

saggi

La Compagnia Nazionale Ruggeri, Borelli, Talli: un esperimento di teatro a finanziamento pubblico (1921-1923)

Mariagabriella Cambiaghi

ABSTRACT *The Ruggeri - Borelli - Talli's National Company: a Theatrical Experience of Public Founding (1921-1923)*

Between 1921 and 1923 Italy knows its first experience of public founding in dramatic theatre since Unity of the country. It deals with the birth and activity of a National Company, a theatrical society consisting of Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri and Alda Borelli, three of the most interesting personalities in the early Twentieth century Italian theatre. Starting from articles, reviews, letters, business correspondence and documents related to the establishment of the Ruggeri Borelli Talli's Company, the essay reconstructs its productions and relationships with audience and critics, in order to explain its failure in the traditional Italian stage practise.

KEYWORDS Ruggeri, Talli, Borelli, Praga, D'Amico

I. La crisi delle compagnie nel primo dopoguerra italiano

Le recenti celebrazioni per il centenario della Prima Guerra Mondiale hanno generato numerose occasioni di riflessione critica sulla parte iniziale del Novecento, mettendo in luce, sotto diversi aspetti, la sua fisionomia di periodo di profonda trasformazione per la società italiana.

Anche nel mondo teatrale gli anni del primo dopoguerra segnano un momento di fermento e di modifica degli assetti gestionali e della prassi operativa, divisa tra il perpetrarsi di modelli obsoleti e la ricerca di nuovi percorsi produttivi efficaci¹. L'aspetto certamente più vistoso, specie nel contesto del teatro drammatico, è la

1. Sulla situazione teatrale italiana dal punto di vista organizzativo e strutturale in questo arco di anni sono da vedere principalmente i contributi di: M. Schino, *La crisi teatrale degli anni Venti*, in *Diffrazioni - Pirandello. Uno nessuno, rimozione e fissazione in Pirandello*, a cura di L. Martinelli, L'Aquila 1992, pp. 127-161; E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e iniziative per la creazione di un teatro di stato*, in Ead., *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'età fascista*, Milano, Led, 2004, pp. 13-36; G. Pedullà, *Una crisi strutturale della scena*, in Id., *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 47-84. Per un quadro sintetico delle tensioni sindacali tra le diverse categorie di lavoratori teatrali, si veda P.D. Giovannelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Bulzoni, Roma 1984, vol. II, pp. 879-891.

saggi

77

crisi della compagnia capocomicale, struttura organizzativa di riferimento nell'Ottocento: all'inizio degli anni Venti, la percezione del capocomicato quale istituto in declino per iniziativa programmatica e forza contrattuale è una sensazione condivisa, tanto entro i confini del mondo teatrale, quanto negli ambienti esterni alla scena².

Nel febbraio 1921, presentando il nuovo triennio comico su «L'Illustrazione italiana», Marco Praga individua come fenomeno caratterizzante il sistema teatrale del momento la frenesia nella costituzione di nuove imprese e il moltiplicarsi delle società drammatiche:

È la corsa al capocomicato, al primattorato, al primadonnato, al direttorato. Il triennio 1921-1924 ci darà una trentina di Compagnie drammatiche che, a sentirle – a sentirne i capi, non come reciteranno – saranno tutte primarie... Un capocomico e direttore di trenta o di quarant'anni fa, se rinascesse, non troverebbe in questo migliaio di comici di che mettere assieme sei o sette Compagnie discrete...³

Schematizzando per i suoi lettori le varianti dei modelli organizzativi presenti, Praga critico, «vecchio tradizionalista e passatista decrepito» della scena italiana⁴, individua, con la sua consueta praticità e nettezza di giudizio, da un lato, il perdurare di modalità produttive della tradizione, rappresentate sia dalle numerose ditte costruite sul sistema dei ruoli, sia da quelle di matrice grandattoriale, segnalando invece come indizi del nuovo la fisionomia della compagnia a direzione, che coinvolge autori e uomini di teatro italiani (in quell'anno comico Niccodemi, Chiarelli e Antonelli), e la struttura commerciale della formazione specializzata in un unico genere (Galli-Guasti e Sainati); malgrado le fiduciose premesse programmatiche e le magnifiche intenzioni dei promotori, tutte le ditte *in auge* si rivelano a suo giudizio inadatte a reggere la pressione di un mercato instabile e incapace di assorbire un'offerta spettacolare tanto ipertrofica, quanto fragile e approssimativa. Le amare constatazioni di Praga paiono presto avverar-

2. Già nei primi due decenni del Novecento l'autonomia decisionale del capocomico, per quanto riguarda la produzione degli spettacoli e la circuitazione delle piazze, è sempre più condizionata dalla crescente influenza degli impresari e dei trust teatrali, cui si aggiungono le tensioni interne con la categoria degli scritturati, organizzati dal 1902 nella Lega degli Artisti Drammatici (cui si era presto contrapposta l'Associazione Capocomici). Lo riconosce anche Antonio Gramsci nel luglio 1919, quando scrive sull'«Avanti!»: «L'origine di questi fenomeni vistosi è da ricercare unicamente nel mutarsi dei rapporti economici tra l'impresario del teatro, divenuto industriale associato in un trust, il capocomico, divenuto mediatore, e i comici, soggiogati alla schiavitù del salario» (A. Gramsci, *Emma Gramatica*, in «Avanti!», luglio 1919, poi in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 447). Sui conflitti tra capocomici e trust teatrali nel dopoguerra cfr. G. Pedullà, *Una crisi strutturale della scena*, cit., pp. 54-60.

3. Emmepì (M. Praga), *Il volo dal nido* (Cronaca LIII), in «L'Illustrazione italiana», 7 febbraio 1921, poi in M. Praga, *Cronache drammatiche 1921*, Treves, Milano 1922, p. 29.

4. Sulla posizione di Praga critico rimando a M. Cambiaghi, *Marco Praga e «L'Illustrazione italiana»*. Dieci anni di Cronache Teatrali (1919-1929), in M. Cambiaghi, G. Turchetta (a cura di), *Itinerari della critica teatrale italiana del Novecento*, Mimesis, Milano 2020, pp. 25-67. La citazione, tratta da un brano dello stesso Praga, è a p. 39.

si, tanto che nel giro di pochi mesi, gran parte delle formazioni, mortificate da incassi insufficienti e impoverite dall'aumento delle spese, si trova ad affrontare il rischio del fallimento.

Nell'estate del 1921 Enrico Polese fornisce qualche dato sul fenomeno:

Tutti dicono che soverchio è il numero delle compagnie e che ciò sia vero lo prova l'enorme, impressionante numero di scioglimenti di compagnie. Ne è tenuto il conto esatto: ma sapete dal 27 marzo al 10 agosto quante compagnie si sono sciolte? Si sono sciolte QUATTORDICI compagnie di prosa e DICIASSETTE compagnie d'operetta!! Badate che è una constatazione terribile e un fatto che non si è mai verificato da quando esistono compagnie organizzate!⁵

Secondo la maggioranza degli osservatori della scena teatrale del tempo, lo scioglimento di molte formazioni è attribuibile certo al dissesto finanziario, che coinvolge il teatro, come tanti altri settori della vita italiana, ma anche a ragioni di fragilità artistica: incoraggiati dall'illusione di una rapida ripresa economica nel primo periodo post-bellico, tra il 1918 e il 1921 molti attori si improvvisano capocomici, reclutando chiunque sia disponibile su piazza, per dare vita a un numero altissimo di gruppi poco qualificati e di fatto incapaci di sostenere la prova di una stagione. La situazione è ben riassunta nelle parole di Silvio D'Amico:

Tutti sanno che queste compagnie, illuse dalla fittizia prosperità degli ultimi anni della guerra e dei primi del dopo-guerra, si sono nel presente triennio costituite in troppo gran numero e con elementi troppo scadenti. È quindi naturale che il pubblico, quando per le mutate circostanze economiche si è trovato costretto a restringere le proprie spese, abbia cominciato con l'abolire quelle che meno lo soddisfacevano: e fra tutti i teatri abbia principalmente disertato quelli di prosa, dove ormai non è più attratto se non per eccezione da spettacoli degni⁶.

C'è quindi un marcato sintomo di sgretolamento strutturale nel sistema teatro, in particolare di quello di prosa, che contraddistingue l'apertura del nuovo decennio, all'insegna di una instabilità molto profonda, nella quale non si intravedono rimedi immediati, né soluzioni capaci di «connettere le diverse esperienze e, soprattutto, di ordinarle in un nuovo sistema di relazioni economiche che risponda alle esigenze della modernizzazione della scena»⁷.

5. E. Polese Santarnecchi, *Per un gesto coraggioso – un appello a tutti gli artisti drammatici italiani*, in «L'Arte drammatica», 13 agosto 1921, p. 1. Maiuscolo del testo.

6. *Relazione della riunione della Commissione Permanente per le arti drammatica e musicale*, 30 giugno 1921, attribuita a D'Amico da Marco Praga nella Cronaca LXVI, *Per risolvere la crisi. Un bando lirico e un bando drammatico. Elogio di Giovanni Rosadi*, in «L'Illustrazione italiana», 3 luglio 1921, poi in M. Praga, *Cronache drammatiche 1921*, cit., p. 156. Il rendiconto completo della riunione fu pubblicato dal «Corriere della Sera», con il titolo *Per l'incremento del teatro italiano. Concorsi tra imprese liriche e compagnie drammatiche*, in «Corriere della Sera», 3 luglio 1921.

7. D. Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Accademia University Press, Torino, 2012, p. 228.

2. Il “Patto di San Pellegrino” e il primo finanziamento statale per il teatro drammatico

La generale crisi delle compagnie arriva a toccare anche eminenti personalità del teatro italiano, come indica la vicenda di Virgilio Talli, il quale, in quella primavera 1921, dopo avere sciolta la ditta con Melato e Betrone, diventa direttore della Compagnia Drammatica Italiana del Teatro Argentina di Roma⁸, una compagine creata intorno a giovani professionisti promettenti, ma destinata a breve durata: dopo l'ultima recita del 29 giugno, il gruppo è costretto a sciogliersi, perché impossibilitato a fare fronte economicamente alla recessione che travolge molte imprese, finendo per colpire anche quelle più solide ed efficienti.

Dopo aver trascorso il mese di luglio in riposo a Milano, nella sua casa di Piazza Castello n. 9, nei primi giorni di agosto Talli lascia la città per recarsi a San Pellegrino per una breve vacanza, immediatamente segnalata da Polese perché “sospettata” di scopi artistici:

Negli scorsi giorni Virgilio Talli, [...] à lasciato Milano per recarsi per quarantotto ore a San Pellegrino: vale a dire troppo poco per fare la cura della salutare acqua, ma tempo sufficiente per avere colloqui ed iniziare *pour parler*, a gettare basi di progetti⁹.

80

L'illazione del giornalista è più che fondata: a San Pellegrino si trovano in riposo “forzato” Ruggero Ruggeri, anch'egli privo di compagnia¹⁰, e Alda Borelli, che recita proprio nel teatro della cittadina termale: Marco Praga, anche egli in vacanza nella *ville d'eau*, descrive il loro incontro apparentemente casuale sulle colonne dell'«Illustrazione», così riassunto in una dichiarazione della stessa Borelli:

È successo, caro signore, che ieri 14 agosto alle 3 del pomeriggio fu firmato il Patto di San Pellegrino. [...] Per esso semplicemente, Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri e io ci siamo uniti in Società per la formazione di una Compagnia drammatica che inizierà il suo lavoro il 1° di novembre. [...] Ma pensi: un maestro qual è Virgilio Talli, un grande attore qual è Ruggero Ruggeri mi hanno giudicata degna di unire il mio nome ai loro e di chiamarmi al ruolo di prima attrice in quella che vuole essere la grande compagnia “di complesso” invocata dagli autori, dai critici, fors'anche dal pubblico, che aspira ad essere quella a cui lo stato offriva la sua protezione e il suo aiuto¹¹.

8. La compagnia debutta nel febbraio 1921 per poi sciogliersi alla fine di giugno. Sulla sua attività si veda D. Orecchia, *Aspetti di organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma*, in «L'Asino di B», VI, 2002, pp. 7-39 e anche Ead., *Virgilio Talli. Prove di riforma*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano tra il 1914 e il 1924*, a cura di F. Mazzocchi e A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2019, in particolare alle pp. 156-167.

9. Pes., *Gatta ci cova!!!*, in «L'Arte drammatica», 13 agosto 1921, p. 4.

10. Anche Ruggeri per la crisi economica era stato costretto a sciogliere la sua compagnia nel medesimo periodo di Talli, come si legge sulla stampa: «Recherà dolorosa sorpresa la notizia che la compagnia Ruggeri [...] si è sciolta; e che pure si è sciolta la compagnia diretta da Virgilio Talli. E purtroppo l'elenco delle compagnie sciolte non sarà meno numeroso delle Compagnie che si sono formate» (*Teatri*, in «La Perseveranza», 17 giugno 1921, p. 3).

11. Emmepì, *Il patto di San Pellegrino*, in «L'Illustrazione italiana», 28 agosto 1921, poi in M. Praga, *Cronache teatrali 1921*, cit., pp. 184-186.

Benché, come sua abitudine, il Praga critico giochi con un suo doppio e attribuisca l'intervista con Borelli a un anonimo «cronista attento e zelante», è invece indubbio che egli sia parte in causa del nuovo progetto di compagnia, promosso e sostenuto con un impegno diretto e fattivo. La corrispondenza di quell'estate con Silvio D'Amico¹² attesta il coinvolgimento in prima persona nella nascita della nuova società drammatica, in consonanza e in funzione dell'iniziativa governativa, volta a sostenere il teatro drammatico con una sovvenzione da erogarsi a una formazione di qualità e con intenti di arte e cultura, che Praga e D'Amico – ispiratori di quella sovvenzione, come si vedrà tra poco – non potevano e non volevano fare sfumare.

In una prospettiva storica, la vicenda di quel Ferragosto 1921, che Praga sintetizzerà poi con il nome di “Patto di San Pellegrino”, assume contorni di enorme interesse, perché consente la concreta realizzazione, per la prima volta dall'Unità, di una forma di finanziamento per il teatro promossa dallo stato italiano. L'iniziativa personale di tre artisti intercetta efficacemente la volontà di intervento governativo in materia di spettacolo, realizzata grazie all'iniziativa del Sottosegretario delle Belle Arti Giovanni Rosadi, e volta ad assegnare un contributo in denaro attraverso due concorsi, l'uno destinato alle compagnie drammatiche e l'altro alle imprese dei teatri lirici. Il testo del concorso per le compagnie drammatiche, pubblicato sul «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione» il 1° luglio 1921, è ripreso integralmente da Polese sulle pagine de «L'Arte drammatica» all'inizio di agosto, non senza una punta di polemica per la mancata diffusione della notizia a mezzo stampa¹³:

Concorso fra le Compagnie drammatiche

Art. 1 – È stabilito un sussidio di 120.000 lire per quella tra le Compagnie drammatiche italiane già costituite o da costituirsi entro il 1° novembre 1921, che da quel giorno all'ultimo del Carnovale 1923, risulti ottima per la sua composizione, per la sua direzione e per il suo programma artistico. Almeno la metà delle rappresentazioni della detta Compagnia dovrà essere costituita da opere italiane.

Art. 2 – Entro il 31 agosto 1921 coloro che intendano partecipare alla gare dovranno far

12. Si vedano, in particolare, la lettera «confidenziale» di Praga a Silvio d'Amico, datata San Pellegrino, 15 agosto 1921, in cui viene comunicata la firma del compromesso per la neonata società drammatica in grado di concorrere al sussidio governativo. La lettera si legge in G. Lopez (a cura di), *Marco Praga e Silvio D'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, Bulzoni, Roma 1990, p. 98.

13. Sulla questione Polese torna qualche giorno dopo con un polemico trafiletto del *Notiziario*, intitolato *Rosadi, bugiardello!*, in «L'Arte drammatica», 13 agosto 1921, p. 3. In verità, l'uscita del bando era annunciata nella già citata relazione della commissione, pubblicata il 3 luglio dal «Corriere della Sera». Il bando è pubblicato, con data 16 agosto 1921, anche sul n. 7-8 de «Le quinte del Teatro di Prosa», luglio-agosto 1921, p. 3). Il giornale, organo dell'Associazione Capocomici, si unisce alla polemica sul bando, rammaricandosi che il governo non abbia optato per una ripartizione del sussidio fra le compagnie in possesso di requisiti di qualità oggettivi, oppure per un intervento più radicale «volto alla creazione di un teatro di Stato, simile a quello delle altre nazioni» (*A proposito del Concorso Drammatico – Un ordine del giorno dell'Associazione Capocomici – La risposta di S.E. l'on. Giovanni Rosadi – Breve risposta alla risposta*, in «Le quinte del Teatro di Prosa», n. 7-8, luglio-agosto 1921, p. 4).

pervenire al Sottosegretariato per le Belle Arti (Roma, via del Plebiscito, 118) con istanza in carta da bollo da L. 2.10, un progetto con l'indicazione precisa del direttore della compagnia e degli attori che in essa ricoprirebbero tutti i ruoli, esclusi i generici; nonché con la sommaria indicazione del giro delle città che essa intende compiere e dei criteri di massima a cui si ispireranno il suo programma artistico e la sua costituzione economica.

Entro la prima quindicina di settembre la Sezione drammatica della Commissione Permanente, prese in esame le varie proposte, farà la sua scelta e renderà pubblico sul Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione il proprio giudizio.

Non sarà consentita la ripartizione del sussidio fra più compagnie.

Art 3 – La Compagnia che sarà eventualmente prescelta dalla Sezione drammatica della Commissione Permanente riceverà il sussidio in quattro rate così divise: 1° L. 40.000 all'inizio della sua gestione, che dovrà cominciare non più tardi del 1° novembre 1921, e previa verifica ch'essa corrisponda sostanzialmente ai criteri e agli elenchi approvati dalla Sezione; 2° L. 40.000 il 1° di Quaresima 1922; 3° 20.000 il primo giorno del mese di riposo 1922; 4° L. 20.000 l'ultimo giorno di Carnevale 1923. Al decreto che autorizzerà il versamento della 1°, 2° e 4° rata dovrà essere unito ogni volta il parere favorevole della Sezione: la quale potrà negarlo tutte le volte che non ravvisi nella costituzione o nell'attività della Compagnia una sostanziale corrispondenza al progetto da essa Sezione approvato.

Roma, 1° luglio 1921¹⁴.

Si tratta davvero del primo intervento di finanziamento pubblico dello Stato italiano in materia di teatro drammatico e non è certo un caso che esso si collochi alla fine del biennio rosso, che anche per il teatro aveva visto la realizzazione dei primi scioperi organizzati, in grado di fare emergere tutta la fragilità e la sofferenza del settore. È proprio in tale direzione che, mi pare, vada interpretata l'iniziativa governativa, riconducibile più a una misura di tamponamento immediato delle difficoltà che non a un convinto e profondo «cambio di sguardo dello Stato verso il teatro, che possa in qualche modo preludere alla grande trasformazione del secondo Novecento, in cui il teatro è finanziato in quanto risorsa culturale e sociale da mettere al servizio di una comunità»¹⁵.

Alla base dell'intervento è da collocare anche la ripresa dei lavori della Commissione Permanente per le Arti musicale e drammatica, organo consultivo del Ministero della Pubblica Istruzione, istituita formalmente già da diversi anni¹⁶, ma riportata al centro dell'interesse dopo la costituzione del Sottosegretariato alle Belle Arti nel 1919, soprattutto grazie alla nomina di Giovanni Rosadi a Sottosegre-

14. E. Polese Santarnecki, *L'À fatta*, in «L'Arte drammatica», 6 agosto 1921, p. 1.

15. L. Cavaglieri, «...L'inquietudine che tormenta da qualche anno il nostro teatro», in *La grande trasformazione. Il teatro italiano tra il 1914 e il 1924*, cit., p. 123.

16. L'istituzione della Commissione Permanente risaliva al 1883, ma la sua consulenza era stata scarsamente utilizzata. In un articolo uscito nel 1922 su «Comoedia», Silvio D'Amico data l'attività della Commissione a partire dal 1903, aggiungendo tuttavia che raramente gli illustri membri della commissione furono «convocati e puntualmente inascoltati» (S. D'Amico, *Cenerentola a Palazzo Venezia*, in «Comoedia», n. 10, 20 maggio 1922, p. 434).

tario nel maggio del 1920. È a lui che si deve una ricomposizione “attiva” della Commissione Permanente, dove – dopo una doverosa richiesta alla Duse, che declina l’invito – entrano per la Sezione drammatica Luigi Pirandello, Renato Simoni e Marco Praga, con Silvio D’Amico segretario¹⁷.

Il testo del bando di concorso riprende, infatti, molto da vicino le osservazioni della Commissione contenute nella relazione del 30 giugno 1921, presentata al Ministro della Pubblica Istruzione, articolata nei punti fermi della compagnia di complesso, del programma artistico con repertorio almeno per la metà costituito da opere italiane, completato da un organico costituito da un direttore di compagnia, dal nome degli artisti scritturati, e corredato dall’elenco delle piazze che essa avrebbe toccato, con, infine, la costituzione economica prospettata.

Per diventare operativo entro l’anno in corso, il termine ultimo di consegna per il progetto è fissato per il 31 agosto 1921: ciò è sufficiente a spiegare da un lato, la tempestività di Talli e dei suoi futuri soci e, d’altro lato, il rumore che la notizia della nuova formazione suscita immediatamente negli ambienti teatrali e sulla stampa. Il primo annuncio è costituito da un trafiletto anonimo, apparso sul «Corriere della Sera» già il 18 agosto¹⁸ e ben presto ripreso dalla stampa nazionale. Dopo la scadenza del bando, la compagnia è presentata nella sua fisionomia sulle pagine dei giornali: se già il 3 settembre Polese la commenta (con riserva, come si vedrà) su «L’Arte drammatica», il 13 settembre «L’Idea nazionale» pubblica un lungo articolo su quattro colonne dedicato alla Compagnia Nazionale concorrente al bando governativo, con elogio del profilo artistico dei tre soci Talli, Ruggeri e Borelli¹⁹. Il giorno successivo, 14 settembre 1921, «Il Paese» ospita un polemico articolo di Giulio Cesare Viola, che ne denuncia l’ambiguo profilo, essendo la nuova formazione «in buona parte il frutto adeguatamente rappresentativo della crisi teatrale odierna, poiché in essa si fondano le membra sparse di due notevoli fallimenti: quello di Ruggeri e quello di Talli»²⁰, e insinuando che il concorso non aveva avuto altri partecipanti concorrenziali, a causa della presenza di Marco Praga, vero artefice e “manipolatore” della intera questione²¹.

La polemica, cui D’Amico ribatte in modo acceso ed energico, con una serie di

17. I commissari della sezione musicale erano Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, M. Enrico Bossi, Nicola D’Atri, con Alberto Gasco segretario.

18. *Alda Borelli, Ruggeri e Talli fanno compagnia*, in «Corriere della Sera», 18 agosto 1921.

19. *La prima compagnia drammatica sovvenzionata dallo Stato*, in «L’Idea nazionale», 13 settembre 1921. L’articolo appare anonimo, ma negli articoli dei giorni successivi risulta chiaro che vada ricondotto alla penna di Silvio D’Amico.

20. G.C. Viola, *La nuova Compagnia Nazionale*, in «Il Paese», 14 settembre 1921. È interessante osservare come Viola sottolinei la mancata partecipazione al concorso della Compagnia Niccodemi, certo una delle più prestigiose, vedendo nella sua rinuncia la conferma delle sue perplessità verso Praga e la stessa Commissione Permanente.

21. Il coinvolgimento di Praga ha anche radici economiche, legate alla SIA, che aveva messo a disposizione del Ministero una quota degli introiti derivati dalla tassa del 10% sugli incassi teatrali, per costituire il sussidio. L’istituzione della tassa a favore della SIA, attivata in via sperimentale l’anno precedente, aveva suscitato diverse perplessità, che ora si tentava di sanare anche con questo finanziamento. Sulla questione cfr. M. Schino, *La crisi teatrale degli anni Venti*, cit., p. 156.

articoli su «L'Idea nazionale»²², difendendo la correttezza della procedura governativa (che lo vede indirettamente coinvolto, in quanto segretario della Commissione Permanente) e invitando a giudicare dai risultati l'operato della compagnia sovvenzionata, sorge a ridosso della diffusione dei risultati del concorso, resi pubblici con una dichiarazione ufficiale di Rosadi alla stampa romana l'11 settembre, riportata puntualmente il giorno 17 da «L'Arte drammatica»:

È stata presentata ieri al Sottosegretario per le Belle Arti, on. Rosadi, la relazione della Commissione Permanente, chiamata ad assegnare la nota sovvenzione di L.120.000 [...]. La relazione, che reca le firme di Luigi Pirandello, Marco Praga, e Renato Simoni, consiglieri e di Silvio D'Amico segretario-relatore, propone che la sovvenzione sia assegnata alla nuova compagnia diretta da Virgilio Talli che avrà per primo attore Ruggero Ruggeri e per prima attrice Alda Borelli. La sovvenzione verrà corrisposta [...] previo il periodico controllo esercitato dalla stessa Commissione, che la composizione e l'attività della Compagnia corrispondano sostanzialmente ai fini artistici per cui la Sovvenzione è stata concessa²³.

La pubblicazione della notizia offre a Polese l'occasione di riprendere le riserve già espresse sulla procedura del concorso, giacché la neonata Talli, Ruggeri, Borelli avrebbe ottenuto la sovvenzione, più che per il programma presentato, perché era di fatto l'unica partecipante alla selezione: secondo una parte della stampa, l'altra concorrente, la Compagnia Fiorentina di Augusto Novelli, fu pregata di partecipare – visto che, se la formazione guidata da Talli fosse stata la sola in lista, a norma di regolamento, il concorso sarebbe stato annullato – pur con la consapevolezza che essa, comunque, non avrebbe potuto vincere, perché presentava un programma «dialettale»²⁴.

Fondate o meno che fossero le accuse, Polese, già dall'inizio di settembre, formula un giudizio sfavorevole nei confronti della nuova formazione, definita, senza mezzi termini, «inopportuna e illogica»²⁵. A suo giudizio appare inconcepibile e dannoso per l'arte unire due forze del valore di Talli e di Ruggeri: divisi i due avrebbero potuto animare due distinte compagnie, giovando all'offerta nel panorama italiano; insieme - malgrado i loro illustri nomi potessero fare pensare a spettacoli grandiosi - quasi certamente avrebbero fallito, date le troppe differenze tra le loro concezioni artistiche:

Ma quale beneficio artistico possiamo sperare dalla unione di Virgilio Talli con Ruggero Ruggeri? Sono due arrivati, due personalità già giunte all'apogeo della loro carriera

22. D'Amico risponde a Viola con gli articoli *La nuova compagnia Talli* (15 settembre 1921), *Chiari-menti* (16 settembre 1921), *Chiusura* (17 settembre 1921) tutti apparsi su «L'Idea nazionale» e ora raccolti in G. Lopez (a cura di), *Marco Praga e Silvio D'Amico. Lettere e documenti*, cit., pp. 236-243.

23. *L'anno preso!*, in «L'Arte drammatica», 17 settembre 1921, p. 3.

24. Pes., *Perché concorse Novelli*, in «L'Arte drammatica», 17 settembre 1921, p. 3.

25. E. Polese S., *Della "Compagnia - Colosso ... di Rodi"*, in «L'Arte drammatica», 3 settembre 1921, p. 1.

artistica: diremmo di più, sono due forze contrastanti perché le visioni d'arte e direttive di Ruggeri, tutte improntate a modernissime concezioni, sono in contrapposizione a quelle di Talli, il meraviglioso nostro direttore, che ancora conserva le tradizioni dei successi ottenuti con lo sfruttamento intelligente degli antichi metodi che arrivano anche alle volatine di voce, allo studio dei gesti e dei passi²⁶.

3. L'importanza di una posizione nel nome in ditta

La visione maliziosa e partigiana di Polese mette in evidenza il punto di debolezza che incrina il sodalizio già nel suo nascere: due concezioni del teatro vengono ad unirsi per necessità, fondendo l'impostazione complessiva dello spettacolo di tradizione, che aveva fatto grande il nome di Talli, con la differente idea di messinscena sostenuta da Ruggeri, attore e capocomico affermato che – certamente – si sarebbe “autodiretto”:

Che ci farà dunque il Talli in questa combinazione? Il Ruggeri vorrà affiarsi, naturalmente, con la prima attrice, e quindi a Virgilio Talli sarà inibito intervenire nelle direttive di interpretazione del primo attore e della prima donna: la sua attività dovrà riservarla per gli altri ruoli, quando questi non abbiano scene con i due elementi principali, ed il nostro grande direttore, chiamato giustamente il Toscanini della Drammatica, diventerà il Maestro dei Cori della *Compagnia Colosso... di Rodi*, della compagnia dai piedi d'argilla, della compagnia costruita su una base troppo cedevole per poter continuare a lungo...²⁷

Polese non sbaglia nel coniare il beffardo soprannome, che si richiama a una delle sette meraviglie del mondo antico, evidenziando la grande ambizione artistica dell'impresa e le fragili fondamenta su cui intendeva poggiare. I diciotto mesi di lavoro della Compagnia sovvenzionata confermeranno, in linea generale, le previsioni del critico: Talli aveva sino ad allora formato compagnie dove certamente erano presenti attori di grandissima levatura artistica, quali Teresa Franchini, Alberto Giovannini, Maria Melato e lo stesso Ruggero Ruggeri, ma costoro, nel momento della scrittura, erano giovani emergenti, disponibili a sottoporsi all'osservazione vigile del direttore, che indubbiamente permetteva, anzi, pretendeva, una bella interpretazione personale, ma sottoposta alla linea complessiva delineata per lo spettacolo. Divenuti interpreti famosi, costoro si erano staccati dal direttore per formare compagnie proprie, dove, accanto a un introito maggiore, avrebbero maturato una personale direzione artistica, che tendenzialmente avrebbe smarrito gli insegnamenti di Virgilio, dando rilievo alla loro parte a scapito della concertazione. Nel 1921 Ruggeri non solo risulta uno fra i maggiori attori italiani, ma anche un capocomico-direttore di prestigio che, benché inferiore rispetto a Talli, difficilmente avrebbe accettato una lettura critica differente dalla sua, soprattutto nelle

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

produzioni in cui, risultando egli l'interprete principale, poteva rivendicare la funzione di tramite diretto tra lo spettacolo e il pubblico.

Un elemento rivelatore del difficile equilibrio della nuova società è rappresentato dal nome stesso della formazione e dalle discussioni per la scelta della collocazione dei nomi in ditta, causa di iniziali litigi, già nell'agosto 1921, appena i tre neo-soci erano rientrati a Milano.

Lo testimonia una lettera di Marco Praga a Ruggeri:

Caro Ruggeri, mi è permesso rivolgerti una calda affettuosa preghiera?

Escono ora di casa mia la Borelli e Paolino < Paolo Giordani n.d.r.>. Scopo della visita: la ditta. [...] Non accettano – adopero il plurale, ma insomma è il volere della Borelli che riferisco (sia pure una Borelli suggestionata) – la “Compagnia Nazionale”: ella vuol figurare capocomico (lo sentivo!) e le pare ingiusto, orribile, deprimente, umiliante, di apparire, lei donna, terza in ditta. – ò questa impressione netta; che se non esce sul cartellone la ditta *Talli-Borelli-Ruggeri* va tutto in aria [...] Ed ecco la mia calda affettuosa preghiera – se permetti, fraternamente – preghiera. Sei di fronte a una mentalità e ad un utero femminili. [...] Tu sei Ruggero Ruggeri. Lo sei anche se terzo in lista. Non ci rimetti nulla, Tutti, tutti capiranno che, semplicemente, ài compiuto un atto di *gentil-homme*, e non stupirà nessuno perché tutti sanno che sei uno dei non molti galantuomini e gentiluomini dell'arte²⁸.

Se la lettera conferma il continuo interessamento di Praga per la costituzione della società drammatica, mette anche in evidenza i vivi contrasti tra i soci per la preminenza nella ditta. A fine agosto il primo nome pare ancora essere accettato di comune accordo, visto che alla direzione di Talli si riferivano nelle intenzioni i fondatori, mentre il contrasto sulla sequela dei nomi sembra legato alla fama dei due attori, e alla inferiore notorietà di Alda Borelli rispetto al celeberrimo collega²⁹.

L'eco dei dissapori approda anche sulla stampa e, già ad inizio settembre, Polese si chiede come chiamare «la nuova compagnia, Talli Ruggeri Borelli, o Ruggeri Talli Borelli o Borelli Ruggeri Talli che sia»³⁰; una settimana dopo dichiara che intorno alla titolazione della compagnia come «Compagnia nazionale diretta da Virgilio Talli e Ruggero Ruggeri [...] la gentile Alda Borelli non ci sente [...] Da qui gravi discussioni e grande movimento di avvocati- intermediari!!!»³¹.

28. Lettera di Marco Praga a Ruggero Ruggeri, datata Milano, 26 agosto 1921, conservata presso il fondo Ruggeri, Biblioteca Museo dell'Attore di Genova e pubblicata in *La cesta di Ruggero Ruggeri*, a cura di G. Lopez, De Carlo, Milano 1980, p. 68.

29. Che a Ruggeri fosse richiesto un atto di umiltà in favore dell'arte si dichiara pubblicamente convinto Praga che, già il 23 agosto, scrive su «L'Illustrazione italiana»: «Ruggero Ruggeri è un arrivato ed è nella pienezza delle sue forze. Con lungo e indefesso lavoro si è conquistato la fama e l'agiatezza. È, dei giovani, il primo. Basta il suo nome a dare credito a qualunque nucleo di attori, ad aprirgli le porte d'ogni teatro, a riempirgli le platee, Può fare da sé, sempre che voglia. E ci rinuncia. Rinuncia agli applausi tutti per sé, e rinuncia - diciamo anche questo, perché conta – ai grossi guadagni. Par che dica. “C'è un esempio da dare? E il mio nome e l'opera mia possono valere? Son qui». (Emmepì, *Il patto di San Pellegrino*, cit., p. 188.)

30. E. Polese S., *Della Compagnia Colosso... di Rodi*, cit., p. 1.

31. Pes., *Cominciano le prime nubi!*, in «L'Arte drammatica», 10 settembre 1921.

La soluzione del conflitto si ha con la stesura del rogito societario, firmato a Milano il 15 settembre 1921, in cui si costituisce «una Società in nome collettivo avente per oggetto l'esercizio e la conduzione di una Compagnia drammatica corrente in Milano sotto la ragione sociale "Compagnia Drammatica Ruggeri, Borelli, Talli", diretta da Virgilio Talli e Ruggero Ruggeri»³².

Si chiude così, con l'accondiscendenza da parte di Virgilio Talli a vedere il suo nome collocato dopo quello della Borelli, in cambio della menzione principale nella direzione, la prima ragione di contrasto che indiscutibilmente mette in evidenza il nome di Ruggeri. La sua preminenza risalta anche nel prosieguo del documento notarile, laddove compare la ripartizione degli utili della gestione:

Gli utili della gestione saranno ripartiti:

il 40 per cento al commendatore Ruggero Ruggeri,

il 30 per cento cadauno al sig. comm. Talli e sig. Alda Borelli, le eventuali perdite saranno divise tra i soci in parti uguali³³.

Un punto irrisolto rimane, invece, quello dell'organico della nuova formazione e della liquidazione della compagnia che Alda Borelli aveva in essere con Tullio Carminati. Anche su questo aspetto non mancano i rivolti legali, legati ai pagamenti delle penali³⁴, per contenere le quali gran parte dei contratti sono assorbiti dal nuovo gruppo.

Si viene così a costituire, in vista della prima riunione del gruppo il giorno 8 ottobre 1921 presso il teatro San Carlo di Napoli, un organico che, oltre a Borelli e Ruggeri, vede presenti, fra le donne Gilda Marchiò, Gina Sanmarco, Adele Coustrin, mentre fra gli interpreti maschili figurano Nino Besozzi, Egisto Olivieri, Amilcare Pettinelli, Sergio Tofano³⁵.

Virgilio Talli compare solo come direttore, ma è interessante rilevare che su di lui ricade il principale onere delle scritturazioni, dettato più da ragioni di necessità pratiche, che da considerazioni artistiche. Lo rivela una lettera a Silvio d'Amico del 14 settembre 1921:

[...] questa alleanza mia e di Ruggeri colla signora Alda Borelli, che aveva già una compagnia sua che bisognava decimare per l'esaudimento dei nostri voti, ci ha costretto a limitare in qualche modo il numero degli elementi da eliminare per non andare incontro a una cifra complessiva di penali troppo elevata. E così, buon numero degli elementi generici dell'antica Borelli-Carminati [...] hanno per così dire, pre-

32. L'estratto del rogito, firmato davanti al notaio Attilio Maga il 15 settembre 1921 e registrato a Milano il 17 settembre, è pubblicato dal *Bollettino della Prefettura di Milano* e ripreso da «L'Arte drammatica», 1° ottobre 1921.

33. *Ivi*, p. 4.

34. Ne dà notizia la solita «Arte drammatica» con gli articoli *Una dichiarazione di Giordani* e *E lui non accetta!* (riferito a Carminati stesso) in data 3 settembre 1921, p. 3.

35. I nomi degli attori sono comunicati nel citato articolo de «L'Idea nazionale», *La prima compagnia drammatica sovvenzionata dallo Stato*, del 13 settembre 1921.

so possesso dei primi posti, non primi per gerarchia d'arte, ma primi per ordine cronologico. In seguito, fu provveduto alla scritturazione degli elementi principali ripescando i migliori della mia passata Compagnia, e qualcuno, in minor numero, di quella del comm. Ruggeri³⁶.

L'organico della compagnia risulta completato nei mesi successivi da una serie di scritturazioni mirate, la più interessante delle quali è certo quella di Romano Calò, ingaggiato come primo attore, in modo da «prendere parte importante in alcuno dei nuovi spettacoli che stanno allestendo e permette di dare maggiore ampiezza al repertorio di prima donna di Alda Borelli»³⁷, di fatto costituendo l'alternativa a Ruggeri nei drammi non a protagonista assoluto.

All'arrivo a Milano per la stagione di Carnevale, il gruppo è praticamente completo e definitivo e viene confermato anche per l'anno comico 1922-1923³⁸.

4. Un repertorio “semi”- artistico

Il terreno su cui maggiormente si gioca il prestigio della Compagnia Nazionale è certo il repertorio, elemento discriminante del programma di qualità artistica agli occhi della critica e del pubblico, oltre che ragione prima per l'erogazione della sovvenzione governativa. A norma del bando, la compagnia deve garantire che almeno la metà delle produzioni rappresentate sia costituita da opere italiane e, sotto questo aspetto, il requisito risulta perfettamente rispettato: come si può facilmente dedurre scorrendo il repertorio della compagnia³⁹, circa l'80% dei titoli è costituito da lavori italiani, prevalentemente di autori contemporanei, secondo l'evoluzione dei cartelloni teatrali del tempo, che, a partire dagli anni della Guerra, avevano cominciato a privilegiare la drammaturgia nazionale rispetto al repertorio di importazione⁴⁰.

Più difficoltosa da soddisfare si presenta invece la generica raccomandazione a proporre un repertorio d'arte, da realizzarsi, secondo gli intenti della compagnia,

36. Lettera di Virgilio Talli a Silvio d'Amico, datata 14 settembre 1921 e conservata presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (fondo D'Amico, Corrispondenza 1921).

37. Pes., *Aumenta i militi!*, in «L'Arte drammatica», 29 ottobre 1921, p. 4.

38. «L'organico completo della Compagnia Ruggeri - Borelli - Talli risulta il seguente: DIRETTORI: Virgilio Talli - Ruggero Ruggeri; ATTRICI: Alda Borelli, Haydée Urbani, Laura Farini Moschini, Gilda Marchiò, Giuseppina Solazzi, Adele Custrin, Isora Cardinali, Lisetta Contento, Irma Pironi, Andreina Pieri, Ida Ponciroli, Pia Pagliarini. ATTORI: Ruggero Ruggeri, Romano Calò, Egisto Olivieri, Amilcare Pettinelli, Sergio Tofano, Nino Besozzi, Carlo Cecchi, Francesco Miniati, Carlo Tamberlani, Ernesto Ceraso, Giacomo Moschini, Manlio Mannozi, Piero Tagliano, Renato Pineroli, Augusto Germani» (*Quadro della Compagnie militanti nella campagna comica 1922-1923*, in «L'Arte drammatica», 8 aprile 1922).

39. Per il repertorio citato e le piazze toccate dalla compagnia rimando all'elenco riportato alla fine del presente saggio.

40. Al proposito si veda M. Schino, *Sette punti fermi*, nel dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in «Teatro e Storia», n. 29, a. XXII, 2008, pp. 36-37.

attraverso l'allestimento di nuovi testi, coniugando affiatamento nell'interpretazione e cura nella messinscena⁴¹.

Fin dalla notizia della prima riunione dell' 8 ottobre 1921 presso il teatro San Carlo di Napoli, l'aspettativa della stampa nei confronti del repertorio si concentra sul «programma di italianità»⁴² e sulle novità previste per la piazza napoletana, con un ciclo di recite dal 15 ottobre a inizio novembre. La configurazione del repertorio combina i pezzi di bravura di Ruggeri, quali *Il Piccolo Santo*, *Maternità*, *Amleto*, *Il piacere dell'onestà* (titoli che torneranno costantemente nelle future serate della Compagnia Nazionale), drammi di spicco per la figura della prima attrice (come *Sogno d'amore* o *La vergine folle*), per poi comprendere altri lavori, in cui il rilievo dei protagonisti si combina con una felice impostazione di complesso. È in tale orientamento che va individuato soprattutto il contributo di Talli, finalizzato a ripetere, con nuove forze e nuovi mezzi, il fortunato esperimento della *Figlia di Iorio* dell'ormai lontano 1904: il «padreterno dei direttori»⁴³ spende le sue energie selezionando una serie di testi, in cui l'orchestrazione delle parti e la ricostruzione d'ambiente prevalgano o almeno si affianchino all'interesse per il ruolo principale. Di qui il recupero di alcuni drammi borghesi della tradizione tardo-ottocentesca, da *Tristi amori* a *Come le foglie* di Giacosa, ma anche l'individuazione di un filone di drammi "storici", in cui l'apparato scenografico e costumistico, accuratamente ricostruito, aumenti l'attrattiva di una buona esecuzione. La stampa annuncia così il recupero della tragedia *Cecilia* di Cossa, *La Contessa di Challant* di Giacosa (progetto poi abbandonato)⁴⁴ e soprattutto la versione drammatica di *Parisina* di D'Annunzio.

Bisogna però attendere oltre due mesi e la tappa romana della Compagnia Nazionale per vedere rappresentata la prima vera novità, costituita proprio da *Parisina*, già debuttata nel 1913 come libretto per l'opera musicata da Pietro Mascagni, ma per la prima volta presentata sulle scene come testo drammatico nella versione originale⁴⁵. Dopo diversi annunci sempre rimandati, la tragedia di D'Annunzio è presentata al teatro Argentina di Roma il 19 dicembre 1921, apparendo agli occhi di D'Amico già in sé una prova giustificativa dello statuto speciale che avrebbe dovu-

41. Per gli intenti del progetto si veda l'articolo già citato (apparso anonimo, ma riconducibile a Silvio D'Amico), *La prima compagnia drammatica sovvenzionata dallo stato*, cit.

42. O. Orefici, «*La Colosso di Rodi* a Napoli – Corrispondenza del 19 ottobre, in «L'Arte drammatica», 22 ottobre 1921, p. 1.

43. La definizione è di Amedeo Nicolai, corrispondente da Roma, a proposito del soggiorno della compagnia al teatro Argentina «Virgilio Talli ha il suo bravo triangolo dietro il capo, ma non si tratta del distintivo dei 33: è il distintivo del padreterno, il padreterno, beninteso, dei direttori» (Amedeo Nicolai, *Teatro Argentina*, in «L'Arte drammatica», 17 dicembre 1921).

44. Sul progetto di messinscena del testo, poi non realizzato, si veda Pes., *La nuova moda*, in «L'Arte drammatica», 15 ottobre 1921.

45. La tragedia aveva debuttato per la prima volta sotto forma di libretto per musica di Pietro Mascagni al teatro alla Scala di Milano il 16 dicembre 1913. Si osservi che nel 1921 Mascagni in persona interviene per impedire la rappresentazione del resto, procedendo anche per vie legali, sostenendo che l'opera fosse indissolubilmente legata alla sua musica e che la partitura verbale non potesse avere vita autonoma.

to vantare una compagnia sovvenzionata dal governo; e questo non per una particolare soluzione drammaturgica – *Parisina* era già nota al pubblico, e anche nella nuova veste fu tacciata di convenzionalismo nell’impianto e nella fisionomia dei personaggi⁴⁶ –, quanto per l’omogenea direzione artistica e la cura complessiva della messinscena che Talli riesce ad imporre:

Oggi veramente e finalmente dopo un’attesa prolungatasi un po’ più del dovere, la Compagnia Nazionale ci ha mostrato in modo indiscutibile la sua ragione d’essere. Sino a ieri essa appariva di molti attori singolarmente eccellenti, quali nessun’altra delle compagnie odierne può vantare, ma che tuttavia pareva non formassero ancora un vero “insieme”, che fossero ancora come animati dal proposito di seguitare a fare ciascuno “parte per se stesso”; né i rari tentativi di una loro definitiva fusione, salvo in qualche commedia moderna, erano ancora riusciti in modo soddisfacente. Questa fusione è avvenuta oggi; oggi è stata data la prova di quanto sia capace questo non ordinario complesso di artisti. Bisogna che, confortati dal solenne battesimo, essi si mettano subito con lena a far tesoro del tempo che è loro concesso⁴⁷.

Tutta la critica plaude all’insieme dello spettacolo e non manca di rilevare il contributo dell’apparato scenico nel successo dell’evento: i quattro scenari dipinti, appositamente realizzati dallo scenografo Donatello Bianchini, e i costumi storici, filologicamente ricostruiti, permettono di parlare di «una festa per gli occhi» e di un trionfo della scenografia per una messinscena che si configura molto lontana dalla consueta prassi degli spettacoli italiani⁴⁸. Il consenso generale si estende anche alla perfetta concertazione delle parti e al riconoscimento di un’armonica recitazione in versi.

Praga, recensore della recita milanese del 14 febbraio 1922, evidenzia come tratto distintivo dello spettacolo proprio la direzione di Talli che sembrava avere qui ritrovato lo stile della *Figlia di Iorio*, suggerendo agli interpreti una recitazione melodiosa e nel contempo piana, così da rispettare e insieme smorzare l’eccessiva aulicità del verso dannunziano:

Una esecuzione magnifica è quella della Compagnia Nazionale. E poi che l’inscenatore fu Virgilio Talli, va a lui la prima parola di lode. Gli interpreti, tutti degni. Ammirabili, soprattutto, nella misura. Nessuno, mai, eleva di troppo il tono. [...] In sommessa melodia canta l’amore di Ugo il Ruggeri, e i bei versi limpidamente sgorgano dalle sue labbra, in quella mezza voce che gli è propria e che aggiunge nuova grazia al verso dannunziano. [...] Alda Borelli, infine, [...] ammirabilmente ella dice il verso: cosicché

46. Scrive «Il Secolo», 15 febbraio 1922, p. 4: «Risente certo il poema d’esser nato per servire, pur inadatto e ribelle, una partitura musicale, e certo è ancora qua e là convenzionale e fittizio, malgrado la fiera impronta che il poeta sa imprimere anche alle sue fatiche più umili [...]».

47. S. D’Amico, *Parisina, sorella di Francesca*, in «L’Idea nazionale», 20 dicembre 1921, poi in Id., *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie*, vol. I (1914-1921), Bulzoni, Roma 1994, pp. 588-589.

48. Una rassegna dei giudizi della stampa sull’allestimento di *Parisina* si può leggere in *Della mise en scène di “Parisina”*, in «L’Arte drammatica», 31 dicembre 1921, p. 2.

– l’ascoltavo stupito – non ci si accorge che siano versi quelli ch’ella dice, e insieme si sente che una poesia purissima esce dalle sue labbra⁴⁹.

Parisina diviene l’emblema della prima maniera del repertorio della Compagnia Nazionale realizzato sotto l’egida di Talli, che unisce la cura della messinscena con quella della perfetta concertazione: in tale occasione egli riesce ad imporsi forse perché lavora su un’opera che, oltre ai protagonisti, conta la presenza di cori e masse e dove la tecnica recitativa già splendidamente messa a punto negli anni precedenti, poteva prestarsi utilmente anche alla valorizzazione di questo testo.

Eppure appare evidente che una sola produzione non basta per accreditare la compagnia nella posizione preminente che il sussidio le ha attribuito e, già durante la stagione romana, la critica non manca di rilevarlo:

Nessuna novità, ancora, al nostro bel teatro comunale. Ma che importano le novità, quando il pubblico accorre alle cose vecchie come se si trattasse di cose nuove?⁵⁰

[...] accorre il pubblico. Sta bene: ma questa compagnia Sussidiata à l’obbligo di fare dell’Arte e non solo della cassetta... dato che à avuto il Sussidio⁵¹.

È chiaro dunque che il punto di fragilità è costituito da un repertorio troppo legato alle figure dei due primi attori e ai loro cavalli di battaglia. Le riserve sono così diffuse nel mondo teatrale che D’Amico si sente spinto a riferirle a Talli in una lettera del 13 dicembre:

[...] già si comincia a stampare, e come di certo si stamperà apertissimamente fra quindici giorni, la Compagnia ne’ suoi primi due mesi non ha fatto altro che prove. Molto repertorio personale di Ruggeri, molto repertorio personale della Borelli, poco repertorio d’insieme, una mediocre “esumazione”, nessuna novità. Perché senz’alcun dubbio i nemici della Compagnia non mancheranno di notare che la stessa *Parisina* [...] non è una novità: né materialmente, perché già nota da molti anni, né spiritualmente per il tipo d’arte a cui appartiene. Bisognava a tutti costi, nell’ultimo mese, fare uno sforzo e darla *per lo meno* con *l’Enrico IV* e con *Caterina Ivanova*. Sarebbe stato un programma minimo; ma rispettabile. Invece, la gente si va domandando che cosa sinora abbia giustificato la fusione avvenuta, auspice il Governo, delle ex compagnie Ruggeri, Borelli e Talli!⁵²

49. Emmepi, *Parisina* (Cronaca LXXXV), in «L’Illustrazione italiana», 26 febbraio 1922, poi in M. Praga, *Cronache drammatiche 1922*, Treves, Milano 1923, pp. 49-50.

50. A. Nicolai, *Corrispondenza da Roma – Teatro Argentina (giovedì 24 novembre)*, in «L’Arte drammatica», 26 novembre 1921, p. 2.

51. Pes., *La Cecilia a Roma*, in «L’Arte drammatica», 26 novembre 1921, p. 4.

52. Lettera di Silvio D’Amico a Virgilio Talli, datata Roma, 13 dicembre 1921 fondo D’Amico presso il Museo Biblioteca dell’attore di Genova, poi pubblicata in G. Lopez (a cura di), *Marco Praga e Silvio d’Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, cit., p. 258 (corsivo del testo). Si noti che *Caterina Ivanova* di Andreev non fu poi mai rappresentata.

La nuova produzione pirandelliana diventa quindi banco di prova indispensabile per la compagnia, ma il suo allestimento si presenta sin dalle premesse difficoltoso. Già dalla concezione del testo spicca il ruolo determinante di Ruggeri, che da tempo aveva instaurato con Pirandello un sodalizio artistico superiore a un consueto caso di affinità tra artista e autore. Il dramma è concepito dal dramaturgo per l'attore⁵³ e, sin dalla consegna del copione alla compagnia, emerge il peso predominante del protagonista, tanto da suscitare immediati malumori in Alda Borelli, prima ancora che le prove abbiano inizio. La prima attrice è delusa e irritata per il ruolo secondario e limitato di Matilde e rifiuta di prendere parte allo spettacolo: malgrado le insistenze di D'Amico⁵⁴, le mediazioni di Praga e l'intervento dello stesso Pirandello⁵⁵, la questione non si risolve e la parte viene affidata infine a Gilda Marchiò. Ciò contribuisce però ad intensificare la tensione (in verità, già ben presente) tra i tre capocomici, ad allungare le prove e a mantenere incerto l'orientamento di una messinscena che si voleva di complesso e che invece si rivela sempre più a protagonista unico: la prima di *Enrico IV* diventa il testo di punta per la lunga stagione milanese di Carnevale al Teatro Lirico, inaugurata la vigilia di Natale e destinata a terminare con il sabato del Carnevale ambrosiano, con un ulteriore ciclo di rappresentazioni al Teatro Manzoni durante la primavera.

La sequenza delle recite, però, è interrotta dallo sciopero indetto dagli attori a partire dal 6 gennaio 1922. A causa dell'insufficienza di energia elettrica, nei teatri milanesi viene imposta la chiusura per due giorni alla settimana: la decisione da parte dei capocomici di non pagare i propri scritturati nei due giorni di inattività, a loro giudizio dovuti a «cause di forza maggiore», origina una protesta⁵⁶ che si protrae fino al 7 febbraio 1922, coinvolgendo in particolare le compagnie drammatiche di stanza nei principali teatri cittadini, Manzoni, Lirico ed Olimpia. Il braccio di ferro tra scritturati e capocomici porta alla chiusura dei tre teatri e, malgrado il tentativo di mediazione del questore di Milano e di Dario Niccodemi, la frattura non si ricompone, provocando addirittura il formale scioglimento delle compagnie

53. A Ruggeri Pirandello scrive in una lettera, datata Roma, 21 settembre 1921: «Le dissi a Roma l'ultima volta che pensavo a qualche cosa per Lei. Ho seguito a pensarci e ho maturato alla fine la commedia, che mi pare tra le mie più originali: *Enrico IV*, tragedia in tre atti di Luigi Pirandello. Senza falsa modestia, l'argomento mi pare degno di Lei e della potenza della Sua arte. Spero che riuscirò a renderlo, perché l'attività della mia fantasia è ora più che mai viva e piena e forte. Ma prima di mettermi al lavoro, vorrei che Ella me ne dicesse qualche cosa, se lo approva e se le piace [...]» (*Lettere di Luigi Pirandello a Ruggero Ruggeri*, in «Il Dramma», n. 227-228, agosto-settembre 1955, pp. 69-70).

54. Cfr. la già citata lettera di D'Amico a Talli del 13 dicembre 1921, in cui si legge: «Come ha potuto Alda Borelli muover dubbi sull'opportunità di accettarvi una parte?».

55. Pirandello cerca la mediazione diretta di Praga e di Renato Simoni, come testimonia la lettera del 2 dicembre 1921 indirizzata a Simoni e conservata presso il fondo «Livia Simoni» del Museo teatrale alla Scala, per cui si veda G. Lopez (a cura di), *Marco Praga e Silvio d'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, cit., p. 126.

56. Le vicende dello sciopero si guadagnano largo spazio su tutti i giornali milanesi del tempo. Per un quadro di sintesi della protesta si può vedere l'articolo di E. Polese S., *Lo sciopero di Milano*, in «L'Arte drammatica», 7 gennaio 1922.

il 13 gennaio e la nascita della Corporazione Nazionale, che divide il fronte degli attori, fino a quel momento aggregati nella Lega degli artisti drammatici⁵⁷.

Proprio grazie a questa nuova organizzazione, capocomici e attori trovano un accordo provvisorio e parziale e, con il nome di Compagnia dei Capocomici riuniti e un organico raccolto fra gli elementi delle tre iniziali formazioni, riaprono dapprima il teatro Lirico, poi il Manzoni e l'Olimpia, con una serie di recite premiate da biglietti esauriti e da incassi superiori alla media.

Il ciclo è inaugurato il 28 gennaio 1922 da una rappresentazione di *Come le foglie* di Giacosa, coronata da un incasso di 20.000 lire e da una serie di cinque repliche in due giorni⁵⁸. Lo spettacolo può contare su una distribuzione eccezionale, con Maria Melato – Nennele, Alda Borelli – Giulia, Ruggero Ruggeri – Massimo, Annibale Betrone – Tommy e la direzione complessiva di Virgilio Talli, che alla commedia era legato da un vincolo artistico e sentimentale insieme, essendo stato nel 1900 interprete della parte di Massimo nel debutto assoluto del dramma, rivelatosi al pubblico italiano come uno tra i primi esempi di teatro di complesso. Le acclamazioni degli spettatori alla fine di ogni atto gli riconoscono il merito di questa ripresa:

[...] e a gran voce ogni volta si chiamò anche Virgilio Talli, il direttore, che si presentò dapprima un po' commosso, poi lieto e sorridente, soddisfatto di essere stato il condottiero in un'aspra battaglia e l'iniziatore di questa che riusciva veramente una magnifica festa d'arte⁵⁹.

Al di là del profilo artistico, il consenso del pubblico e la ripresa regolare del ciclo di rappresentazioni risultano addirittura indispensabili per la Compagnia Nazionale, prossima a ricevere la seconda rata della sovvenzione, la cui erogazione è correlata nel bando alla continuità delle recite⁶⁰, e non stupisce leggere sulla stampa che, alla fine del periodo di sciopero, la formazione Ruggeri, Borelli, Talli sia quella che registra minori modifiche e, al contrario, si segnali per il tentativo dei tre capocomici di reintegrare il più possibile i componenti del passato organico⁶¹.

Solo il 24 febbraio può finalmente debuttare la promessa novità pirandelliana

57. Sulle vicende cfr. E. Polese S., *L'ora tragica*, in «L'Arte drammatica», 21 gennaio 1921 e *Una teoria di errori...*, in «L'Arte drammatica», 8 febbraio 1922, p. 1 e M. Praga, *I comici in sciopero* (Cronaca LXXXII), in «L'Illustrazione italiana», 23 gennaio 1922, poi in *Cronache teatrali 1922*, cit. pp. 12-20.

58. Pes., *Le recite trionfali*, in «L'Arte drammatica», 8 febbraio 1922, p. 3.

59. M. Praga, *Rimembranze* (Cronaca LXXXIII), in «L'Illustrazione italiana», 30 gennaio 1922, poi in *Cronache teatrali 1922*, cit. p. 22.

60. Nel febbraio 1922 il sottosegretario Rosadi chiede alla Commissione Permanente un parere formale sulla situazione, congelando l'erogazione del sussidio. La relazione della Commissione, firmata da Praga, Pirandello e Simoni, si dichiara a favore della sovvenzione che, infatti, viene erogata dal nuovo Vice-Ministro della Pubblica Istruzione Calò. Sulla questione si possono vedere la lettera di Praga a D'Amico, datata Milano, 28 febbraio 1922, pubblicata in G. Lopez (a cura di), *Marco Praga e Silvio D'Amico. Lettere e documenti*, cit., pp. 132-133 e il maligno commento di Polese, *Pitoccheria o vendetta?*, in «L'Arte drammatica», 11 marzo 1922, p. 4.

61. *Mutamenti notevoli*, in «L'Arte drammatica», 8 febbraio 1922, p. 4.

Enrico IV, accompagnata da grande aspettativa e risolta soprattutto nel trionfo personale di Ruggeri. Anche se Praga insiste nel definire l'esecuzione scenica «prova di ciò che si può ottenere da un complesso di attori disciplinati e ben diretti»⁶² e Simoni precisa che «Virgilio Talli ha posto in scena questa difficile opera con artistico sentimento del suo strano colore, con ricca varietà e austerità di mezzi»⁶³, la prima del testo – realizzata al Manzoni invece che al Lirico per favorire, con un palcoscenico più piccolo, la compattezza dell'impianto scenico – evidenzia il peso preponderante del protagonista, che regge su di sé tutto lo spettacolo, suscitando il plauso del pubblico e della critica. Dopo il debutto, la tragedia è replicata per dieci volte a teatro esaurito, e ripresa per un altro ciclo di dieci recite di nuovo al Manzoni di Milano, dal 16 al 22 aprile 1922, dando avvio a una lunga serie di repliche destinate a proseguire per l'intero anno. Anche nelle altre piazze, l'interpretazione di Ruggeri si guadagna gli elogi della critica, che gli riconosce come «di quella specie di Amleto moderno, fece una delle sue più alte e nobili incarnazioni artistiche: fatica mirabile che fruttò al fortissimo attore un continuo irrompere di applausi a scena aperta»⁶⁴.

Visto da una prospettiva interna, invece, anche questo allestimento nasce con l'aspirazione dello spettacolo di complesso, che la direzione di Talli imprime soprattutto al lavoro degli attori comprimari: Carlo Tamberlani, interprete di uno dei Consiglieri Segreti, ricostruendo a distanza di anni le prove dello spettacolo, ricorda come «ad ogni personaggio fu concesso un proprio spazio anche di "effetto" scenico; gli attori non furono ridotti a coro anonimo per far emergere il protagonista [...], né sgabello incosciente per l'inscenatore»⁶⁵; ciò rivela come in quel primo *Enrico IV* esista un'«ipotesi di regia» posta al fondo dello spettacolo, che si concretizza nella volontà di «creare intorno al protagonista un efficace movimento corale, che non lasciava in secondo piano nessuno degli attori in scena»⁶⁶.

Il prosieguo dell'anno comico 1922-1923 si configura, tuttavia, denso di nubi: fatto salvo *Enrico IV*, la compagnia continua a non presentare novità e il 29 aprile 1922 «L'Arte drammatica» dichiara che profonde sono le divisioni fra i tre capocomici, al punto che, all'inizio della stagione di primavera, la formazione, che «à diritto di essere accolta come la prima delle compagnie italiane» su una ribalta prestigiosa come il teatro Manzoni di Milano, si presenta miseramente con una rosa di titoli già rappresentati e appartenenti al repertorio o dell'una o dell'altra prima parte⁶⁷.

62. Emmepi, *Enrico IV* (Cronaca LXXXVI), in «L'Illustrazione italiana», 27 febbraio 1922, poi in *Cronache teatrali 1922*, cit., p. 61.

63. R. Simoni, *Enrico IV*, in «Corriere della Sera», 25 febbraio 1922 poi in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, Società Editrice Torinese, Torino 1952, vol. I, p. 555.

64. G. Piazza, *La Ruggeri - Borelli - Talli a Trieste*, in «L'Arte drammatica», 16 settembre 1922.

65. C. Tamberlani, *Pirandello nel «Teatro che c'era»*, Bulzoni, Roma 1982, p. 110. Uno «spazio» distintivo – riconosciuto anche da alcune recensioni – ottennero soprattutto Sergio Tofano (Bertoldo), Egisto Olivieri (il dottore) e Romano Calò (Belcredi).

66. L. Gedda, *Recitare l'«Enrico IV» di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 27.

67. Pes., *Cronaca dei teatri milanesi. La Ruggeri - Borelli - Talli*, in «L'Arte drammatica», 29 aprile 1922, p. 1.

In realtà, i tentativi di guadagnarsi l'esclusiva di rappresentazioni italiane di prestigio continuano per tutto l'anno e registrano alcune delusioni significative del calante prestigio della compagnia: in ottobre la stampa diffonde la notizia che la formazione sovvenzionata presenterà in prima nazionale *I pazzi*, ultimo lavoro di Roberto Bracco, che un mese dopo ritira la sua autorizzazione per timore di un insuccesso⁶⁸.

Una delle ragioni addotte da Bracco per sottrarsi agli impegni con la Compagnia dei tre capocomici è il confronto con le nuove opere di Pirandello in allestimento, ma in realtà neanche con l'autore siciliano le trattative approdano al diritto di esclusiva.

Il carteggio Talli-Ruggeri della primavera-estate 1922 attesta gli sforzi per ottenere la concessione della prima di *Vestire gli ignudi*, commedia che Pirandello stava componendo: in una lettera a Ruggeri del maggio 1922, Talli riferisce di un incontro con l'autore dove sarebbero state già discusse la divisione delle parti (con quella del romanziere Nota già prevista per Ruggeri) e il possibile debutto durante la stagione milanese⁶⁹; più interessante è, però, la lettera del 24 luglio, in cui Talli riferisce il commento di Praga, presente all'incontro, circa l'opportunità di ottenere il diritto al debutto come "risarcimento" per la prima attrice Borelli: «egli sorrise soddisfatto ed esclamò: "Meno male! Questa volta la sig.ra Borelli non potrà lagnarsi di non recitare con Ruggeri e di non fare delle belle parti"»⁷⁰.

Malgrado le trattative, Pirandello concede la commedia a Maria Melato per la stagione d'autunno al teatro Quirino di Roma, e dopo di lei l'opera viene rappresentata a Firenze, con debutto il 12 dicembre 1922, ad opera della Compagnia di Giannina Chiantoni e Giulio Donadio, cosicché il testo di punta della stagione milanese di Carnevale 1923 (che la Ruggeri, Borelli, Talli trascorre all'Olimpia, sala meno prestigiosa tra le ribalte milanesi rispetto ai tradizionali Manzoni o Lirico), presentato al pubblico per la prima volta il 9 gennaio 1923 nell'interpretazione di Alda Borelli, con Ruggeri nella parte del *raisonneur* Nota, è ben lontano dall'essere una novità in esclusiva. La reazione dell'uditorio raggiunge solo quello che si dice un successo di stima, mentre la critica pare concentrata più sulle caratteristiche del dramma che sui pregi dell'allestimento, riconoscendo generalmente il merito di una buona recitazione dell'insieme, per poi concentrarsi sugli elogi doverosi della prima attrice Borelli, che «ha portato all'entusiasmo (è la parola) con un'interpretazione sempre composta, sempre misurata [...], quasi interna, dove sul

68. La notizia *Udremo i Pazzi* compare il 27 ottobre 1922 su «L'Arte drammatica», mentre il 25 novembre compare l'annuncio del ripensamento dell'autore (*L'ostinazione di Bracco*). Infine, il 4 dicembre, l'articolo *Udremo i Pazzi?* comunica che Bracco ha concesso la rappresentazione del dramma alla compagnia di Annibale Ninchi.

69. Lettera di Virgilio Talli a Ruggero Ruggeri, datata 31 maggio 1922, conservata presso il fondo Ruggeri del Museo. Biblioteca dell'Attore di Genova e parzialmente pubblicata in L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. III, a cura di A. D'Amico, *Notizia a Vestire gli ignudi*, Mondadori, Milano 2004, p. 127.

70. Ivi, Lettera di Virgilio Talli a Ruggero Ruggeri, 24 luglio 1922, conservata presso il fondo Ruggeri del Museo Biblioteca dell'attore di Genova. Sottolineato del testo originale.

viso, negli occhi, più che dalle parole e dai gesti ella visse tutto il dolore tragico»⁷¹, a conferma di uno spettacolo che poggia principalmente sul valore della singola interpretazione.

5. Dal teatro d'attore alla compagnia di complesso e ritorno

Già all'inizio del nuovo anno comico 1922-23, risulta evidente che la Compagnia Nazionale non avrebbe proseguito l'attività oltre il termine previsto dal bando governativo (ultimo giorno del Carnevale 1923).

Il 22 aprile diventa ufficiale la notizia che la formazione «non continuerà»⁷², mentre nelle settimane successive iniziano i comunicati sulle nuove società che singolarmente i tre capocomici si apprestano a costituire, tornando alla direzione in solitario.

Sui periodici specializzati si moltiplicano le notizie sulle scritturazioni e sul giro delle piazze: secondo «L'Arte drammatica», già il 27 maggio 1922 Ruggeri ha definito la compagnia in accordo con la società Sinimberghi Cimato e Lupi⁷³, mentre il 24 giugno è stabilito in gran parte l'organico della nuova formazione diretta da Alda Borelli, che debutterà a Torino nella Quaresima 1923⁷⁴. Talli tergiversa per diverso tempo e, solo nel settembre 1922, viene comunicata la sua decisione di continuare da solo il capocomicato⁷⁵, ponendosi alla guida del neonato Teatro sperimentale di Bologna.

Anche se manca ancora un semestre da vivere insieme, la Compagnia Nazionale è un progetto ormai fallito, dimostratosi inadatto alla prassi della scena italiana. Lo sottolinea Piero Gobetti intervenendo su «L'Ordine nuovo» già nel maggio 1922:

La realtà si fa ancora beffe del timido ideale di una compagnia di complesso. L'interpretazione come arte è elaborazione di individualità. Il complesso non si costruisce con i grandi attori⁷⁶.

È la disincantata constatazione che il mondo teatrale italiano non è ancora pronto a una mutazione di prospettiva nell'impostazione dello spettacolo, che solo un ripensamento globale del modello organizzativo e del sistema produttivo avrebbero potuto generare.

Un'ulteriore riprova del carattere isolato dell'esperimento è anche il fatto che, nel 1931, quando, in un lungo articolo intitolato *La crisi del teatro italiano*⁷⁷, Silvio

71. Pes., *Cronaca dei teatri milanesi*, in «L'Arte drammatica», 13 gennaio 1923, p. 2.

72. *Non continuerà!*, in «L'Arte drammatica», 22 aprile 1922, p. 3.

73. Pes., *Ruggeri e la Sinimberghi e C.*, in «L'Arte drammatica», 27 maggio 1922, p. 3.

74. Pes., *Chi scrittura Alda Borelli*, in «L'Arte drammatica», 24 giugno 1922, p. 4.

75. Pes., *Talli va avanti*, in «L'Arte drammatica», 2 settembre 1922.

76. G. Baretto, in «L'ordine nuovo», n. 144, 25 maggio 1922, poi in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, a cura di G. Guazzotti, Einaudi, Torino 1974, p. 478.

77. S. D'Amico, *La crisi del teatro*, in «Pegaso», a. III, n. 1, gennaio 1931, pp. 1-39. Sulla base di que-

D'Amico riassume i contorni di una questione ormai nota da anni, incaricandosi anche di indicare possibili soluzioni per un futuro aggiornamento della scena italiana, l'esperienza della Compagnia Nazionale non venga nemmeno menzionata, malgrado l'impegno profuso direttamente dal critico negli anni a sostegno del lavoro di quella formazione, quasi che D'Amico per primo riconosca come quel tentativo di teatro sovvenzionato non possa costituire una valida premessa per il corso futuro, risultando un compromesso appartenente più all'ambiente teatrale del passato, che alle nuove visioni di critici e uomini di teatro, intenzionati a percorrere strade ben diverse.

Appendice

Elenco delle piazze e repertorio della Compagnia Nazionale Ruggeri, Borelli, Talli (ottobre 1921 - marzo 1923)⁷⁸

15 ottobre 1921 - 1° novembre 1921

NAPOLI, Teatro San Carlo

15/10/1921, Il ferro (D'Annunzio)

16/10/1921, Il ferro (D'Annunzio)

16/10/1921, Maternità (Bracco)

18/10/1921, Ali (Benelli)

20/10/1921, Ali (Benelli)

21/10/1921, La presa di Berg-Op-Zoom (Guitry)

22/10/1921, L'artiglio (Bernstein)

23/10/1921, L'artiglio (Bernstein)

23/10/1921, Il piccolo Santo (Bracco)

26/10/1921, Sogno d'amore (Kossorotoff)

27/10/1921, Il piacere dell'onestà (Pirandello)

29/10/1921, Il piacere dell'onestà (Pirandello)

30/10/1921*, La signora delle camelie (Dumas)

01/11/1921*, La vergine folle (Bataille)

01/11/1921, La raffica (Bernstein)

3 novembre 1921 - 23 dicembre 1921

ROMA, Teatro Argentina

03/11/1921, Tristi amori (Giacosa)

04/11/1921, Il ferro (D'Annunzio)

06/11/1921, Il ferro (D'Annunzio)

06/11/1921, Il piccolo Santo (Bracco)

sto articolo nei mesi successivi D'Amico pubblica un *pamphlet* con lo stesso titolo (*La crisi del Teatro*, Edizioni Fasciste, 1931) occupato in gran parte dalla esposizione di un articolato progetto di riforma.

78. I dati presenti nell'elenco derivano dallo spoglio delle informazioni riportate dalla stampa e dai documenti utilizzati per la trattazione. Ringrazio a questo proposito il dottor Giacomo Della Ferrera per l'assistenza nel reperimento e nella collazione delle fonti. Le date indicate con l'asterisco sono presunte.

11/11/1921, Il piacere dell'onestà (Pirandello)
13/11/1921, Il piccolo Santo (Bracco)
14/11/1921, L'artiglio (Bernstein)
16/11/1921, La signora delle camelie (Dumas)
17/11/1921, Il piacere dell'onestà (Pirandello)
17/11/1921*, La vergine folle (Bataille)
18/11/1921*, Tereo (Nicolai)
19/11/1921, Più che l'amore (D'Annunzio)
20/11/1921, L'artiglio (Bernstein)
21/11/1921, La donna nuda (Bataille)
22/11/1921, Cecilia (Cossa)
27/11/1921, Cecilia (Cossa)
29/11/1921, Più che l'amore (D'Annunzio)
30/11/1921, Margherita
30/11/1921, L'ombra (Niccodemi)
01/12/1921, L'altalena (Varaldo)
03/12/1921, Amleto (Shakespeare)
04/12/1921, Amleto (Shakespeare)
07/12/1921, Amleto (Shakespeare)
08/12/1921, Il piccolo Santo (Bracco)
09/12/1921, La raffica (Bernstein)
10/12/1921, Amleto (Shakespeare)
11/12/1921, L'artiglio (Bernstein)
12/12/1921, Amleto (Shakespeare)
16/12/1921, Parisina (D'Annunzio)
17/12/1921, Parisina (D'Annunzio)
18/12/1921, Parisina (D'Annunzio)
19/12/1921, Parisina (D'Annunzio)
20/12/1921, Parisina (D'Annunzio)
21/12/1921, Parisina (D'Annunzio)
22/12/1921, Parisina (D'Annunzio)

24 dicembre 1921 - 28 febbraio 1922
MILANO, Teatro Lirico / Teatro Manzoni

24/12/1921, Tristi amori (Giacosa)
25/12/1921, L'artiglio (Bernstein)
26/12/1921, Il piacere dell'onestà (Pirandello)
27/12/1921, Il piacere dell'onestà (Pirandello)
29/12/1921, Il piccolo Santo (Bracco)
31/12/1921, L'altalena (Varaldo)
01/01/1922, Il piccolo Santo (Bracco)
28/01/1922, Come le foglie (Giacosa) - Compagnia dei Capocomici riuniti
29/01/1922, Come le foglie (Giacosa) - Compagnia dei Capocomici riuniti
29/01/1922, Come le foglie (Giacosa) - Compagnia dei Capocomici riuniti
30/01/1922, Come le foglie (Giacosa) - Compagnia dei Capocomici riuniti
31/01/1922, Sogno d'amore (Kossorotoff)
03/02/1922, Come le foglie (Giacosa) - Compagnia dei Capocomici riuniti

04/02/1922, Cecilia (Cossa)
05/02/1922, Cecilia (Cossa)
05/02/1922, Cecilia (Cossa)
06/02/1922, Come le foglie (Giacosa) - Compagnia dei Capocomici riuniti
10/02/1922, Come le foglie (Giacosa) - Compagnia dei Capocomici riuniti (Teatro Manzoni)
14/02/1922, Parisina (D'Annunzio)
22/02/1922, Parisina (D'Annunzio)
24/02/1922, Enrico IV (Pirandello) - Teatro Manzoni
25/02/1922, Enrico IV (Pirandello)
26/02/1922, Enrico IV (Pirandello)
27/02/1922, Enrico IV (Pirandello)
28/02/1922, Enrico IV (Pirandello)

1° marzo 1922 - 15 marzo 1922

TORINO, Teatro Carignano

02/03/1922, L'isola delle scimmie (Antonelli)
03/03/1922, Parisina (D'Annunzio)
07/03/1922, Enrico IV (Pirandello)
15/03/1922, L'isola delle scimmie (Antonelli)

aprile 1922 - 14 aprile 1922

GENOVA, Teatro Paganini

15 aprile 1922 - 4 giugno 1922

MILANO, Teatro Manzoni

13/04/1922, Il ferro (D'Annunzio)
15/04/1922, Maternità (Bracco)
16/04/1922, Enrico IV (Pirandello)
17/04/1922, Enrico IV (Pirandello)
18/04/1922, Enrico IV (Pirandello)
19/04/1922, Enrico IV (Pirandello)
20/04/1922, Enrico IV (Pirandello)
21/04/1922, Enrico IV (Pirandello)
22/04/1922, Enrico IV (Pirandello)
/04/1922, La vergine folle (Bataille)
/04/1922, Fiammata (Kistemaeckers)
/04/1922, Sogno d'amore (Kossorotoff)
/04/1922, Amleto (Shakespeare)
/05/1922, La moglie di Arturo (Erdmann-Jesmitzer)
13/05/1922, Noi (Rocca)
16/05/1922, Noi (Rocca)
03/06/1922, Cecilia (Cossa)

5 giugno 1922 - 15 giugno 1922

FIRENZE, Teatro alla Pergola

05/06/1922, Parisina (D'Annunzio)
/06/1922, Enrico IV (Pirandello)

/06/1922, I fuochi in Arno (Bandinelli)

/06/1922, La vergine folle (Bataille)

15/06/1922, Il piccolo Santo (Bracco)

16 giugno 1922 - 30 giugno 1922

BOLOGNA, Arena del Sole

16/06/1922, Cecilia (tre repliche) (Cossa)

17/06/1922, La moglie di Arturo (due repliche) (Erdmann-Jesmitzer)

/06/1922, Raffica (Bernstein)

/06/1922, Parisina (sette repliche) (D'Annunzio)

/06/1922, Enrico IV (Pirandello)

/06/1922, L'artiglio (Bernstein)

/06/1922, La presa di Berg-Op-Zoom (Guitry)

/06/1922, Il piccolo Santo (Bracco)

/06/1922, L'amico delle donne (Dumas)

30/06/1922, L'ondina (Praga)

1 luglio 1922 - 15 luglio 1922

PESARO, Arena

16 luglio 1922 - 31 luglio 1922

ANCONA, Teatro delle Muse

16/07/1922, L'artiglio (Bernstein)

17/07/1922, La moglie di Arturo (Erdmann-Jesmitzer)

20/07/1922, Maternità (Bracco)

26 agosto 1922 - 31 agosto 1922

VENEZIA, Teatro Goldoni

26/08/1922, Il piccolo Santo (Bracco)

27/08/1922, Il bosco sacro (Flers-Caillavet)

28/08/1922, Enrico IV (Pirandello)

29/08/1922, Enrico IV (Pirandello)

30/08/1922, La presa di Berg-Op-Zoom (Guitry)

31/08/1922, Il marchese di Priola (Lavedan)

1 settembre 1922 - 24 settembre 1922

TRIESTE, Politeama Rossetti

01/09/1922, Il piccolo Santo (Bracco)

02/09/1922, Il bosco sacro (Flers-Caillavet)

03/09/1922, Maternità (Bracco)

/09/1922, Sogno d'amore (Kossorotoff)

/09/1922, Enrico IV (Pirandello)

/09/1922, Fiammata (Kistemaeckers)

/09/1922, L'artiglio (Bernstein)

/09/1922, L'ondina (Praga)

/09/1922, L'amico delle donne (Dumas)

/09/1922, Il marchese di Priola (Lavedan)

/09/1922, La donna nuda (Bataille)
20/09/1922, Il ferro (D'Annunzio)
21/09/1922, Parisina (D'Annunzio)
22/09/1922, Amleto (Shakespeare)
23/09/1922, La presa di Berg-Op-Zoom (Guitry)
24/09/1922, Tristi amori (Giacosa)

25 settembre 1922 - 29 settembre 1922

VENEZIA, Teatro Goldoni

25/09/1922, Maternità (Bracco)
26/09/1922, Cecilia (Cossa)
27/09/1922, Parisina (D'Annunzio)
28/09/1922, L'ondina (Praga)
29/09/1922, La vergine folle (Bataille)

Inizio ottobre 1922

FERRARA, Teatro Adelaide Ristori (ex Teatro Bonacossa)

/10/1922, Parisina (D'Annunzio)

13 ottobre 1922

BOLOGNA, Teatro Comunale

13/10/1922, Tre uomini e una donna (D'Alessio-Montalucci)
13/10/1922, Enrico IV (Pirandello)
13/10/1922, Parisina (D'Annunzio)

16 ottobre 1922 - 31 ottobre 1922

MILANO, Teatro Diana

16/10/1922, La moglie di Arturo (Erdmann-Jesmitzer)
/10/1922, Maternità (Bracco)
/10/1922, Il bosco sacro (Flers-Caillavet)
/10/1922, La vergine folle (Bataille)
23/10/1922, Tre uomini e una donna (D'Alessio-Montalucci)
24/10/1922, La vergine folle (Bataille)
25/10/1922, Raffica (Bernstein)
26/10/1922, Il bosco sacro (Flers-Caillavet)
27/10/1922, Enrico IV (Pirandello)
28/10/1922, Parisina (D'Annunzio)
29/10/1922, Cecilia (Cossa)
30/10/1922, Il ferro (D'Annunzio)
31/10/1922, L'amico delle donne (Dumas)

1 novembre 1922 - 10 novembre 1922

VERONA, Teatro Filodrammatico

01/11/1922, Maternità (Bracco)
/11/1922, Il piccolo Santo (Bracco)
09/11/1922, Fiammata (Kistemaekers)
09/11/1922, L'artiglio (Bernstein)

09/11/1922, L'amico delle donne (Dumas)

09/11/1922, La vergine folle (Bataille)

09/11/1922, Sogno d'amore (Kossorotoff)

11 novembre - 25 novembre 1922

CREMONA, Teatro Verdi

26 novembre - 30 novembre 1922

PARMA, Teatro Reinach

26/11/ 1922, L'artiglio (Bernstein)

26/11/ 1922, Enrico IV (Pirandello)

26/11/ 1922, Maternità (Bracco)

26/11/ 1922, L'ondina (Praga)

26/11/ 1922, Noi (Rocca)

1 dicembre 1922 - 22 dicembre 1922

TORINO, Teatro Carignano

05/12/1922, Noi (Rocca)

12/12/1922, Tre uomini e una donna (D'Alessio- Montalucci)

/12/1922, Il bosco sacro (Flers-Caillavet)

/12/1922, Il marchese di Priola (Lavedan)

/12/1922, Il piccolo Santo (Bracco)

/12/1922, L'artiglio (Bernstein)

22/12/1922, Amore senza stima (Ferrari)

23 dicembre 1922 - 13 febbraio 1923

MILANO, Teatro Olimpia

26/12/ 1922, Maternità (Bracco)

/01/1923, L'artiglio (Bernstein)

/01/1923, Il bosco sacro (Flers-Caillavet)

/01/1923, La vergine folle (Bataille)

/01/1923, Amore senza stima (Ferrari)

/01/1923, Il piccolo Santo (Bracco)

/01/1923, Parisina (D'Annunzio)

/01/1923, Enrico IV (Pirandello)

09/01/1923, Vestire gli ignudi (replicato più volte) (Pirandello)

19/01/1923, Natasia (Ambrosini da Dostoevskij)

26/01/1923, Il bianco e il nero (replicato) (Guitry)

03/02/1923, Salamandra (Ferioli).