo sono derivate tutte le successive e magnifiche compagnie dirette da Talli ed in esse si è temprate al fuoco infernale di un gioco scenico quasi acrobatico, quanto quello della Commedia dell'Arte, e tuttavia disciplinato da un rigoroso studio di combinazioni e di insieme, la potenza direttiva del Talli stesso e l'agilità dei suoi allievi» (M. Ferrigni, *Virgilio Talli*, in "Rivista d'Italia", 15 febbraio 1921, p. 211).

si potrebbero riconoscere in questi esperimenti di teatro leggero i primi esempi della regia di complesso che renderà famosa la direzione di Talli nel primo decennio del secolo successivo.

Testi già noti agli spettatori italiani divengono spettacoli nuovi e sorprendenti, grazie al lavoro dell'insieme e all'introduzione di gustosi particolari, graditi non solo al pubblico, ma anche alla critica. Ad esempio, *L'albergo del libero scambio* di Feydeau attira elogi della stampa per la caratterizzazione di personaggi minori, come quello del cameriere equivoco e smodatamente servile, che si profonde in inchini e strascica le sillabe finali, mentre accompagna gli amanti furtivi fino alla loro camera, spingendo gesti e parola al limite della parodia, ma «non più in là», in modo da risultare – come testimonia Simoni¹¹ – una figura indimenticabile.

Gli allestimenti della Talli-Sichel-Tovagliari si presentano con una qualità e una precisione interpretativa mai conosciute prima, tanto da registrare una serie di convinti successi; in occasione del debutto di *Zampa legata* di Feydeau, ad esempio, il “Corriere della Sera” scrive:

piacque assai ieri sera al Manzoni, recitata con molto brio, molta sicurezza, molto colorito e molta comicità dalla compagnia Talli-Sichel-Tovagliari. Il pubblico che riempiva intieramente il teatro – è una stagione d'oro questa per la compagnia – rise continuamente e con gran piacere si può dire ad ogni battuta. [...] nelle linee principali la favola della commedia [...] vale poco e conta meno. [...] ma l'esecuzione, come già dissi, fu degna di ogni lode sotto tutti gli aspetti¹².

Così, tutta la stampa deve riconoscere che

Ciò che è innegabile si è che la compagnia ha pienamente incontrato il gusto del pubblico, il quale la riguarda quasi come una specialità, e proclama simpatico quell'assieme tutto gioventù ed eleganza [...]¹³.

Ciononostante, la scelta del genere rimane rischiosa e altissimi i pregiudizi della critica di fronte a una serie di commedie liquidate con diffidenza come «pagliacciate francesi»¹⁴ sotto il profilo artistico, ma ancora di più condannate sotto quello morale, per la scabrosità delle situazioni e la disinvoltura delle soluzioni finali.

Lo stesso Talli sembra convinto che l'adozione di un repertorio pochadistico abbia bisogno di una riflessione estetica da parte dei migliori uomini di teatro per valutarne il peso artistico e poterne giudicare senza preconcetti. Già alla fine del 1895 “L'Arte Drammatica” informa che Talli

ha in animo di fare un opuscolo per stabilire l'importanza artistica della *pochade*. – Scosso come capocomico dai contrari pareri dei molti, ahimé dei troppi critici italiani

11. R. Simoni, *Ritratti*, cit., pp. 27-28.

12. G.P., *Zampa legata al Manzoni*, in “Corriere della Sera”, 15-16 novembre 1895.

13. *Teatri di prosa in Milano*, in “L'Arte Drammatica”, 20 marzo 1895.

14. *Teatri di prosa in Milano*, in “L'Arte Drammatica”, 8 giugno 1895.

che qualificano la *pochade* una pantomima, oppure la proclamano essa pure una manifestazione d'arte, Talli chiederà ai maggiori uomini di lettere italiani che cosa ne pensano della *pochade*, se la reputano o no essa pure una manifestazione d'Arte; tutte queste risposte poi il Talli le riunirà e quindi dirà lui pure la sua opinione. Sarà una specie di autodifesa del suo capocomicato: la pubblicazione riuscirà interessante [...]»¹⁵.

Il *pamphlet* non sarà mai composto, ma l'intenzione dichiarata suona già come una netta scelta di campo in difesa di un genere di produzioni allestite non per puro interesse economico, ma affrontate con l'intenzione di saggiare un modello di messinscena e di recitazione alternativo e sperimentale. Come dimostreranno gli allestimenti successivi, a indirizzare Talli capocomico e direttore di compagnia verso la *pochade*, e più generalmente la commedia brillante, è il perfetto congegno drammatico che connota questo tipo di forma teatrale: per un uomo di teatro appassionato e alla ricerca del nuovo, ciò rappresenta la sfida di una inedita tecnica recitativa e la sperimentazione della sua idea di concezione globale dello spettacolo, in grado di riscattare un genere che prescinde da intenti di arte e di morale.

Alla svolta del secolo il dibattito sul valore delle commedie leggere è assai vivace, contenuto come è tra i due poli opposti del pregiudizio intellettuale e dell'entusiastico consenso del grande pubblico, cosicché – come racconta Dina Galli – di fronte alla «ventata di allegria» rappresentata dalle *pochades* «gli intellettuali, si capisce, storcevano il naso. Quanti schizzinosi c'erano in fatto di gusti in teatro! Ma il pubblico [...] ci rideva da matto e ci si divertiva un mondo»¹⁶.

Al proposito, l'esempio forse più indicativo è quello della *Dame de chez Maxim*, approdata da noi nell'autunno 1899, dopo mesi di clamorosi successi al Théâtre des Nouveautés, dove aveva debuttato il 17 gennaio 1899, e così presentata al pubblico italiano dal corrispondente del "Corriere della Sera" da Parigi:

una farsa esilarante piena di effetti inattesi, di stramberie e di effetti ingegnosi, che costringono a ridere anche la gente di carattere triste. [...] lo spettatore è conquistato dall'allegria e non pensa a discutere sulla qualità del piacere che prova [...]»¹⁷.

Se il pubblico francese accetta i contenuti provocanti e applaude spensierato, non così avviene per i debutti italiani: la *pièce* è allestita per la prima volta a Torino presso il teatro Alfieri il 14 ottobre 1899, dalla compagnia Paladini-Zampieri con Teresa Mariani, e un mese dopo, il 27 novembre, al teatro Manzoni di Milano dalla compagnia Reiter-Leigheb, con i due capocomici Virginia Reiter e Claudio Leigheb nella parte dei protagonisti Crevette e Petypon.

La sala milanese è scossa da rumorosi dissensi che esplodono durante l'intervallo, tanto che nei giorni successivi la critica si sofferma più sulla ricezione del

15. Pes, *Compagnia Talli*, in "L'Arte Drammatica", 8 novembre 1895.

16. Dina Galli in G. Adami, *Dina Galli racconta*, Treves, Milano 1936, p. 43.

17. P.B., *Teatri parigini – corrispondenza da Parigi*, in "Corriere della Sera", 25-26 gennaio 1899.

pubblico che sui caratteri propri del testo e sul lavoro degli attori. Così Giovanni Pozza apre la sua recensione sul “Corriere”:

Chi avrebbe mai immaginato che questa commedia, scritta non dico per ridere, ma per far ridere, avrebbe provocato un conflitto di tendenze artistiche nella pacifica sala ridanciana del teatro Manzoni? E pure fu così. *La dame de chez Maxim* non solo stancò l'attenzione e l'ilarità di alcuni spettatori – ne offese anche il gusto¹⁸.

A lui fa eco Augusto Mazzucchetti sul “Secolo”:

Chi ieri sera fosse entrato dopo il primo atto della famosa *pochade* nel foyer del Manzoni poteva, dalla vivacità delle discussioni che fervevano tra i gruppi, immaginare che si trattasse di una produzione che avesse qualche lontana attinenza con un'opera d'arte. Si capisce infatti che ci si appassioni per una forma, per un indirizzo, per una tesi [...], ma accalorarsi come molti ieri sera per una elegante porcheria, qual è il nuovo lavoro di Feydeau, davvero è incomprendibile¹⁹.

In termini fortemente negativi, Mazzucchetti ricostruisce le riserve della sala verso una commedia che giudica lunghissima e insulsa («nessuno può essere né lieto né orgoglioso per avere passato quattr'ore come un imbecille, e neppure confortandosi col pensiero d'aver riso»), pur dicendosi sicuro del successo della *pièce*, verso la quale il pubblico dimostrerà «la smania morbosa e collettiva per il pruriginoso, per il peccaminoso, e chissà per quante sere gremirà il teatro, godendosi tutta la scurrilità della sguaiata commedia, salvo, con putibonda reticenza, zittire al calar della tela»²⁰.

Più moderata, invece, è la posizione di Pozza, che pure ammette i difetti del testo, a partire dalla sua eccessiva lunghezza²¹, ma spende qualche riflessione equilibrata in merito alle opposizioni aprioristiche nei confronti della *pochade* parigina presente sulle nostre scene.

Il disprezzo di questo genere di teatro è pedantesco e ingiusto. Si suole dire con inconsiderata facilità che esso non appartiene all'arte. Parole! E perché non dovrebbe appartenere all'arte? – Perché fa ridere? – L'umorismo e la caricatura non hanno forse i loro capolavori, vivi e gloriosi e perfetti nel tempo quanto ogni altro? – E lasciando da una parte i capolavori, non occorre forse avere ingegno, immaginazione, abilità, tutte le facoltà creatrici ed espressive del poeta scenico per saper scrivere una commedia che desti l'ilarità di tutto un popolo e gli dia una nuova e bizzarra visione della vita? – Di-

18. G. Pozza, *Manzoni* – Quella del Restaurant (La dame de chez Maxim, commedia in tre atti di Georges Feydeau), in “Corriere della Sera”, 29-30 novembre 1899.

19. A.M., La dame de chez Maxim di G. Feydeau, in “Il Secolo”, 28-29 novembre 1899.

20. *Ibid.*

21. Già il giorno successivo alla “prima” Pozza aveva scritto in un breve articolo che la commedia «parve troppo lunga – anche per una recitazione non ancora ben sicura e disinvolta – e persino troppo ricca di trovate comiche e bizzarre» (G. Pozza, *Manzoni*, in “Corriere della Sera”, 28-29 novembre 1899).

stinguiamo, non neghiamo. Distinguiamo il buono dal cattivo nel genere: non neghiamo il genere per sé medesimo²².

Parole coraggiose in difesa della legittimità di un repertorio che prescinde da ogni funzione moraleggiante, accontentandosi solo di far ridere e di divertire con la carambola «delle situazioni balorde e pazze, dei personaggi senza senso comune e senza verosimiglianza, degli episodi stupefacenti e puerili»²³.

Pozza pensa a uno spettatore smaliziato e consapevole del gioco che l'autore gli offre, ma la maggioranza del pubblico che accorre a vedere *La dame* nei mesi successivi lo fa attirato dalla malia della protagonista e dal fascino scandalistico che aleggia intorno alla vicenda. Addirittura, più si censura l'immoralità di fondo della commedia, più i teatri si riempiono: a gennaio, quando *La dame de chez Maxim* è presentata a Roma, i giornali clericali protestano contro la questura, rea di non averne proibita la programmazione al teatro Valle, e ne sconsigliano la visione, profilando anche l'ipotesi di una dimostrazione di protesta organizzata «da alcuni giovani autori», ma ottengono il risultato contrario, visto che «al teatro [...] accorre un pubblico straordinario come da parecchio tempo non si è visto. E il pubblico, anziché protestare, mostrò di divertirsi, cosicché la *pochade* ebbe un vero successo»²⁴.

2. Il copione italiano

La versione italiana della *Dame*, andata in scena nell'autunno 1899 con il titolo *Quella del Restaurant*, era opera di Giovanni Pozza, critico del "Corriere della Sera", in quegli anni attivo collaboratore dei capocomici, drammaturghi e uomini di teatro, raccolti in una sorta di circolo artistico con sede presso il teatro Manzoni di Milano, all'interno di un sodalizio volto all'allargamento del repertorio e a una miglioria delle tecniche di allestimento²⁵. Benché in primo luogo ciò comportasse la promozione di novità italiane, anche i lavori stranieri proposti erano vagliati con attenzione e, laddove ritenuti interessanti e meritevoli, tradotti direttamente a favore delle compagnie regolarmente di stanza nel teatro milanese²⁶. Nel caso del testo di Feydeau, il passaggio all'italiano presenta non poche difficoltà per il tra-

22. G. Pozza, *Manzoni – Quella del Restaurant (La dame de chez Maxim...)*, cit.

23. *Ibid.*

24. *La dame de chez Maxim a Roma*, in "Corriere della Sera", 26-27 gennaio 1900. La compagnia attiva al teatro Valle era la compagnia Zopetti.

25. Su tale genere di collaborazione si veda M. Cambiaghi, *Il caffè del Teatro Manzoni*, Mimesis, Milano 2013, in particolare il capitolo I.

26. Oltre al caso della *Dame de chez Maxim*, è interessante ricordare che Giovanni Pozza aveva curato la traduzione di alcuni testi francesi brillanti per la compagnia Talli-Sichel-Tovagliari nel 1895. Uno di essi, *La telefonista*, era arrivato all'onore della recensione ("Corriere della Sera", 28-29 marzo 1895). Anche altri esponenti del circolo del teatro Manzoni realizzarono traduzioni dal francese: l'esempio più rilevante è certo *Madame sans-Gêne* di Sardou, tradotta da Marco Praga nel 1903 per la compagnia di Virginia Reiter.

duttore, direttamente ammesse dallo stesso Pozza (che però non si dichiara tale) nella recensione della “prima”, allorché scrive che *La dame* «non è né la più spiritosa, né la più gustosa delle buffe commedie parigine; e, ancora, che è la meno adatta ai nostri teatri; intendo dire fatta di elementi troppo estranei alla nostra vita sociale e quasi intraducibile»²⁷. Oltre ad inevitabili riferimenti all’ambiente della capitale francese e alla Terza Repubblica, la commedia è intessuta di locuzioni gergali legate alla bassa estrazione della protagonista, e spesso a espressioni con doppi sensi – contenute in particolare nei *couplets* e nei testi delle canzoni – che perdono mordente trasposte in una lingua seconda, così come spesso è mortificata la vivacità e la brillantezza del dialogo.

La fatica del lavoro di preparazione del testo è così ricostruita nel ricordo di Renato Simoni:

La dame de chez Maxim era stata tradotta da Giovanni Pozza con una spiritosa ingegnosità. Ricordo che non gli fu facile trovare un equivalente fonico e ritmico di quella frase ricorrente sulle labbra della Môme Crevette, mentre ella alza una gamba, scivolando via con una lesta piroetta, «Allez donc, c’est pas mon père» che poi trasformò felicemente in «E tira via, non c’è papà» e che ha lo scatto e l’accento e la fluida rapidità richiesti da quel movimento vibrato dalla piccola etera francese²⁸.

16 In effetti, questo era il punto più delicato e spinoso della resa linguistica della commedia, giacché il personaggio della ballerina di can-can, *entraîneuse* di Chez Maxim, che una notte il medico parigino dottor Petypon, completamente ubriaco, si porta a casa, usa la frase come un *refrain* per togliersi d’impiccio nell’imbarazzante serie di equivoci in cui si trova coinvolta, spesso abbinandola alla mossa acrobatica di scavalcare con la gamba una sedia, sollevando opportunamente la gonna, come in un passo della celebre danza. Ciò avviene già nel I atto, quando la Môme Crevette si risveglia nel letto del rispettabile medico francese, naturalmente coniugato, e si trova a far fronte alle rimostranze del padrone di casa e in seguito al di lui zio, il Generale Petypon de Grêlé, che, trovandola in camicia da notte nella camera da letto del nipote, la scambia per la legittima consorte e, molto compiaciuto, la invita a presenziare a una cerimonia di famiglia in programma nel suo castello in Turenna. Il II atto, ambientato nel castello de Grêlé, vede il trionfo e la diffusione generale del motto di Crevette, che viene presentato alle signore provinciali abbinato al gioco atletico dello scavalcamento della sedia con alzata di gamba e relativa gonna, come la modalità più *chic* per salutare negli ambienti mondani di Parigi; ciò genera una cascata di ripetizioni con effetti imbarazzanti e comicissimi, all’interno di un equivoco generale che sembra imbrogliarsi sempre più, tra le reazioni degli invitati, turbati dagli scarti di Crevette rispetto alle abitudini della

27. G. Pozza, *Manzoni* – Quella del Restaurant (La dame de chez Maxim...), cit.

28. P. Mezzanotte, R. Simoni, R. Calzini, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Bnl, Milano 1952, p. 189.

buona società, e le incursioni della vera signora Petypon, scambiata per pazza e come tale neutralizzata.

La frase si era segnalata come cifra del personaggio e simbolo dell'intera *pièce* già all'indomani delle prime recite parigine, tanto che anche il corrispondente da Parigi la menziona presentando la commedia agli italiani:

Una frase di Môme Crevette ha fatto fortuna. Essa dice a proposito di ogni cosa: «Et allez donc! C'est pas mon père». E tutta Parigi ripete, con la bella Cassive, «Et allez donc! C'est pas mon père»²⁹.

Il copione manoscritto di Pozza passa poi alla compagnia diretta da Virgilio Talli nel 1900, che – come si vedrà nel successivo paragrafo – trasforma la commedia in uno dei maggiori successi del periodo, grazie a un accorto lavoro di allestimento e all'interpretazione affidata a Dina Galli, che con il personaggio della *Dame* conquista la notorietà nazionale. Anche nelle successive formazioni, Talli mantiene la commedia in repertorio, affidando la parte della protagonista alla nuova scoperta Maria Melato, nel cui fondo documentario, raccolto presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, il copione è rimasto conservato, permettendo uno studio della traduzione e un'analisi delle varianti strutturali e di allestimento che si rivelano di notevole interesse. Il manoscritto, costituito da un fascicolo di 61 carte³⁰, porta come titolo *Quella del Restaurant (La dame de chez Maxim) – commedia in tre atti di George Feydeau (tradotta da Giovanni Pozza)*³¹ e presenta una versione della commedia complessivamente fedele alla stesura originale attestata dal manoscritto di Feydeau, mentre si differenzia in alcuni passaggi, anche in modo vistoso, dalla prima edizione a stampa.

La dame, in effetti, fu pubblicata solo nel 1914, ben quindici anni dopo la prima rappresentazione teatrale, nell'edizione parigina della Librairie Théâtrale, in una versione ricchissima di didascalie che compendiano le migliori soluzioni sceniche messe a punto nelle numerosissime recite in Francia e all'estero, ma che propongono scelte anche molto lontane da quelle originarie, progettate per il debutto del 1899. Il copione arrivato in Italia, attraverso il mercato gestito da Adolfo Re Riccardi³², è tratto dalla prima versione autografa della commedia, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Francia³³, che la traduzione italiana di Pozza ricalca da

29. P.B., *Teatri parigini*, cit. Armande Cassive fu la prima interprete francese della *Dame*.

30. Il copione appartiene al Fondo Maria Melato, conservato presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia con segnatura 17/153. Le pagine sono numerate per ogni atto, ripartendo dal numero 1. D'ora innanzi questo documento sarà indicato con l'abbreviazione Copione Biblioteca Panizzi, seguito da atto, scena e numero di pagina.

31. Ivi, frontespizio.

32. Adolfo Re Riccardi aveva acquistato i diritti del teatro di Feydeau per l'Italia e fu lui a proporre a Pozza la traduzione (cfr. P.D. Giovanelli in *Sabatino Lopez critico di garbo. Cronache drammatiche ne «Il Secolo XIX» (1897-1907)*, prefazione di Guido Lopez, Bulzoni, Roma 2003, p. 239, nota).

33. G. Feydeau, *La dame de chez Maxim, comédie en trois actes*, manoscritto autografo datato 30 luglio 1898, conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, con segnatura FR Nouv. Acq. 16255

vicino, pur all'interno di una generale inclinazione ad asciugare le battute del lunghissimo testo, cercando di salvaguardare comunque i ritmi vivaci e il contenuto comico. Sono eliminati in primo luogo i rimandi specifici al mondo parigino e alle abitudini locali, nonché riferimenti a figure del mondo letterario e alle mode poetiche³⁴.

Un nodo problematico da sciogliere è certo quello del francese parlato, che Pozza risolve in un italiano popolare dai tratti lombardi, ricorrendo spesso all'uso del pleonaso nella costruzione della frase, secondo un modello che, peraltro, richiama la modalità della costruzione sintattica francese, già marcata in Feydeau.

Così, nella scena della sua comparsa in I, 4 la protagonista – che nel testo francese è indicata con il soprannome di Môme Crevette (letteralmente la “ragazzaccia gamberetto”) e che nella versione italiana diviene sempre la Crevette, con il nome preceduto dall'articolo secondo l'abitudine della parlata settentrionale – infarcisce le sue risposte con l'uso di espressioni pleonastiche «chi è che», «che cos'è che...»:

CREVET.: [...] per chi è che mi pigli?

MONG. (*ridendo*): «Per chi è che mi pigli?» Vorrei sapere chi ti ha insegnato a parlare...
[...]

CREVET.: Che estate d'Egitto... Voglio il mio vestito!

PETY.: Io non l'ho il tuo vestito; non c'è più!

CREVET.: Come non c'è più? Dov'è che è? Chi è che ce l'ha?

MONG. (*da sé*): Come parla questa donna!³⁵

Nel II atto, quando la ragazza si trova a fare conversazione con le dame di provincia, introduce continuamente nel dialogo frasi come «che cos'è che volete prendere?», «che cos'è che c'è di buono?» per poi difendersi così dai rimproveri di Petypon:

PETY.: [...] non puoi risparmiarci i tuoi Chi è chi, chi è che? Ne hai visto l'effetto?

CREVET.: Mi hai seccata!³⁶

Secondo le abitudini ottocentesche negli adattamenti dei testi teatrali francesi “agli usi delle scene italiane”, anche *La dame* subisce la drastica riduzione delle parti musicate e cantate, che in Francia avevano consentito di definire la *pièce*

e consultabile in versione digitalizzata nel sito Gallica. Presso la medesima biblioteca, Département des Arts du spectacle, sono conservati altri due manoscritti del testo (Ms. 1508 e 1509) non datati, ma successivi, con annotazioni a margine per mano di Feydeau relative alle messinscène. Su questi manoscritti e sulla prima edizione del testo cfr. A. Folco, *Feydeau metteur en scène*, in *Le vaudeville à la scène*, a cura di V. Heynaud e A. Martinez, Uga Editions, Grenoble 2015, pp. 71-80.

34. Scompaiono, ad esempio, i riferimenti alle sartorie parigine in II, 1 e al Musée Grevin, a proposito delle figure immobilizzate di III, 15, mentre sul versante letterario sono tagliati i versi parnassiani citati dalla Môme in I, 4 e le allusioni a De Musset e alle tecniche poetiche, contenuti nel dialogo tra il Generale e il curato in II, 1.

35. Copione Biblioteca Panizzi, cit., I, 6, pp. 16-17. Sottolineato del testo.

36. Ivi, II, 2, p. 9. Sottolineato del testo.

“*comédie vaudeville*” e che, da sempre, in Italia venivano eliminati, in primo luogo per ragioni organizzative e di preparazione tecnica della compagnia.

Anche Pozza si adegua alla nostra prassi scenica e, soprattutto nel II atto, si discosta dalle indicazioni del copione originale. Già ad apertura di sipario la versione italiana cancella il numero di canto dei fanciulli che apre la festa nel castello: il coro e la prima parte della scena sono del tutto soppressi e l'azione parte con gli applausi degli invitati e dei protagonisti della commedia³⁷. Se tale taglio non intacca l'impianto generale della vicenda, più sostanziali sono gli interventi nella scena 8, in cui Feydeau prevede che la Môme prima canti e poi balli, scandalizzando gli invitati con una canzone dai pesanti doppi sensi e, in seguito, esibendosi in un ballo sfrenato con finale sollevamento della gonna. Si tratta di una delle scene più famose della commedia, la cui eco era arrivata persino in Italia, già in seguito alle prime rappresentazioni parigine. Scriveva infatti il corrispondente da Parigi del “Corriere della Sera” a proposito di questo passaggio:

Nella villa del generale [...] sono riunite alcune signore del luogo, le quali per fare come la parigina, da esse creduta una signora distinta, ripetono tutte le sue frasi libere fino alla licenza, e imitano i di lei gesti, alzando come la Môme Crevette la gamba all'altezza del naso degli uomini. C'è anche il curato del luogo, il quale sentendo Môme Crevette cantando una canzonaccia da caffè concerto – *Ma marmite à Saint Lazare* – e ignorando il significato parigino di queste espressioni, crede si tratti di una marmitta consacrata a San Lazzaro e si congratula con la Môme Crevette del suo repertorio castigato e pio³⁸.

Qualche giorno dopo la notizia si ritrova su “La Stampa” che, oltre a rilevare l'immoralità della situazione, aggiunge che la scena aveva da sempre provocato qualche fischio, non raccolto né dall'autore né dal direttore del teatro, fino alla pubblicazione di una lettera di formale protesta da parte di una nobildonna francese. Il giornale torinese pubblica in traduzione la lettera di risposta di Feydeau, che si dice meravigliato dalla reazione del pubblico di fronte ad una scena concepita, nelle sue intenzioni, come «opera morale [...] Io pensava, così, di dimostrare tutta la purezza del degno ecclesiastico, talmente chiuso nel suo candore che nessun contatto malsano poteva contaminare la sua mente», ma comunque promette la prossima eliminazione della scena dallo spettacolo³⁹.

Benché la sequenza venga in realtà poi mantenuta nelle recite, nella sua traduzione Pozza elimina completamente la canzone che – oltre che difficilmente traducibile – comporterebbe il rischio di azioni censorie e, per rendere plausibile la scena, modifica Feydeau che in II, 7 scrive: «Voulez vous chanter...», mentre Poz-

37. Dopo l'elenco dei personaggi impegnati nella scena 1, la didascalia della versione di Pozza recita: «*All'alzarsi della tela tutti in fondo alla scena, chi dentro la sala, chi fuori sulla terrazza. Uno scoppio d'applausi generale annuncia la fine di un coro cantato da bambini e diretto dal curato, il quale entra festeggiato, accompagnato dal Generale, la Crevette, Clementine e Petypon, seguiti da alcuni bambini*» (ivi, II, I didascalia, p. 1).

38. P.B., *Teatri parigini*, cit.

39. *La vita che si vive*, in “La Stampa”, 16 febbraio 1899.

za traduce: «dovete suonarci qualche cosa...»⁴⁰. La modifica gli permette di passare direttamente alla seconda parte della scena, con il numero di ballo rappresentato dalla quadriglia, danzata prima dagli invitati, mentre Crevette suona e canta, e infine completata dalla giovane scatenata in un passo di can-can.

Differentemente dall'edizione a stampa, che prevede che sia la duchessa ad accompagnare al pianoforte la Môme⁴¹, Pozza segue il copione originale che vede suonare a quattro mani il curato e la giovane, ma abbrevia notevolmente il fraseggio e riscrive inserendo notazioni che aprono ampio spazio all'iniziativa dell'interprete. Così il passaggio nella versione italiana che arriva nelle mani delle compagnie di inizio secolo si risolve in questo modo:

CREVET. (*cantando e suonando*): Tralalà... quante volte l'ho ballata. Tralalà... su, su! Animo, ragazzi. Non state lì ritti come pali... Avete inghiottito il manico della scopa? <a soggetto⁴²>

[...]

CREVET.: Non mi è neppure concesso di parlare. (*al curato*) Ohe, curato! Intendiamoci! Il pedale, o lo tengo io o lo tenete voi! – Non tutti e due insieme! Non c'è posto che per un piede! Seconda figura! Là, là! Tralalà! Tralalà! <a soggetto⁴³> siete ben fiacchi, giovanotti! Da bravo, curato, suonate voi! Tralalà! (*si slancia nella quadriglia e balla un pezzo di can can*)

TUTTI (*sbalorditi*): Oh!

PETY.: Corpo del diavolo! Basta! Dico tu... Cara moglie... Basta! (*fra sé*) Vorrei sprofondare mille miglia sotto terra!

(*Gli uomini applaudono la Crevette. Chamerot le dà la replica. Le signore sono scandalizzate*)⁴⁴.

Il riferimento alla canzone è quindi recuperato durante il numero di ballo, dove resta indicato genericamente come un ritornello ritmato che le attrici adattano a loro piacimento: per l'interprete italiano il ricorso alla soluzione a soggetto è lo strumento più idoneo per conciliare le necessità del copione con il talento artistico del singolo e le aspettative del pubblico.

Dalle recensioni sappiamo che nel 1899 Virginia Reiter «canta e balla: canta una delle sue canzonette e balla un passo del suo can-can»⁴⁵ manifestando un «talento di *disease* nel cantare [...] con relativo sfoggio di sottovesti inebrianti ed anche [...] un passo di cancan afrodisiaco oltre... ogni speranza»⁴⁶, mentre, negli anni successivi, il passaggio diviene uno dei punti di forza dell'interpretazione di Dina Galli.

40. Copione Biblioteca Panizzi, cit., II, 8, p. 23.

41. G. Feydeau, *La dame de chez Maxim*, in Id., *Théâtre complet*, a cura di H. Gidel, Classiques Garnier, Paris 1988, II, 8, pp. 847 sgg.

42. Nota a matita grigia a margine di tutta la battuta.

43. Come sopra.

44. Copione Biblioteca Panizzi, cit., II, 7, p. 26. Nella versione di Pozza la scena 6 di Feydeau viene assimilata alla scena 5 e così la successiva, indicata come 8 nel copione francese, diventa la 7.

45. G. Pozza, *Manzoni – Quella del Restaurant (La dame de chez Maxim...)*, cit.

46. A.M., *La dame de chez Maxim di G. Feydeau*, cit.

Lucio Ridenti riferisce della «grazia così parigina da fare impallidire Mistinguett»⁴⁷ nella canzonetta da lei eseguita nel II atto, il cui motivo musicale, in forma di spartito per pianoforte e corredato da un autografo dell'attrice, è riportato come premessa al suo libro dedicato all'amica artista, quasi fosse una cifra riassuntiva di tutto il talento creativo della Galli.

Nella versione italiana sparisce, inoltre, il vero motivo dello scandalo finale della sequenza della *Marmite*: nel copione originale e nell'edizione a stampa di fronte ai commenti dei presenti la Môme prorompe in un sonoro «merde»⁴⁸, che scatena lo scandalo e la reazione imbarazzata di Petypon, invano in cerca di una giustificazione. Se il pubblico di Parigi può accettare a distanza di qualche anno su un palcoscenico da *vaudeville* la ripetizione del termine che aveva scatenato la polemica al momento della rappresentazione di *Ubu roi* nel teatro di avanguardia, per il pubblico italiano la cosa è impensabile e, infatti, il termine non compare: basta il pezzo musicale con finale passo di can-can e svolazzamento della gonna a suscitare emozioni perturbanti nei personaggi e nel pubblico.

La smussatura del tratto erotico e provocatorio di Môme Crevette è, d'altronde, confermata anche da altri elementi: se nemmeno in Feydeau conosciamo il vero nome del personaggio che in I, 4 si presenta con il suo nomignolo professionale, è da notare che nel copione francese la protagonista è chiamata sempre Môme, appellativo che in francese gergale designa la “ragazza di vita”, mentre in italiano diventa sempre e solo la Crevette, la “gamberetta”, con riferimento al suo spumeggiante sgambettare che ne fa sin dalle premesse un personaggio leggero e simpatico. Anche il fraseggio gergale usato nell'originale è stemperato e il saluto iniziale della ragazza sul letto, «Ah, mon gigolo»⁴⁹, diventa un più innocuo «biondo mio»⁵⁰, così come gli epiteti con i quali si rivolge successivamente al padrone di casa («il mio vecchio» per «le vieux bebè», «caro mio» per «mon petit père», di nuovo «biondo mio» per «mon gros poulot»⁵¹) eliminano ogni anche velata allusione morbosa.

Persino quando si deve rivolgere alla consorte di Petypon, la Môme francese dice che «gueulerait»⁵², mentre la Crevette italiana spiega in maniera più innocente il paragone:

CREVET.: Capisco: se la consorte mi trovasse qui...

PETY.: È chiaro.

CREVET.: Abbaierebbe come un cane!

PETY.: Son parole da usare queste?⁵³

47. L. Ridenti, *La vita gaia di Dina Galli. Romanzo biografico*, Il Corbaccio, Milano 1929, p. 91. Lo spartito della canzoncina è riportato a p. 11 del volume come “Prefazione di Dina Galli”.

48. G. Feydeau, *La dame de chez Maxim*, copione Bnf-Gallica, cit., II, 8, c. 113 r.

49. Ivi, c. 16 r.

50. Copione Biblioteca Panizzi, cit., I, 4, p. 11.

51. Ivi, I, 4 e 6, pp. 12, 14, 15, 16.

52. G. Feydeau, *La dame de chez Maxim*, copione Bnf-Gallica, cit.

53. Ivi, I, 6, p. 16.

La dimensione di personaggio spensierato, allegramente amorale, ma non troppo sconvolgente, viene accentuata dal copione italiano che nel I atto regala alla protagonista anche una ricorrenza in più del celebrato motto. Nella scena 17 del I atto, quando la ragazza esce di scena, il suo congedo dal pubblico nell'originale francese è segnato dalla ripresa della canzone *Grenada*, già intonata a inizio d'atto e ora unita a un buffetto sulla guancia rivolto al cameriere; invece, la *Crevette* italiana si congeda rapidamente con il suo motto abituale:

MONG.: A rivederci, la *Crevette*! (*la Crevette esce incontrandosi sull'uscio con Stefano*)
CREVET.: Tira via, non c'è papà! (*via*)⁵⁴

3. Le *Crevette* italiane d'inizio secolo

Benché applaudita dal pubblico e premiata con numerose repliche, l'apparizione della *Dame de chez Maxim* sulle scene italiane nel 1899 non può dirsi un successo pieno nemmeno sotto il profilo interpretativo. Oltre che sul genere, la critica si mostra perplessa anche sulle potenzialità artistiche della parte e, quando Teresa Mariani sceglie la *pièce* per la sua beneficiata del 24 ottobre 1889 al teatro Alfieri di Torino, "La Stampa" commenta:

saggi

22 Certamente non si può dar lode alla signora Mariani di non aver voluto neppure in occasione della sua serata d'onore smettere le vesti assai leggere della *Crevette* nella *Dame de chez Maxim*. Quelli che apprezzano le sue qualità artistiche e quelli che amano l'arte della scena l'avranno vista con un senso ormai di gravezza perseverare in quella interpretazione non degna di lei, o almeno non degna ch'ella vi costruisca sopra una sua serata d'onore. Io non voglio essere più realista del re, e voglio ammettere – pur dolendomene – che quando il pubblico continua a divertirsi, né gli attori abbiano il dovere di mutar registro, né la critica quello di metterci verbo; ma da questo a chiedere applausi – che il pubblico corrisponderebbe ugualmente al merito – a interpretazioni non puramente artistiche, ci corre. Interrompere per una sera la serie delle rappresentazioni della fortunata *pochade* con qualche opera che al pubblico torinese ricordasse la misura del suo valore, questo sarebbe stato per la signora Mariani miglior pensiero. Non lo ha fatto e me ne rincresce per lei.
Premesso questo, inutile dire che la signora Mariani ebbe vivissimi applausi ieri sera da un pubblico numerosissimo. Alla fine del secondo atto specialmente ella dovette presentarsi parecchie volte al proscenio, in mezzo a molte paniere di fiori che le erano offerte⁵⁵.

Sotto il tono accomodante che riconosce le ragioni del pubblico e del botteghino alla base della scelta, la conclusione è chiarissima: *La dame* non può essere un banco di prova per un'interprete di qualità e la parte comica della protagonista poco si addice a celebrare il talento di una prima attrice.

54. Ivi, I, 17, p. 37.

55. *Serata Mariani all'Alfieri*, in "La Stampa", 26 ottobre 1899.

Anche Virginia Reiter non va oltre un consenso che potremmo definire di facciata, per la sua femminilità seducente e fascinosa, in grado di «mandare in visibilio quegli spettatori che vedendola ballare il “can can” non si coprono gli occhi e non provarono il bisogno di protestare in nome della licenza e della dignità dell’arte»⁵⁶, lasciando tuttavia perplessa la parte più rigorosa del pubblico e della critica, che parla della recita come di un «sacrificio eccessivo», offerto a beneficio degli incassi e, per questo, «ne ha provato un senso di rammarico: noi siamo tra questi e la signora Reiter ha troppo spirito e troppo rispetto verso l’arte per non comprendere come su un argomento così scabroso i pareri possano essere diversi»⁵⁷. Semmai, note di merito sono riconosciute a Claudio Leigheb, primo dottor Petypon italiano, portato sulla scena con l’eleganza di un grande brillante, e alla capacità del caratterista Oreste Calabresi, applauditissimo nella parte dello zio, il Generale Petypon de Grêlé.

Il riscatto della commedia e la sua definitiva affermazione si hanno soltanto nell’anno successivo con l’allestimento prodotto dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, di certo la formazione più prestigiosa tra quelle costitutesi in quell’epoca, ed elogiata dalla stampa – che la designerà con il soprannome di Santissima Trinità – già all’inizio della quaresima 1900, in quanto concepita come

una compagnia di repertorio; e la più costosa di tutte e – necessariamente – la meglio organizzata. Non vi sono salti di ruoli, né deficienze; numerosa, à dei nomi splendidi e sarà una compagnia che trionferà sempre per l’assieme. [...] e ciò perché essa non deve far emergere uno ad una; non è insomma una compagnia a celebrità⁵⁸.

Nel repertorio dell’anno comico 1900-1901 è inserita *La dame de chez Maxim* nella versione di Pozza, che probabilmente veniva felicemente incontro alle intenzioni direttive di Talli, già in precedenza interessato alle potenzialità di questo genere, e alla recente esperienza di Calabresi, che aveva interpretato il testo nella stagione precedente. Inaspettatamente, il copione di Feydeau incontra le resistenze del terzo capocomico, la prima attrice Irma Gramatica, che ritiene poco consona al suo ruolo la parte di Crevette e troppo provocatorio e piccante il gioco di equivoci che regge la commedia.

Dopo il suo rifiuto, la parte passa di diritto a Dina Galli, appena entrata in compagnia con il ruolo di “prima attrice giovane, prima amorosa e prima attrice comica”, proveniente dal teatro dialettale milanese di Edoardo Ferravilla e alla stagione d’esordio in una formazione italiana di primo piano.

La combinazione tra la determinazione di Talli nel fare della *Dame* uno spettacolo di complesso e l’affinità quasi naturale con la quale la giovane attrice milanese traspone sulla scena la protagonista si pone alla base di una delle più felici realizzazioni teatrali di quell’anno, capaci di riscattare il testo agli occhi della critica e

56. G. Pozza, *Manzoni* – Quella del Restaurant (La dame de chez Maxim...), cit.

57. A.M., *La dame de chez Maxim di G. Feydeau*, cit.

58. Pes, *Il nuovo triennio!*, in “L’Arte Drammatica”, 31 marzo 1900.

del pubblico e di consacrare il successo della nuova attrice, regalandole la notorietà nazionale.

Lucio Ridenti – che nel 1916 recitò accanto alla Galli/Crevette nella parte dell'ufficiale Corignon⁵⁹ (con il quale la protagonista fugge nel II atto) – riporta i ricordi di Dina Galli a proposito delle prove dirette da Talli, durante le quali il personaggio prende direttamente vita sulla scena «nei gesti espressivi delle sue lunghe mani, nello stupore dei grandissimi occhi, dove si potevano indovinare, prima che dalle parole, furberia, stupore, sospetto e cinismo incosciente»⁶⁰: seguendo un procedimento estraneo alle norme della tradizione recitativa italiana, la creazione della Galli si realizza sul palco sotto gli occhi del direttore e dei compagni, che «rimanevano ad ascoltarla anche dopo aver terminata la loro parte ed erano quindi liberi di allontanarsi dal palcoscenico»⁶¹. La stessa attrice, parlando del personaggio cui più resta legata la sua affermazione di interprete comica, insiste sull'affinità fisica ed emotiva con una parte da lei costruita più con l'istinto che con lo studio:

Io, la *Crevette*, l'ho imbroggiata. Per istinto, più che per ragionamento, per intuizione più che per preparazione approfondita e studiata. La parte l'avevo o m'era entrata nel sangue. Quella sottana tutta volant e fru-fru mi ubbriacava le gambe come se guazzassero nello spumante. E l'alzata di gonna del famoso *tira via, non c'è papà*, pareva che l'avessi fatta fin dalla nascita. Le mie azioni in compagnia si rialzarono come quella sottana e tutti mi vollero più bene di prima⁶².

L'invenzione scenica di Dina Galli si fonda certamente sulla sua fisicità minuta e sbarazzina e sull'atteggiamento di ironica disinvoltura con la quale si muoveva per la scena, che smorzavano la provocazione erotica del personaggio, accentuandone invece la vitalità e la freschezza. Inoltre, per l'imposizione visiva della sua Crevette, elemento indispensabile fu anche l'accorto utilizzo del costume, che l'attrice – secondo l'abitudine dell'epoca – si era pagato da sola con il sostegno economico della madre⁶³, tanto preoccupata per il costo dell'abbondanza di *volants* e di pizzi, necessari per rendere spumeggiante la sottoveste del I atto, con la quale la ballerina si aggira per la stanza, accompagnando il suo vorticoso movimento con l'alzata di gamba oltre la sedia, al motto «E tira via, non c'è papà». Proprio questo costume a sottoveste di pizzo bianco, senza bustino e con una gonna impreziosita da balze e applicazioni ricamate, finisce per presentare l'immagine della nuova attrice sui giornali⁶⁴, in una serie di fotografie che la ritraggono in pose diverse, attraenti, ma mai ammiccanti o provocatorie.

59. Lo testimonia lo stesso Ridenti in *La dame de chez Maxim*, lettera aperta a Dina Galli pubblicata in "Il Dramma", XXIV, 67-69, 15 settembre 1948, pp. 76-79.

60. L. Ridenti, *La vita gaia di Dina Galli*, cit., p. 88.

61. Ivi, p. 89.

62. G. Adami, *Dina Galli racconta*, cit., p. 34.

63. Cfr. L. Ridenti, *La dame de chez Maxim*, cit., p. 77.

64. Il ritratto fotografico di Dina Galli/Crevette in sottoveste compare per la prima volta sulla

La cifra identificativa del personaggio diviene, ora, l'ironia e la gioia di vivere, sostenute da una *vis comica* che lascia trasparire il profumo della trasgressione e il sogno avventuroso dell'ambiente mondano parigino, ma senza eccedere la misura: come ha scritto Personè, la sua Crevette risulta connotata da «un calore e un tono che più che italiani sono milanesi», cioè propri «di un ambiente che ha apparenza di metropoli e sostanza di provincia, forma spregiudicata ed essenza domestica»⁶⁵.

L'intuito artistico di Dina Galli (esaltato, come si vedrà, dalla direzione di Talli) la induce a creare una figura vivace e travolgente, ma al contempo concreta, simpatica e alla mano, in grado di attirare l'attenzione degli uomini senza alienarsi la simpatia delle donne, facendole semmai sognare con la chimera di una vita libera e disinvolta. Il «timbro di proprietà» Galli impresso a Crevette risiede, secondo il suo biografo De Angelis, nella capacità di esteriorizzare la fisionomia del personaggio, non particolarmente approfondito sotto il profilo psicologico, grazie alla «sua particolare e personale dovizia di gridolini, di mossucce, di pause, di passaggi, di giuochi fisionomici e vocali che formano la sua grazia non imitabile di attrice e che [...] non sono mai uniformemente caratteristici della sua persona, ma aderenti alla "parte" che interpreta»⁶⁶.

Lo spettacolo debutta all'Arena del Sole di Bologna il 22 aprile 1900 e subito le recite, proseguite a Livorno, Firenze, Roma, registrano un convinto successo di critica e pubblico. Sembra che la commedia appaia in una veste nuova, sia per il suo impianto generale, sia per la figura della protagonista.

Tutte le recensioni non mancano di sottolineare il talento di Dina Galli come rivelazione artistica della stagione. Se durante le recite di Livorno la giovane attrice è definita «una degna erede della comicità di Pia Marchi-Maggi»⁶⁷, a Firenze la commedia è vista anche da Enrico Polese, che esprime il giudizio lusinghiero riportato dal corrispondente fiorentino sulle colonne dell'«Arte Drammatica»:

La signorina Dina Galli si presentava di punto in bianco non come la prima attrice giovane, ma come la prima attrice comica. Non era facile vincere una prova così seria, eppure la vittoria è stata la più brillante che la giovane attrice potesse desiderare e mai battesimo più giocondo è stato dato a giovane attrice. Si tappi le orecchie per non starmi a sentire la simpaticissima signorina Galli, ma io debbo dire che persona, che in

copertina delle «Cronache teatrali» di Edoardo Boutet, 12, 15 luglio 1900. La medesima fotografia è pubblicata anche all'interno del numero, con didascalia *Dina Galli la Crevette* (La Dame de chez Maxim di Feydeau). In seguito, le immagini dell'interpretazione di Crevette furono riportate su «Musica e musicisti», «La fotografia artistica», «La donna» e, come tavole fuori testo, in tutte le monografie dedicate all'attrice a partire dagli anni Venti. Le fotografie furono realizzate dal fotografo fiorentino Mario Nunes Vais, presso il cui fondo documentario sono ancora conservate le otto lastre dei negativi originali (Fondo Nunes Vais presso il Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma). Della serie faceva parte anche la foto con il costume del II atto, un abito di seta chiaro con arabeschi scuri e gonna ampia per la famosa scena del can-can.

65. L.M. Personè, *Il teatro italiano della «Belle époque»*. Saggi e studi, Olschki, Firenze 1972, p. 354.

66. A. De Angelis, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, Edizioni Ariete, Milano 1938, p. 184.

67. G. Rantzaù, *La Santissima Trinità a Livorno*, in «L'Arte Drammatica», 10, 2 giugno 1900.

fatto d'arte la sa lunga ma lunga assai, ebbe così a sentenziare: «Questa giovinetta fra un paio d'anni al più sarà la prima attrice comica della scena italiana»⁶⁸.

È la consacrazione artistica della giovane milanese, proveniente dalla compagnia dialettale di stanza al teatro Fossati, che in autunno torna nella sua città per raccogliere ulteriori lusinghieri consensi recitando al teatro Manzoni, cioè sulla più prestigiosa ribalta drammatica cittadina, con una serie di fortunate recite. Commentando la “prima” ambrosiana della *Dame* del 12 novembre 1900, Giovanni Pozza scrive che «era grande la curiosità di vedere come questa notissima commedia [...] sarebbe stata interpretata dalla brava attuale compagnia, e specialmente dalla signorina Dina Galli, la giovane e valente attrice tanto applaudita quando faceva parte della compagnia del cav. Ferravilla. La signorina Galli, con il suo brio e spirito, seppe riscuotere battimani nella difficile parte della Crevette»⁶⁹, mentre qualche giorno dopo Polese, sulle colonne dell'“Arte Drammatica”, ribadisce che

La giovanissima attrice non à deluse le speranze che dava allorquando era ancora con Ferravilla ed à dato prova di essere già un'attrice notevole per la non comune comicità e spigliatezza di scena [...]. Essa dà alla birichina cocotte parigina una interpretazione geniale ed efficacissima. Non eccessivamente sguaiata né eccessivamente timida; si nota in lei lo studio di non fare troppo⁷⁰.

26

La ricerca della misura e l'equilibrio tra vitalità travolgente e senso del limite divengono le coordinate di una parte che continua a registrare consensi; ancora nel 1902 il pubblico veneziano applaude

la rivelazione di Dina Galli, la piccola diva dalla figurina flessuosa ed elegante, dal faccino curioso e birichinescamente espressivo, che sollevò all'entusiasmo tutto il pubblico del Goldoni [...] e che ne *La dame de chez Maxim*, nulla avendo da invidiare alle migliori attrici che la precedettero, fu eccezionale per originalità, per elegante scapigliatezza e per un brio corretto e indiavolato ad un tempo, che la giovane Crevette infuse a tutta la commedia⁷¹.

Contestualmente, il successo riscosso dallo spettacolo della Santissima Trinità poggia sull'unanime riconoscimento della qualità del lavoro di insieme, in grado di fornire nuova vita all'opera di Feydeau nella traduzione di Pozza.

Già la recensione della “Nazione” di Firenze del 9 giugno 1900 sottolinea come tratto peculiare della messinscena il perfetto sincronismo delle parti e l'incalzare del ritmo, che rendono gradevole al pubblico una rappresentazione di oltre tre ore. È opportuno insistere sulla lunghezza della *pièce*, perché su questo si erano appun-

68. G. Emme, *La SS. Trinità Talli-Gramatica-Calabrese alla Arena Nazionale – La prova di studio alla Scuola di recitazione*, in “L'Arte Drammatica”, XXIX, 12, 16 giugno 1900.

69. G.P., *Manzoni*, in “Corriere della Sera”, 13-14 novembre 1900.

70. Pes, *A Milano dal 17 al 23 novembre*, in “L'Arte Drammatica”, XXIX, 24 novembre 1900.

71. Colizzo, *La Santissima Trinità a Venezia*, in “L'Arte Drammatica”, XX, 17, 22 febbraio 1902.

tate le maggiori critiche dei primi allestimenti: per la compagnia Reiter-Leigheb, Mazzucchetti aveva parlato della necessità di passare quattro ore a teatro⁷² e Pozza, dopo aver segnalato che il solo I atto aveva avuto la durata di un'ora e venti, confessava che «la commedia è lunga, troppo lunga. Lunga per colpa dell'autore e lunga per colpa dell'esecuzione. La quale fu nel suo complesso lodevolissima, accurata, volenterosa, ma non ancora spedita, briosa, agile, sicura quanto avrebbe voluto»⁷³.

Proprio sulla vivacità e sulla concertazione delle parti si concentra la direzione di Talli (impegnato anche come attore nella parte del dottor Mongicourt) che perviene a un risultato di grande efficacia scenica, capace – come scrive il critico della “Nazione” – «di tener viva l'ilarità del pubblico con una serie di *qui pro quo* che si perpetuano a getto continuo»⁷⁴.

Il perfetto meccanismo architettato da Feydeau è reso sulla scena con un crescendo di ritmo che ne fa affiorare il significato paradossale, rasentando il *non sense* e il gusto per l'assurdo. Prosegue infatti la recensione:

In tre atti, ognuno dei quali dura circa un'ora alla recita, egli [Feydeau] ha accumulato pelle su ossa, equivoci sopra equivoci, ha moltiplicato bizzarrie, stranezze, diciamo, anzi, meraviglie. Tuttavia, egli stesso, con il suo finissimo acume, ha subito intuito ove poteva essere il debole del suo lavoro e fa dire in due punti, nell'ultimo atto, al suo protagonista Petypon: «Queste sorprese sono troppe! – *Qui non si finisce più!*». In queste parole, che citiamo testualmente, è la migliore critica del lavoro e critica fatta, con rara competenza, dallo stesso autore. Muovendosi dall'inverosimile, dall'assurdo, inoltrandosi nel grottesco, il Feydeau ha saputo pur giungere ad alcune scenette di vera, bella, saporita commedia⁷⁵.

L'allestimento di Talli ha quindi il pregio, attraverso l'incalzante gioco scenico, di valorizzare la macchina comica dell'opera, regolata da norme precisissime, mettendo in evidenza i momenti di “a parte” che fungono da coro metateatrale, proprio come la battuta di Petypon tratta dalla scena 16 del III atto, colta e riportata dal critico fiorentino⁷⁶.

Il perfetto sincronismo degli attori fa assumere rilievo anche ad alcuni stravaganti passaggi del testo, apparentemente inutili, ma in realtà indispensabili per il procedere dell'intricato garbuglio di imprevisti, equivoci e scambi di persona. È il caso dell'utilizzo della poltrona estatica⁷⁷ che, nella versione scenica della compagnia, suggerisce al critico un chiaro rimando alla tecnica della pantomima inglese:

72. A.M., *La dame de chez Maxim* di G. Feydeau, cit.

73. G. Pozza, *Manzoni* – Quella del Restaurant (*La dame de chez Maxim...*), cit.

74. *Teatro* – *Teatri di Firenze*, in “La Nazione”, 8-9 giugno 1900.

75. *Ibid.*

76. Nel copione di Pozza la battuta di Petypon è «PETY. (*fra sé*): Non si finisce più!» (Copione Biblioteca Panizzi, cit., III, 16, p. 21). Qualche riga sopra, a proposito del moltiplicarsi degli imprevisti, Petypon dice: «Mi par di vivere in un rebus» (ivi, p. 20).

77. La poltrona estatica è il modernissimo ritrovato che il dottor Petypon si fa consegnare a casa

Ha delle celebri pantomime inglesi alcuni dei più noti e sfruttati espedienti: ad esempio, quello della poltrona estatica. Chi si posa sulla poltrona è colto subito da un letargo intermittente [...]»⁷⁸.

Si tratta di un riferimento al passaggio del III atto, in cui la forsennata girandola di fraintendimenti a cascata viene arginata con il ricorso sistematico all'utilizzo della poltrona estatica: non solo chi vi si siede può cadere immediatamente addormentato al premere di un bottone, ma la leggera scarica elettrica che il dispositivo diffonde fa sì che, non appena si tocca la persona addormentata, si resti immobilizzati. Dalla scena 11 alla scena 16 il procedimento è usato fino al parossismo, coinvolgendo ogni personaggio presente e creando sulla scena un *tableau* di figure immobili fissate nelle pose più disparate. La realizzazione spettacolare di tale momento, indicato nel copione con una meticolosa alternanza di battute e didascalie⁷⁹, deve la sua efficacia, da un lato, alla perfetta concertazione della prossemica e dei ritmi, dall'altro alla capacità pantomimica dei singoli attori, chiamati a realizzare piccole controcene a soggetto nel momento del risveglio, quando Feydeau prevede per ciascuno una breve *gag* di canto o di ballo lasciata all'estro dell'inter-

nel corso del I atto, scena 19. Si tratta di una poltrona che, grazie a una leggera scarica elettrica, è in grado di far addormentare chiunque vi si sieda sopra, e che il medico pensa di utilizzare come anestetico per le sue operazioni. Scambiata per un mobile, invece, essa diviene nel corso della commedia un utile espediente per mettere a tacere interlocutori imbarazzanti. È opportuno ricordare che nel 1908 Feydeau fu chiamato a processo da un medico che aveva effettivamente inventato un dispositivo simile e che accusava il drammaturgo di essersi appropriato indebitamente dell'idea. Dato il successo della commedia, la vicenda ebbe un'eco vastissima ed arrivò anche sui giornali italiani. Ne danno infatti notizia, tra gli altri, "La Stampa" (8 agosto 1908) e il "Corriere della Sera" (1 agosto 1908).

78. *Teatro – Teatri di Firenze*, in "La Nazione", cit.

79. Nel copione tradotto da Pozza il gioco scenico è segnalato da numerose didascalie, che coinvolgono a ripetizione nel sonno momentaneo ben sette personaggi. Può essere utile riportare ad esempio la sequenza delle scene 11 e 12 del III atto:

Scena 11

[...]

GENER. (*ridendo e lasciandosi cadere sulla poltrona estatica*): [...]

PETY. (*premendo il bottone*): No! (*il Generale si addormenta*)

GABRI.: Oh, Dio! Il Generale... (*corre al Generale, lo tocca e rimane immobile*)

PETY.: Gabriella, che fai? (*tocca Gabriella e resta immobile*)

Scena 12

STEF. (*annunciando*): Il signor Chamerot... Oh, Dio! Che è avvenuto? (*corre a Petypon e resta immobile*)

[...]

CHAM.: Guardateli, guardateli! (*tocca un personaggio e resta immobile*)

MONG.: Petypon non si è messo i guanti (*tocca il bottone e tutti si svegliano*)

PETY. (*ballando*): Tra là là là... Che è accaduto?

GABRI. (*cantando*): Notte d'amor, tutta splendor... Dove sono?

GENER. (*cantando*): Ah, l'amore, l'amore ond'ardo... Che vuol dire? [...]

(Copione Biblioteca Panizzi, cit., III, 11-12, pp. 16-17. In seguito, nelle scene 13 e 15, il procedimento si ripete coinvolgendo il Generale, Crevette e il Duca. Cfr. ivi, pp. 17-20).

prete. È quindi plausibile che questo fosse uno dei momenti di maggiore ilarità nello spettacolo di Talli e compagni, grazie al calcolato studio dei tempi comici e alla capacità di dare al quadro scenico globale il necessario brio senza eccedere la misura.

In quello stesso mese di luglio del 1900 *La dame de chez Maxim* è scelta, come spettacolo emblema della stagione della Talli-Gramatica-Calabresi, per la copertina delle “Cronache teatrali”, dove troneggia la fotografia di Dina Galli nel costume del I atto. L’immagine è riproposta anche all’interno del numero, ma l’articolo che l’accompagna non parla dell’attrice, né dello spettacolo nello specifico, quanto del lavoro innovativo condotto dalla compagnia grazie al talento direttivo di Virgilio Talli. La formazione è infatti riconosciuta come la migliore impostasi sui nostri palcoscenici nel corso della stagione, grazie al perfetto accordo dei suoi giovani componenti e alla cura degli allestimenti che attingono a diversi generi del repertorio. La scelta dei capocomici di prediligere un organico di complesso su uno divistico si riflette inevitabilmente sul carattere degli spettacoli; «comprendendo che a un quadro scenico debbano concorrere tutti gli elementi necessari, e non uno, o due, [Talli] ha trovato modo perché tali elementi, il più che era possibile, non mancassero; e per alcuni si può affermare ci sia riuscito felicemente»⁸⁰. Il risultato è uno spettacolo in cui gli attori sono «stati scelti con la probabilità, e parecchi con la certezza, di essere adatti per quel che debbono risultare in tal quadro scenico»⁸¹, prescindendo dalle gerarchie dei ruoli e dalle convenzioni, cosicché ogni messinscena si distingue per la coerenza dell’insieme e dell’intonazione interpretativa. Il critico può così concludere che «la compagnia Talli-Calabresi-Gramatica si fa per l’insieme specialmente notare. [...] durante qualche rappresentazione si è udito prorompere l’applauso unanime, non già per questo o quell’attore, [...] ma per l’insieme»⁸², fattore tanto più importante in una commedia come questa, in cui i personaggi parlanti previsti dal copione sono addirittura ventisei (quindici uomini e undici donne).

Anche in occasione delle recite milanesi la critica non manca di sottolineare la novità dell’allestimento e plaude alla maestria della direzione di Talli. Se Polese scrive che l’«esecuzione generale risente della comicità del Talli, che se è sempre ottimo direttore, è insuperabile quando à da porre in iscena una *pochade* perché à il senso ed il gusto della caricatura»⁸³, Pozza conclude la sua recensione riconoscendo che «la rappresentazione procedette con quella prontezza e fusione che sono assolutamente necessarie in questo genere di commedie»⁸⁴.

La dame de chez Maxim diventa quindi un punto fermo sia per l’attrice protagonista sia per la formazione diretta da Talli, e tale rimane anche dopo l’uscita di

80. S.A., *Drammatica Compagnia V. Talli – I. Gramatica – O. Calabresi*, in “Le Cronache teatrali”, 12, 15 luglio 1900, p. 188.

81. *Ibid.*

82. *Ivi*, p. 189.

83. Pes, *A Milano dal 13 al 23 novembre*, cit.

84. G. Pozza, *Manzoni*, in “Corriere della Sera”, 13-14 novembre 1900.

Dina Galli dalla compagnia all'inizio del 1903. La celebre *pochade* di Feydeau si assicura così un doppio binario di sopravvivenza nei cartelloni italiani d'inizio secolo. Essa ritorna costantemente nel repertorio delle compagnie dirette dalla Galli, cui Crevette aveva aperto la strada del capocomicato, a partire dalla compagnia Sichel-Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, inaugurata nel 1906 come modello di formazione drammatica specializzata nel genere comico e brillante, ereditando dopo una dozzina d'anni la sfida della Talli-Sichel-Tovagliari. Il pubblico continua a premiare con applausi e consensi l'interpretazione della prima attrice, ormai divenuta per tutti "la Dina", contraddistinta da un temperamento ironico e da movimenti da monella impostisi sulla scena proprio a partire dal personaggio di Feydeau, diventato quasi suo monopolio dopo l'abbandono del ruolo da parte delle altre attrici⁸⁵.

Ancora nel 1909 la Crevette/Galli è presentata sul settimanale "La donna" non come l'esponente di un mondo parigino disordinato e cinico, ma come una «donna allegra, gaia, briosa, spiritosa, spumeggiante più che lo sciampagna traboccante dalla coppa ricolma»⁸⁶.

Anche Virgilio Talli riprende l'allestimento della *Dame* all'interno delle sue successive compagnie, soprattutto a partire dal 1906, e la mantiene regolarmente in cartellone almeno fino all'inizio della Prima guerra mondiale, tanto più dopo il 1908, quando la parte di Crevette passa a Maria Melato che, pur non considerando il personaggio come affine alle sue corde, lo recita con successo in diverse occasioni. Lo ricorda anche Massimo Bontempelli, confermando che la commedia entrò nel repertorio dell'attrice al momento dell'ingresso in compagnia sotto la guida di Talli e aggiungendo che, anche dopo l'approdo al capocomicato, Maria non disdegna il genere e la commedia:

Ama anche il teatro di varietà, nonostante una sua deplorabile tendenza alla *pruderie*. Una volta per finire l'anno adeguatamente, la sera del 31 dicembre volle dare *La Dame de chez Maxim*, perché ci canta e balla la *matchiche*⁸⁷.

Talvolta accade persino che le compagnie guidate da Talli e Galli allestiscano il testo a distanza di pochi giorni nella stessa piazza, come avviene a Milano nel 1908 quando *La dame* è recitata al teatro Olympia dalla compagnia Galli-Guasti e programmata a breve distanza sul medesimo palcoscenico dalla compagnia Talli, con Maria Melato e Alberto Giovannini nelle parti di Crevette e di Petypon⁸⁸.

Negli stessi anni *La dame* conosce anche gli onori della parodia che ne conferma la popolarità: a partire dal 1901 debutta *'A nanassa*, tre atti comici di Eduardo

85. Nota infatti Lucio Ridenti che, di fronte al successo della Galli, Teresa Mariani e Virginia Reiter esclusero dal loro repertorio la commedia. Cfr. L. Ridenti, *La dame de chez Maxim*, cit., p. 77.

86. S.A., *Dina Galli*, in "La donna", 101, 5 marzo 1909.

87. M. Bontempelli, *Maria Melato*, Modernissima, Milano 1919, p. 46. La notizia dell'inserimento della *Dame* nel repertorio della compagnia Talli è a p. 26.

88. Nel giugno 1908 la compagnia Galli-Guasti è di stanza al teatro Olympia di Milano fino al giorno 20, mentre dal 21 subentra la compagnia di Talli. Galli e Guasti inscenano *La dame* il 13 giugno, mentre Talli la programma il 22 giugno e il 21 agosto.

Scarpetta ispirati alla vicenda di Feydeau. Quella di Scarpetta, in realtà, non è tanto la versione in dialetto partenopeo della *pièce* parigina, ma – come avvenuto già per altre commedie dell'autore francese⁸⁹ – una vera riscrittura con adattamenti di *plot* e caratteri alla lingua e alla cultura partenopea.

4. «Elogio della *pochade*»

Nel corso del tempo anche il dibattito sulla *pochade* aveva subito un'evoluzione: le modifiche sulla rigidità censoria a partire dal 1906 sia in Francia che in Italia⁹⁰ spostano l'oggetto di interesse dall'aspetto scandalistico per la morale e il costume a una riflessione più approfondita sulle tecniche di scrittura dei testi e sul significato che il teatro di *boulevard* e di intrattenimento di provenienza francese può assumere per la fruizione dello spettatore medio⁹¹.

Nei primi anni del secolo il pregiudizio più resistente è quello della riserva verso il teatro francese in quanto tale, da contrapporre alla formazione di una drammaturgia italiana affine, che ancora non esiste: lo ricorda Silvio d'Amico, ricostruendo sinteticamente il dibattito sul genere ospitato dal "Tirso" nel maggio 1904, circa la possibilità di dar vita a una *pochade* all'italiana:

Diceva Angelo Maria [Tirabassi] [...]: – Queste *pochades* sono sconcezze intollerabili: dov'è l'arte? – Rispondeva Falena: – L'arte non c'è ancora, ma può venire. La *pochade* è un genere come un altro. Da qualcosa di non dissimile, ad Atene, venne fuori Aristofane. Chi ci dice che non possa apparire un Aristofane moderno della *pochade*?⁹²

Ben presto appare chiara l'incompatibilità tra questo genere drammatico e le abitudini compositive dei nostri autori, orientati a un'arte che debba insegnare e non semplicemente divertire, secondo il canone di giudizio che domina gran parte della nostra critica, pronta a demolire la qualità di questi testi e dello spettacolo da essi ricavato, come volgari prodotti commerciali privi di qualunque altro tipo di interesse.

Solo la frangia più impegnata della critica manifesta un diverso approccio verso la produzione brillante di importazione. Il giudizio senza dubbio più interessante per riaprire la questione del valore estetico del genere è quello del giovane Antonio Gramsci che, nel gennaio 1916, in occasione della presenza della compagnia di Dina Galli a Torino, dichiara in modo deciso la sua passione per la *pochade* piuttosto che per le commedie moraleggianti presenti sui nostri cartelloni:

89. Oltre alla versione partenopea della *Dame de chez Maxim*, Scarpetta scrive anche *L'albergo del silenzio* (1896), ispirato dall'*Albergo del libero scambio*, *La bella sciantosa* (1897, da *Zampa legata*), *Madama Sangenella* (1902, dal *Tacchino*).

90. Sulla questione della censura e della valutazione del teatro leggero francese in questo torno di anni rimando a D. Saillard, *Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie*, in "Vingtième siècle. Revue d'histoire", 93, janvier-mars 2007, pp. 16-19.

91. Ivi, p. 22.

92. S. d'Amico, *Dina Galli*, cit.

Preferisco l'impudenza sfacciata, la monelleria più scrosciante di allegria, anche l'abiezione che non ha vergogna di se stessa e si mostra trionfante alla luce del sole. Almeno so con chi ho a che fare, so come regolarmi, non sospetto trappole al mio buon cuore [...]. E perciò faccio una confessione: amo la *pochade*, e mi diverto immensamente ad ascoltarla⁹³.

Se Gramsci è consapevole che il rischio sia quello di fermarsi alla superficie («preferire la schiuma al resto»), pure lo spettatore abituale, che ne conosce i meccanismi e riesce a prevedere come andrà a finire, risulta rassicurato dal genere e si gode la finzione pura, al sicuro da quelle che il critico definisce «le truffe dell'arte seria», manipolatrici della sua coscienza. Al contrario, la *pochade* esibisce il suo congegno, basato su improbabili coincidenze, e non nasconde la sua teatralità; per questo il critico può scrivere:

La ritengo più igienica per i miei nervi, tanto più se l'arte di Dina Galli le toglie la patina più appariscente di volgarità e le dà in prestito la sua vita artistica. Tra *La falena* di Bataille, o *Le donne forti* di Sardou, e *La dame de chez Maxim*, preferisco quest'ultima, che non ha pretese e non nasconde il belletto e la sfacciataggine⁹⁴.

L'intuizione che sta alla base del giudizio di Gramsci è il pieno riconoscimento che la scrittura del teatro da *boulevard* prescinde da qualsiasi fine moralistico o didattico, cosa che invece sembra essere elemento imprescindibile di ogni composizione drammatica italiana. Sotto lo smalto delle situazioni vivaci e comichissime, questo genere di teatro leggero svela gli ingranaggi cinici che reggono una società che inganna e che si inganna, sottolineando il loro implacabile funzionamento in modo così esplicito ed esagerato che non si può non riderne. Proprio in questo distacco si può riconoscere l'elemento straniante ed epico in cui ravvisare – sulla scorta di Gramsci – il contributo novecentesco di questo tipo di teatro.

D'altronde, qualche anno dopo anche Silvio d'Amico, che pure sulla *pochade* mantiene un atteggiamento di riserva, deve riconoscere agli autori francesi la dote di scrivere prescindendo da qualsiasi presupposto educativo e morale, optando per il divertimento puro, «per il teatro fine a se stesso, senza alcuno scopo d'arte», di contro a una tradizione italiana che, anche in una «farsa in tre atti, ci vuol mettere dentro la sua brava significazione [...] il suo anelito alla Vita, all'Amore, all'Ideale, e ad altre cose con l'iniziale maiuscola»⁹⁵.

Proprio nel prevalere di questa dimensione pensosa, di contenuto sociale o morale da cogliere al fondo di ogni lavoro presentato sulla scena, va inserito il deciso calo di rappresentazioni che il teatro di Feydeau registra in Italia dopo la guerra, contestualmente a una revisione del giudizio sulla sua produzione.

93. A. Gramsci, *Elogio della pochade*, in "Avanti!", 22 gennaio 1916, poi in Id., *Cronache torinesi*, Einaudi, Torino 1980, p. 743.

94. *Ibid.*

95. S. d'Amico, *Roberto Bracco e "I Pazzi"*, in "L'Idea nazionale", 11 giugno 1922.

Il termometro più indicativo del mutamento dei tempi è dato dai necrologi per la morte dell'autore francese il 6 giugno 1921. La stampa italiana lo ricorda come un artista contraddittorio: il "Corriere della Sera" osserva che il drammaturgo che più aveva fatto ridere l'Europa della *belle époque* era un uomo dagli scarsi sorrisi e dal temperamento malinconico, e la cifra prevalente della sua arte erano il cinismo e il distacco con il quale osservava sapientemente la società, rappresentando in modo esasperato le sue incoerenze. Ad onta delle sue smaglianti commedie, Feydeau si rivela come «un ingegnoso burattinaio» interessato al «folle gioco di frammenti di realtà e ai gesti da marionetta che la superficie delle contraddizioni gli offriva»⁹⁶.

Lo sguardo del critico che coglie il lato amaro e disilluso del drammaturgo è filtrato dal clima teatrale del dopoguerra e dalle esigenze del nuovo pubblico, che sembra rifuggire dal divertimento pieno e spensierato: alla fine del 1922, facendo il bilancio della stagione, lo riconosce anche Marco Praga, quando scrive che «oggi non c'è più modo di ridere a teatro. Le *pochades* francesi fanno piangere, le operette immalinconiscono, i comici del *music-hall* fanno torcere il naso e i grotteschi fanno... pensare...»⁹⁷.

96. Anonimo, *Contraddizione*, in "Corriere della Sera", 2 giugno 1921.

97. M. Praga, *Chiacchierata autunnale – Il signor Zerboni e la sua mania spendereccia – Un nuovo teatro estivo e forse una nuova Turlupineide – Gli urli, i fischi e le signore che tirano i campanelli*, in "L'Illustrazione italiana", 3 ottobre 1922, poi in Id., *Cronache teatrali 1922*, Treves, Milano 1923, p. 199.