

Pia Marchi Maggi e la specializzazione comica femminile nel teatro di fine Ottocento

Giulia Bravi

Io le auguro fortuna» (Praga 1895)
Ivaticina Marco Praga nelle pagine della «Gazzetta letteraria» del 9 marzo 1895, annunciando che la Prima attrice Pia Marchi Maggi si separa dal marito - «artisticamente, ben inteso» (*ibidem*) - e diventa Capocomico. Questa sua decisione non segna soltanto un momento importante nella biografia artistica dell'attrice, ma determina anche un punto fermo nella storia della comicità femminile italiana tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Pia Marchi Maggi non è la prima artista a separarsi artisticamente dal marito, ma è la prima a farlo esplicitamente «per l'amore dell'arte» (Marchi Maggi 19.09.1893), con uno scopo ben preciso: quello di dedicarsi ad un repertorio più adatto al proprio temperamento scenico. Andrea Maggi è, infatti, celebre soprattutto per le sue interpretazioni drammatiche e non propenso alla comicità; tra i suoi cavalli di battaglia *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand e *Otello* di Shakespeare.

Quando si parla di comicità femminile, a queste altezze cronologiche, è bene porre dei distinguo. L'attrice comica nel senso più moderno del termine non è ancora presente sulle scene nazionali; possiamo però individuare dei tratti distintivi nella

recitazione e nelle scelte artistiche di alcune attrici *fin de siècle* quali tracce di un percorso anticipatorio di un profilo femminile che deve ancora nascere. Teniamo presente, inoltre, che il sistema dei ruoli, per quanto in crisi, è ancora il perno principale attorno a cui gravita l'intera comunità teatrale. La storiografia di settore, ad esclusione di casi rari, si è concentrata soprattutto sulla comicità maschile e i suoi protagonisti, come Ermete Novelli e Claudio Leigheb - figura rivalutata e riscoperta nel 2001 da Elena De Pasquale¹ -, e sui ruoli che essi hanno ricoperto. Il fronte femminile sembra essere capitanato dalla sola Dina Galli ritenuta, a giusto merito, incarnazione novecentesca del ruolo di Prima attrice comica². Non è un caso, perciò, che Camillo Antona Traversi negli anni Trenta inserisca Pia Marchi Maggi, a buon diritto, nella schiera delle attrici dimenticate (Antona Traversi 1931). Nel giro di trent'anni dalla morte, la sua memoria è offuscata.

Se considerate a se stanti, le vite artistiche di queste attrici rischiano di non essere inserite nel giusto contesto, ossia quello di un mondo in divenire, in continua crisi, che cerca di sopravvivere all'alba del nuovo secolo. Diradata la nebbia, si può scorgere quanto di più si annida nelle

pieghe della storia, risalendo ai prodromi di un fenomeno che non può essere considerato tale se non volgendo lo sguardo a un periodo più ampio. Apparirà più chiaro, dunque, come il configurarsi di un profilo riconducibile al ruolo di Prima attrice comica abbia radici più profonde e precedenti il debutto di Dina Galli sulle scene nazionali del 1900. La presa di coscienza artistica di Pia Marchi Maggi assume, in questo senso, valenza storica per quanto concerne la specializzazione comica femminile del teatro italiano in lingua, fortemente stimolata dalla contaminazione con il teatro leggero e l'operetta francese. Se per le grandi *tragédienne* come Adelaide Ristori imporsi sulla scena nazionale italiana del XIX secolo in un repertorio quasi esclusivamente tragico-drammatico è valore aggiunto, lo stesso non può dirsi per quelle attrici che, gradatamente, tentano di specializzarsi nel repertorio comico.

Apposta la lente di genere su questi eventi, ci troviamo di fronte a una forma di emancipazione femminile, anche se puramente artistica. Nel caso della Marchi Maggi possiamo parlare realmente di impresa, conferendo al termine più accezioni semantiche: da quella pratica materiale dell'attrice imprenditrice che assume su di sé le responsabilità economiche e amministrative della compagnia, alla più sfuggente dimensione artistica vocazionale, rivelatrice della sensibilità e della consapevolezza di un'artista che rompe gli schemi del sistema, affrontando il giudizio severo della società cui appartiene. Di fatto, giudizio morale e giudizio teatrale si fondono storicamente tra loro inquinando le fonti sulle attrici. Ci troviamo di fronte a donne in carriera, professioniste, imprenditrici di se stesse, dotate di

un'autonomia decisionale non comune nei confronti della propria vita pubblica e privata.

Memorabile è il caso di Emma Ivon, travolta dagli scandali per le sue numerose relazioni con uomini importanti. Il giudizio sulla sua arte subisce il giudizio morale sulla donna e, mentre i giornalisti si affannano a definirla 'Nanà seconda' e Cletto Arrighi le dedica la *pièce Nanà a Milano*, per il suo compagno di scena, Edoardo Ferravilla, è una «cavalla pazza» (Ferravilla 1900: 69). Quando nel 1880 la Ivon viene processata per simulato parto ai danni di Giulio Silvestri, futuro deputato parlamentare, sul giornale umoristico «Milan-Turin» esce una sferzante vignetta di Rouver³. Questa mostra due ritratti dell'attrice posti a confronto in sequenza temporale.



Fig. 1 Rouver. *Metamorfosi*. Tavola illustrata per «Milan Tourin». 11 aprile 1880.

Nel primo, intitolato *Passato*, l'autore ritrae Emma Ivon in vesti da fanciulla pudica, col cestino tra le mani, il fazzoletto sulle spalle e una posa composta; nel secondo, intitolato *Presente*, l'attrice indossa un vistoso abito da *soubrette*, è sdraiata su un sofà e mostra le gambe fumando una sigaretta. Il titolo della tavola è *Metamorfosi* e l'unica didascalia presente gioca con il



nome d'arte dell'attrice, Ivon, creando l'acronimo "Istoria Vera Oscura Nera"⁴.

Il giudizio di Giulio Piccini, in arte Jarro, sulla Ivon rende giustizia di una tendenza comune che non riesce più a distinguere la donna dall'attrice:

Come donna e come attrice, e non so a qual più attribuire la parte maggiore in sì prosperi venti, essa non ebbe che lodi, applausi, simpatie. Non fu un successo soltanto, fu una frenesia, un delirio, una specie di popolare entusiasmo, quasi ignoto fra noi, e che hanno suscitato in Francia o in Inghilterra certe affascinanti commedianti. (Jarro 1897: 120-121)

Se le continue intrusioni nella vita privata delle attrici inducono molte di loro alla reticenza, anche la scelta del genere da recitare è oggetto di credito o discredito nei loro confronti. Nel passare in rassegna i segnali del cambiamento, non possiamo trascurare, tra gli ostacoli che si sono posti sulla strada di queste attrici, il pregiudizio comune nei confronti della risata teatrale e, in particolare, del moderno repertorio comico leggero di provenienza prettamente francese. Questo sconta il punto di vista di chi intravede in esso la rovina della drammaturgia italiana; l'Italia unita è fresca e gli intellettuali sono alla continua ricerca di un'identità nazionale anche e, forse soprattutto, a livello culturale. Mettere in scena i testi scritti per le *soubrette* parigine – personaggi *en travesti, cocottes* - scaturiti dalla fantasia dei drammaturghi francesi come Georges Feydeau, autore della *Dame de Chez Maxim* (1899), non è generalmente ben visto e, specificamente, non si addice al ruolo di Prima attrice che detiene un primato storico nel repertorio serio. La morale dei personaggi interpretati non è irrilevante e influenza, ancora alla fine del secolo, le

scelte delle stesse attrici. La tendenza comune è quella di mantenere un doppio binario tra serio e faceto provando ad affrancarsi da certe frequentazioni drammaturgiche. Alcune di loro, come Virginia Reiter, tentano di riscattarsi da queste dedicandosi a un repertorio eterogeneo che comprende le eroine del dramma sociale e veriste. Lo stesso non possiamo dire di Pia Marchi Maggi che si pone in moto contrario, anticipando le direzioni artistiche della ben più giovane Dina Galli proveniente dalla dimensione dialettale di Ferravilla e, forse proprio per questo, meno schiava del pregiudizio.

Alla luce di queste considerazioni, la decisione della Marchi Maggi può essere ritenuta pionieristica sia sul piano teatrale sia su quello privato. Figlia d'arte, istruita alla maniera borghese in un collegio e avviata al repertorio di Prima attrice giovane da Adelaide Ristori, Pia è destinata a una brillante carriera di Prima attrice. Alcuni 'difetti' fisici presagiscono per lei un confinamento nelle parti amorose e sentimentali, precludendole i grandi ruoli drammatici e tragici:

Petite de taille, très jolie de figure, avec une voix de tête aiguë et peu flexible, jamais on n'aurait cru qu'elle pût aborder les grands premiers rôles, et elle paraissait destinée à jouer les amoureuses toute sa vie. Mais on se trompait grandement. En effet, après avoir pu acquérir la faveur du public dans les rôles qui demandaient de la grâce, du mordant ou du sentiment, elle se jeta résolument dans les grands rôles. On s'attendait à l'y voir sombrer. Ce fut un triomphe. Avec sa petite voix tour à tour aigre et flûtée, elle mit dans son jeu tant d'esprit et sut incarner si bien la femme moderne enjouée et surtout moqueuse, sceptique, tête folle et bon cœur, qu'elle eut bientôt d'éclatants succès à son actif. «Frou Frou» qu'elle joua la première, la mit hors

de pair; «Denise» et le rôle de «Jeannine» dans «les Idées de Madame Aubray» euren incomparable finesse.
(Montecorboli 1897: 70-71)

Da poco giunta al successo, nel 1871 entra in società con Francesco Ciotti e Gaspare Lavaggi; la formazione soffre alcune carenze amministrative e gestionali ma l'ascesa della giovane Capocomica Marchi è inarrestabile. Donna attraente, non sposata, è soggetta a pettegolezzi che la vedono coinvolta in relazioni con alcuni colleghi, come il Primo attore Luigi Monti col quale recita nel 1866-1867. Si sposa il 29 luglio 1880, incinta del figlio Cesare, con il più giovane Primo attore Andrea Maggi conosciuto nella compagnia Bellotti Bon N. 2. Lo "scandalo" viene sopito dall'entusiasmo per il matrimonio che riecheggia sui principali periodici del tempo, ma il mondo teatrale non esita comunque a puntare il dito sulla condotta morale della donna: «È bella, è casta, ma chiamarla Pia/ Fu proprio un'ironia!» (Marameo 31.07.1880).

Negli anni Settanta e Ottanta è una delle migliori interpreti delle opere di Dumas, Sardou, Ferrari, Giacosa, Torelli – che per lei scrive *Fragilità* - e altri autori contemporanei; tra i suoi cavalli di battaglia basti citare *Francillon* e *Diana di Lys*. Dall'apprendistato alla scrittura con Luigi Bellotti Bon, essa eccelle nelle parti amorose e, come si conviene, si districa in un repertorio eterogeneo vestendo i panni di eroine sentimentali e drammatiche. Nel tempo, la Marchi Maggi abbandona gradualmente le fanciulle ingenua e le donne martiri, vittime di un destino avverso e circondate dal peccato – privilegiate dall'astro internazionale di Eleonora Duse – decidendo di assecondare

il proprio istinto e raffinare le abilità comiche. I prodromi imprenditoriali dell'attrice affondano le radici in questi frangenti. Dopo il suicidio di Bellotti Bon, avvenuto a Milano il 31 gennaio 1883, Andrea Maggi assume l'onere amministrativo e artistico dell'impresa, supportato dalla moglie. Nonostante la critica apprezzi Pia Marchi Maggi sia nel repertorio drammatico sia nel repertorio comico, si avverte il fastidio di chi la scopre a propendere per le parti brillanti, sfruttando a pieno quelle doti che la portano a «fare sberleffi e versacci» (Antona Traversi 1931: 155) al bambino che giace nel letto durante la scena più tragica di *Cause ed effetti* di Paolo Ferrari. Trae beneficio anche dai propri 'difetti' fisici che secondo i canoni della tradizione teatrale ottocentesca le avrebbero precluso il ruolo di Prima attrice, favorita dalle nuove eroine dei drammi moderni e, in seguito, dalle maliziose protagoniste dei *vaudevilles*. Se già nelle interpretazioni drammatiche di maggior successo, come *La moglie di Claudio* e *Francillon* di Alexandre Dumas figlio, «spiega [...] tutta la sua potenza d'ironia, che è rara» (Jarro 11.06.1887), in quelle «ricche di comicità [...] non solo non ha rivali, ma non ha nulla da invidiare alle più acclamate fra le francesi» (Liborio 15.10.1887). Il cambio di repertorio graduale la vede impegnata in una selezione accurata delle *pièce* da mettere in scena a cui sopravvivono le più brillanti - tra cui *La cavallerizza* di Frederik Pöhl - sempre accompagnate da un monologo comico. Genere, quest'ultimo, nel quale Pia Marchi Maggi si impone riportando un successo non inferiore a quello di Novelli e Leigheb.

Tra i più recitati è *La voce* di Gandolin, al secolo Luigi Arnaldo Vassallo, nel quale



l'autore crea il pretesto per una sfida ideale tra mimica e 'voce' nell'arte della declamazione teatrale; ne riportiamo di seguito uno stralcio:

[...] I nostri autori, come nei più dotti libri di anatomia, han passato in rivista nei monologhi tutte le parti del corpo umano; le dita, le unghie, il naso, la mano e persino, pardon... il piede. Pazienza la mano; se ne può fare un monologo! Eppure, cosa strana, nessuno ha pensato alla voce! Nera ingratitudine, perché un afono non potrà mai recitare un monologo. È vero che lor signori mi diranno: C'è la mimica! [...] Ma una voce fa guadagnare dei milioni! Domandatelo alla Patti e a Tamagno. Oh quale magico potere ha quasi sempre *la voce!* [...] Chi di voi non si è sentito trasportare in paradiso dalla voce d'oro di Sara Bernhardt? Io ne ho ancora negli orecchi la voce dolcissima (*declama imitando*). [...] Quanto a me, ho sempre sostenuto e sostengo che la voce, e non gli occhi, è lo specchio dell'anima; prova ne sia che ci sono le lacrime nella voce. Eppoi le attrici hanno tutte le voci (*imitando la Duse*). Una cosa sola è certa, che la voce è il carattere. Un celebre psichiatra lasciò scritto che dalla voce s'intuisce l'onestà della donna. E infatti io ho conosciuto una cara donnina dalla voce azzurra, incantevole, verginale che aveva.... lasciamola lì... [...].

(Gandolin 1912: 129-134)

In questo Pia, fedele alle didascalie, imita parodiandole alcune illustri colleghe e, evidentemente, trova terreno fertile per le proprie qualità. Altro pezzo forte del repertorio della Marchi Maggi è *La donna!*, 'conferenza' di Ernest Grenet-Dancourt che prevede solo due attori in scena. Decide di impersonare anche i fanciulli *en travesti* protagonisti dei *vaudevilles* primo ottocenteschi che le hanno permesso, fin dall'infanzia, di cimentarsi nelle parti briose e pungenti - come *Il Birichino di Parigi* di Jean François Alfred Bayard e Émile Vanderburch e *Le prime armi di*

Richelieu di Bayard e Dumanoir - sovente affiancati alla *Locandiera* nelle serate a beneficio.

Gli anni Ottanta/Novanta segnano una svolta nel cammino verso l'indipendenza artistica della Marchi Maggi, anni cruciali per l'attrice che implementa il proprio repertorio comico leggero guardando al mondo dell'operetta francese e del *vaudeville*, dando, infine, compiutezza ai propri propositi imprenditoriali. Due fattori in particolare influenzano l'incedere dell'attrice in questi frangenti. Il primo è da ricondursi alle tournée italiane dell'attrice e cantante parigina Anna Judic - nata Anne-Marie-Louise Damiens - che porta il suo repertorio nelle piazze italiane. Il secondo, più tangibile, è la tournée in Sud America della Compagnia Maggi a seguito della quale avviene il primo allontanamento artistico tra i coniugi.

Le tournée italiane della Judic, gestite dall'impresario Schürmann, si svolgono tra il 1881, il 1884 e il 1892; «la diva delle canzonette» si rivela «insuperabile nell'interpretare tutte quelle operette-*vaudevilles*, scipite nel soggetto, ma ricche di graziosissime canzoncine che porgon campo ad un'attrice di far pompa di tutta la sua *vis comica*» (V.V. 1885). Tra la prima e la seconda tournée della *soubrette*, la Marchi Maggi inizia a porre in cartellone alcune *pièce* della Judic, ottenendo successo. La prima è *Niniche* (1878) di Alfred Hannequin e Albert Millaud, inserita in repertorio dal 1884, nella quale l'attrice italiana con «brio spumeggiante» (Articolo senza autore 10.06.1893) rende «stupendamente il carattere di quella maliziosa e gaia creatura» (Il Biancone 18.09.1884). Alleggerita delle parti musicali e ridotta a commedia, la *pièce* conserva solo

alcune canzoni nelle quali la Marchi Maggi si destreggia risultando credibile. Nel 1884 la Judic porta in Italia un altro pezzo forte, *Santarellina* (*Mad'zelle Nitouche*) di Henri Meilhac e Millaud, brioso *vaudeville* il cui successo riecheggia per anni grazie anche alle riduzioni dialettali di Eduardo Scarpetta e Edoardo Ferravilla. Prima interprete italiana è Giulia Fortuzzi, Prima attrice nella compagnia di Ermete Novelli, nel 1889. L'anno seguente Pia Marchi Maggi decide di inserire la commedia in repertorio, facendo coppia con il brillante Giuseppe Sichel e spiegando la propria *verve* comica. Non tarda ad aggiungersi alla scuderia dei cavalli di battaglia *Mia cugina* (*Ma cousine*) di Meihlac che il pubblico italiano conosce grazie alla «Judic, ma, francamente, fu più gustata ora, per cura della signorina Pia Marchi Maggi che ha sostenuto vittoriosamente il confronto con l'attrice francese, e ci si è rivelata sotto un nuovo aspetto: quello di *prima mima assoluta*. Essa fu semplicemente deliziosa» (Orfeo 15.07.1893).

Il lungo viaggio della Compagnia Maggi nell'America del Sud si consuma tra il 1891 e il 1892. Rientrati in Italia, Pia decide di non seguire il marito nelle successive tappe: Russia, Polonia, Germania e Austria. Oltre alla possibile stanchezza per i numerosi viaggi, vi è un problema concreto di repertorio. Se consultiamo l'elenco delle *pièce* messe in scena dalla compagnia Maggi riusciamo a intravedere, in mezzo ai drammi francesi più in voga, i cavalli di battaglia dei due attori principali: tragedie per Andrea, *pochade* e commedie per Pia. Il marito le impone di assecondare il suo afflato tragico indossando i coturni delle grandi eroine shakespeariane come Desdemona e Ofelia. Lei, che non ha il *physique du rôle* per interpretarle, non ne ha

neanche lo spirito e delude gli spettatori brasiliani. Se Desdemona non rende giustizia alla sua fama oltreoceano, Ofelia è addirittura fuori dalla sua portata: «[...] O papel de lour y diaphana Ophelia não pôde ser rapresentado pela Sra. Pia Marchi Maggi que não reúne as qualidades *physicas* a elle indispensavel. Não obstante, conseguiu ser appllaudida, e com toda a justiça, na sua ultima scena que representou com muita arte» (V. M. 22.05.1891). I drammi francesi risultano più confacenti alla sua tempra, ma dove trova plauso e affermazione artistica è nei *vaudeville* scritti per la Judic, come *Santarellina*, dopo la quale «tudo se apagaria, restando em evidencia as susas altas e recommendaveis qualidades» e «provocando tantos e tão proiongados applausos como na noite em que ouvimos a companhia Coquelin» (Guanabarino, 27.05.1891).

Questi avvenimenti devono smuovere nell'attrice un pensiero latente: il suo successo non è più compatibile con quello del marito e «bisogna andare per diverse strade» (Marchi Maggi 19.09.1893). Andrea Maggi parte per la Russia solo, con una nuova formazione creata *ad hoc* per la tournée; nel suo repertorio troviamo *Re Lear*, *Amleto* e *Otello* di Shakespeare, *Kean* di Dumas, *Morte civile* di Paolo Giacometti e *Conte Rosso* di Giuseppe Giacosa. I mesi di riposo, tra marzo e aprile 1892, servono a Pia per maturare il proprio progetto e, nel frattempo, frequentare i teatri fiorentini entrando in contatto con la Compagnia di Ermete Novelli e Claudio Leigheb. Nei mesi di aprile e giugno affianca quest'ultimo ne' *Il peggio passo è quello dell'uscio* di Ferdinando Martini e *La cavallerizza* all'Arena Garibaldi di Livorno.



Ed è in questi frangenti, sull'esempio di Novelli e Leigh, che l'attrice congetta un progetto artistico che vede coinvolti Virgilio Talli ed Enrico Reinach allo scopo di creare per il 1894 una società dagli obiettivi comuni. La scelta dei soci non può essere casuale; Talli sta portando avanti una battaglia che mira a sconvolgere, per adattarli ai tempi moderni, gli equilibri tra ruoli, repertorio e compagnia. Anch'esso, come la Marchi, è interessato a mettere in scena, riqualificandolo, un repertorio quasi esclusivamente leggero e *pochadistico* che abbia nelle parti brillanti il proprio fulcro. Nel frattempo, il repertorio della Compagnia Maggi impegna la giovane Gemma De Sanctis nelle parti serie, mentre le apparizioni della Marchi Maggi diminuiscono e si concentrano esclusivamente sui nuovi cavalli di battaglia. Il fatto desta la curiosità dei censori; quando a Napoli la compagnia mette in scena *Dionisia* di Dumas con la De Sanctis protagonista, l'inviato de «L'Arte drammatica» sottolinea l'assenza della Prima attrice: «per qual motivo questa parte non la sostiene la signora Pia? Essa dovrebbe essere una Thauzette inarrivabile» (Edmo 24.06.1893). Per le sue beneficiarie l'attrice predilige un programma paritetico a quello dei suoi colleghi brillanti: una *pochade*, una farsa o commedia e un monologo comico.

Nel mese di agosto su «L'Arte drammatica» si annuncia la costituzione della compagnia comica Marchi-Reinach-Talli, sotto i migliori auspici. Ma già nel mese di dicembre, per motivi a noi ignoti, l'attrice chiede lo scioglimento dalla società lasciando il ruolo di Prima attrice alla più giovane Virginia Reiter. Qualunque sia la causa, l'attrice non abbandona i propri propositi e, pur restando a fianco del

marito, riconfigura la distribuzione delle parti tra gli attori. Il progetto di capocomicato è solo sospeso; l'anno seguente Pia Marchi Maggi si rivolge al vecchio compagno d'arte Giuseppe Pietriboni, ottimo direttore e amministratore, con il quale dà vita alla Marchi Maggi e Soci. Talli e Reinach procederanno parallelamente per la propria strada e, nel 1895, nascerà la Talli-Sichel-Tovagliari, ovvero la «compagnia dei Brillanti» (PES. 20.03.1895).

La decisione di Pia Marchi Maggi è accolta dai critici con qualche incertezza; già da tempo questi hanno notato la virata artistica della Prima attrice. La novità della scelta non risiede tanto nell'essere Capocomica - prassi consueta - o nella separazione artistica dal marito - percorso più insolito che rompe la tradizione secolare della famiglia d'arte -, quanto nella sua motivazione: «una questione di genere» (Marchi Maggi 19.09.1893), laddove con genere si intende il genere teatrale. Difatti, nel 1895 la Marchi Maggi e Soci si presenta quale compagnia dedita ad un repertorio prevalentemente comico leggero. È questo il punto di arrivo della quasi cinquantenne Pia che ha acquisito graduale consapevolezza riguardo le proprie esigenze artistiche: «Elle sut égayer toute une génération en incarnant les types de femmes légères, que de graves critiques déclaraient incompatibles avec la scène italienne et que le public goûte fort» (Montecorboli 1897: 704-705).

L'attrice appartiene alla generazione di mezzo dei Grandi attori, generazione figlia del sistema ottocentesco ma pronta a stravolgerlo; si pensi a Giacinta Pezzana che recita nei panni maschili di Amleto. La tradizione delle famiglie d'arte è così radicata da condizionare, sovente, le scelte

degli attori che ne fanno parte; diverso è il caso dei non figli d'arte: più liberi dagli schemi ottocenteschi, ne subiscono il fascino senza esserne imbrigliati.

Raggiunto l'anelato equilibrio tra vocazione e repertorio, incoronata a tutti gli effetti «regina del comico» (PES. 12.06.1897), Pia Marchi Maggi si trova a competere, in età ormai avanzata, con la nuova generazione di attrici. Queste - tra le maggiori Virginia Reiter, Teresa Mariani e Tina di Lorenzo - si dedicano al repertorio *pochadistico* portando in scena giovinezza, modernità e dinamismo. Nonostante ciò, la spinta propulsiva non si arresta. Nel febbraio 1896 scrive una lettera all'amica Olga Ossani Lodi che si trova a Parigi chiedendole di «scovare» l'autore di una pièce intitolata *Maitresse Femme*, Jule Choucel, e «sedurlo» per lei (Cordova 1999: 265)⁵. Ancora nel 1898 la troviamo a Parigi, ospite dell'amica Emma Lodomez Garzes, in cerca di novità teatrali da tradurre e riproporre in Italia. Pia Marchi Maggi capocomico si rivela, dunque, direttrice attenta alla ricerca di un repertorio confacente le proprie mire artistiche, circondata da attori in grado, per quanto possibile, di coadiuvarla nei propri propositi. Seppure non possa competere con le più grandi attrici a lei contemporanee, riesce a orchestrare una formazione che risulta:

nel suo complesso fra le più simpatiche e si dedica di preferenza al genere comico: un genere per il quale ha il principalissimo requisito di possedere nel suo elenco un'attrice assolutamente superiore ed eletta qual è Pia Marchi Maggi: un'attrice che - qualunque sia, e sia pur secondario, il personaggio che interpreta - porta sempre una nota squisitamente geniale e richiama in ogni lavoro la maggior parte di ammirazione e di attenzione per sé. La signora del tic del *Controllore vagoni letto* e

Madama Soldignac nel *Tacchino* sono due personaggi che, attraverso una interpretazione singolarmente originale e notevole della signora Pia, diventano due tipi indimenticabili.

(Riccardo 25.03.1899)

L'impresa comica della Marchi Maggi è dunque quella di riuscire ad elevare al rango primario la comicità femminile - fino a quel momento appannaggio di più ruoli, spesso minori - imponendosi alla stregua dei colleghi Brillanti o Primi attori comici. La morte improvvisa nel 1900 le impedisce di portare avanti i propri progetti, già minati dal fisico invecchiato e appesantito, e forse la preserva dal dover cedere ad un cambio di ruolo in favore di personaggi più maturi.

Anche le fotografie che ritraggono Pia Marchi Maggi sono testimoni preziosi del suo progressivo cambiamento stilistico; se inizialmente l'attrice sfoggia pose, abiti e attitudini da Prima attrice giovane e Amatora, col passare del tempo si concede a uno stile più affine a quello delle più giovani Reiter e Mariani. Di particolare evidenza è una fotografia che la ritrae negli abiti di scena della *pochade Mia cugina* nella quale l'attrice è ritratta in una posa che evoca l'iconografia tipica di Mirandolina - i pugni chiusi sui fianchi - occhieggiando la *soubrette* - il busto proteso in avanti e la gonna leggermente sollevata a mostrare il piede.



Fig. 2 Giacomo Brogi. Foto. Pia Marchi Maggi in *Mia Cugina* di Henri Meilhac. Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma (per gentile concessione della Direzione del Museo).

Il segno lasciato dalla Marchi Maggi sulle scene italiane è senz'altro meritevole di una riscoperta. Dotata di «signorile comicità, di aristocratica e mordace finezza» (Riccardo, 05.05.1900), ha saputo consapevolmente imporsi in un terreno sottovalutato e degradato dal giudizio critico del tempo. Nella memoria dei suoi spettatori restano fissate tracce impalpabili della *gaminerie*, del guizzo e dell'allegria che essa ha portato dentro e fuori la scena. Il capitolo artistico di Pia Marchi Maggi si chiude, amaramente presto, all'insegna di una piccola grande conquista, mentre le giovani attrici della generazione successiva si affermano sulla scena nazionale coltivandone l'eredità. Non sono molte, però, coloro che propendono per una vera

e propria specializzazione. A differenza della carriera della Marchi Maggi, ad esempio, quella di Virginia Reiter è contraddistinta da un continuo contrasto tra l'eccellenza nelle *pochade*, l'ambizione drammatica e la figura di «vergine sottomessa ai dogmi della sua fede, il teatro» (Agostini 2007: 68). Nubile per tutta la vita, come la diva primo ottocentesca Carlotta Marchionni, porta con sé l'aura di "santità" che le deriva dall'educazione religiosa ricevuta in convento, fusa all'immagine di donna intraprendente, lavoratrice infaticabile e molto intelligente. Immaginario agli antipodi rispetto alle scatenate protagoniste delle *pochade* da lei interpretate: a una siffatta personalità mal si concedono certe scelte artistiche. Tra queste la succitata *Dame de Chez Maxim* - messa in scena per la prima volta in Italia dalla Mariani - nella quale la Reiter si esibisce, cantando, in un can-can sfrenato. A suo vantaggio probabilmente il non essere figlia d'arte che le permette di non sentire, almeno inizialmente, il peso del giudizio 'familiare' dei compagni di scena. L'apparente spigliatezza è però frenata, talvolta, dalla stessa attrice; a riprova è una lettera, senza data, che questa scrive ad Adolfo Re Riccardi rispondendo alla proposta di mettere in scena la *Crevette* di Feydeau: «[...] Un atto intero passeggiando per la scena in camicia, il can-can più sfrenato, ad ogni momento un'alzata di gambe... e cose simili il pubblico da me non l'accetta; ed essendo questione del mio amor proprio artistico che comprometterei... abbiate pazienza, ma non posso accontentarvi» (Reiter senza data). Sappiamo, però, che la Reiter, andando contro ai propri propositi iniziali, mette in scena la protagonista Feydeuiana nel novembre 1899 affiancata da Claudio Leigheb nei panni di Petypon. Le critiche

alle sue scelte sono tali che, dal 1900, l'attrice modenese inizia a prendere seriamente in considerazione una pulizia del proprio repertorio in vista di una redenzione artistica che tenterà di ottenere attraverso le interpretazioni drammatiche - *Messalina* di Pietro Cossa - e valorizzando il repertorio verista - *La Lupa* di Giovanni Verga. Parallelamente prospetta di diventare capocomico sola ma, come auspicato da Edoardo Boutet, il progetto non si attuerà nell'immediato. L'obiettivo della Reiter è quello di potersi dedicare ad un repertorio ritagliato su se stessa e nell'ottica del critico si avverte il rischio di accentrare su di sé tutte le potenzialità artistiche della compagnia. Il progetto dovrà attendere il 1903 per vedere la luce. Severo il giudizio di Silvio d'Amico che la vede in occasione del suo ritorno alle scene nel 1920 nelle vesti di *Madame Sans-Gêne* di Victorien Sardou. Seppure apprezzandola come «una delle creature tipiche, una delle tempre gagliarde e caratteristiche della vecchia razza dei nostri comici», anche se prevalentemente «intenta a dar prova del suo ricco temperamento» (d'Amico 03.11.1920), d'Amico punta ancora una volta il dito contro il repertorio che la Reiter porta alla ribalta:

Ascoltando Virginia Reiter e rendendoci conto di quel ch'essa sia e valga, abbiamo compreso anche i perché della scelta del suo deplorato repertorio. O meglio abbiamo compreso com'essa in fondo non abbia avuto nessun superiore perché. Se non è concepibile che un'attrice francese, o inglese, o tedesca, o spagnola, risalendo sulle scene per un lungo giro come quello della Reiter, non metta nell'elenco delle opere da recitare neanche una commedia del proprio paese, ciò si capisce molto bene (pur senza affatto scusarlo) che possa essere avvenuto con un'attrice italiana e con un'attrice come la Reiter. (*Ibidem*)

La scelta di un repertorio di provenienza straniera per d'Amico, ma non solo per lui, mina l'autorialità nazionale. Uno sguardo al repertorio di Virginia Reiter basta, però, a comprendere che si tratta di un corpus eterogeneo, in linea con il desiderio manifesto di emanciparsi dalle semplici *pochade*.

Nonostante le barriere siano infrante, critiche non dissimili investono anche la più giovane Dina Galli che proprio nel 1900 debutta sulla scena nazionale nella Talli-Gramatica-Calabresi. Virgilio Talli, scritturando Dina Galli e affiancandola alla prima donna della compagnia, Irma Gramatica, per le parti brillanti, suggella la specializzazione comica femminile. Dopo la Marchi Maggi, nel panorama del teatro italiano in lingua, Dina Galli è la prima attrice ad esporsi così fortemente sul fronte comico. Ma gli equilibri fra Gramatica e Galli non si rivelano semplici, seppure inquadrati in una strategia d'azione che tenta di far prevalere la parte sul ruolo sfruttando la potenzialità di una iperspecializzazione che, nonostante il disegno di Talli, almeno in questo caso si rivela fallace.

Di generazione in generazione le conquiste aumentano e per l'esile attrice milanese dagli occhi grandi la strada, seppure non spianata, conduce verso la specializzazione comica ufficiale. Dopo Talli, anche la lungimiranza di Leigheb e del suo socio Camillo Tovagliari volge lo sguardo a questa nuova Prima attrice dal fisico di Servetta e la grinta del Brillante. La società auspicata tra questi attori non avrà luogo a causa della malattia di Leigheb che lo porterà nel breve alla morte. La Galli, figlia di un secolo nuovo, è ben consapevole delle proprie attitudini e non scende a compromessi. Sul finire del 1903, investita



dalle critiche, decide di mettersi in proprio e fondare la Compagnia Dina Galli amministrata da Pietro Tarra. La specializzazione nelle *pochade* che avevano reso celebre la Reiter e coronato le ambizioni della Marchi Maggi, si rivela un'arma a doppio taglio per Dina Galli. Se la vocazione comica della Marchi Maggi aveva vissuto contrasti generati in virtù delle sue potenzialità nelle parti sentimentali, per la Galli l'*exploit* comico si rivelerà imbrigliante. Da questo primo afflato l'attrice tenta presto di affrancarsi per esplorare la nuova drammaturgia italiana che apre le porte a sfumature inedite della comicità femminile. Amerigo Guasti si rivela il partner ideale con cui valicare quest'ultima frontiera che aggiunge al comico ridicolo tinte di patetismo, generando personaggi ritagliati sulla personalità dell'attrice, come *Scampolo* di Dario Niccodemi (1915).

Con la Galli si spalancano le porte del Novecento, laddove la comicità femminile procederà, pur sempre non linearmente, in vista di una propria autonomia di genere che vedrà sbocciare personalità artistiche uniche come quella di Franca Valeri che aggiungerà all'arte attorica quella autoriale.

Bibliografia e fonti

Agostini, Emanuela, *Virginia Reiter attrice comica e drammatica tra Otto e Novecento*, Provincia di Modena, 2007.

Agostini, Emanuela, *Reiter, Virginia* Voce in Archivio Multimediale degli Attori italiani, 14.03.2009.

Agostini, Emanuela, *Galli, Dina* Voce in Archivio Multimediale degli Attori italiani, 16.03.2009.

Agostini Emanuela, *Marchi, Pia*, Voce in Archivio Multimediale degli Attori italiani, 29.10.2020.

Antona Traversi, Camillo, *Lettera a Enrico Polese in ricordo di Pia Maggi*, «L'Arte drammatica», 5 maggio 1900.

Antona Traversi, Camillo, *Le dimenticate: profili di attrici*, Formica, Torino 1931: 21-27.

Articolo senza autore, *Estrèa da Companhia Maggi. Othelo*, «Diario di Noticias», Rio de Janeiro, 06.05.1891.

Articolo senza autore, *Sannazaro*, «L'Occhialetto», 10.06.1893.

Articolo senza autore, *Art and dollars*, «Le Pays», 03.03.1898.

Boutet, Edoardo, *Pia Marchi Maggi*, «La nuova rassegna», 09.07.893: 52-54.

Boutet, Edoardo, *Le cronache teatrali*, to. I, Roma, Società editrice nazionale, 1901.

Bravi, Giulia, *Evoluzione dei ruoli femminili nel teatro italiano dell'Ottocento: verso la Prima attrice comica*, Tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, XXXII ciclo, relatore Prof.ssa Francesca Simoncini, 2020.

Cambiaghi, Mariagabriella, *Missione Crevette: le prime rappresentazioni italiane della Dame de chez Maxim*, «Castello di Elsinore», n. 77, 2018: 9-33.

Caramba [pseud. di Eduardo Boutet], *La Pia*, «Il giorno», 30.04.1900.

Caramba, *I funerali della Pia*, «Il giorno», 01.05.1900.

Cauda, Giuseppe, *Chiaroscuro di palcoscenico (ricordi, aneddoti, impressioni)*, Galimberti, Savigliano, 1910.

Cauda, Giuseppe, *Astri e meteore della scena drammatica: aneddoti, memorie, confronti, curiosità, papere*, Galimberti, Savigliano, 1911.

Cauda, Giuseppe, *Nel regno dei comici*, Astesano & Bertello, Chieri, 1912.

- Ciotti Cavalletto, Giovanna, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Mursia, Milano, 1978.
- Colizzo, Venezia. *Le Carambole dell'amore*, «L'Arte drammatica», 09.01.1898.
- Cordova, Ferdinando, "Caro Olgogigi". *Lettere ad Olga e Luigi Lodi: dalla Roma Bizantina all'Italia fascista (1881-1933)*, Milano, Franco Angeli, 1999.
- D'Amico, Silvio, *Virginia Reiter*, «L'Idea nazionale», 03 novembre 1920: 3.
- D'Ormeville, Carlo, *Galleria artistica. Pia Marchi*, «La Scena», 28.12.1865 e 04.01.1866.
- Edmo, Napoli. *Dal Sannazzaro [sic!] ai Fiorentini*, «L'Arte Drammatica», 24.06.1893.
- Elenco delle rappresentazioni della Compagnia Maggi presso il Teatro S. Josè di San Paulo (Brasile), «Correio paulistano», 11.12.1891.
- Enrico, Reggio-Emilia, «L'Arte drammatica», 22.11.1890.
- Ferravilla, Edoardo, *Edoardo Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro*, Milano, Società Editoriale Italiana, 1900.
- Giovanelli, Paola, *Sabatino Lopez critico di garbo. Cronache drammatiche ne «Il Secolo XIX» (1897-1907)*, prefaz. di Lopez, Guido, Bulzoni, Roma, 2003: 116-118.
- Guanabarino, Oscar, *Santarelina*, «O Paiz», 27.05.1891.
- Il Biancone, Firenze, «L'Arte drammatica», 18.09.1884.
- Jarro [Pseud. di Piccini, Giulio], *Sul palcoscenico e in platea*, Bemporad, Firenze, 1897.
- Jarro, *Rassegna drammatica*, «La Nazione», Firenze, 09.06.1887.
- Klin-Klatzer, *Teatri di Milano. Rassegna drammatica*, «Euterpe», 16.12.1869.
- Leonelli, Nardo, *Attori tragici, attori comici*, II voll., Tosi, Roma, 1940-1944.
- Manzi, Alberto, *Le attrici che se ne vanno. Pia Marchi-Maggi*, «Rivista politica e letteraria», a. IV n. 11, 1900: 155.
- Marameo, *Il matrimonio di Pia ed Andrea*, «L'Arte drammatica», 31.07.1880.
- Marchi Maggi, Pia, *Lettera a Ciro Galvani*, 19 settembre 1893, Fondo Ciro Galvani, Archivio della Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo di Bologna.
- Montecorboli, Henri [Enrico], *Les grandes artistes italiennes. De Madame Ristori à Madame Duse*, «La Nouvelle revue», novembre-dicembre 1897: 70-71.
- Orecchia, Donatella, *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Accademia University Press, Torino, 2017.
- Orfeo, Roma, «L'Arte drammatica», 15.07.1893.
- PES. [pseud. di Polese Santarnecchi, Enrico], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'Arte drammatica», 20 marzo 1895.
- PES., *Teatro Commenda*, «L'Arte drammatica», 12.06.1897.
- PES., *La Pia!*, «L'Arte drammatica», 05.05.1900.
- Praga, Marco, *Cronache drammatiche*, «Gazzetta letteraria», 09.03.1895.
- Rantzau, G., *Livorno*, «L'arte Drammatica», 18.06.1892.
- Rasi, Luigi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II, Bocca-Lumachi, Firenze 1897-1905: 74-76.
- Reiter, Virginia, *Lettera a Adolfo Re Riccardi*, senza data in Fondo Re Riccardi, Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Roma.
- Riccardo, Roma, «L'Arte drammatica», 25.03.1899.
- Riccardo, *Pia Marchi Maggi*, «L'arte drammatica», 05.05.1900.



Sarà, Daniela, *Ivon, Emma Voce* in Archivio Multimediale degli Attori Italiani, 20.02.2009.

V. M., *Hamleto*, «O Paiz», Juiz de Fora, 22.05.1891.

V.V., *Anna Judic*, «Il Teatro illustrato», 01.1885: 7.

Sitografia

Archivio Multimediale degli Attori Italiani
(<https://amati.unifi.it/Main.uri>)

Dizionario Biografico degli Italiani
(<https://www.treccani.it/biografico/index.html>)

Notes

¹ Si tratta del volume *Il brillante si fa ragionatore. Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli* (Roma, Bulzoni, 2001).

² La citazione è tratta da una lettera autografa dell'attrice inviata a Ciro Galvani (ora in *Bravi 2020*: 285-286). Il percorso di riscoperta di alcune delle attrici comiche *fin de siècle* è stato avviato in seno al progetto A.M.At.I [Archivio Multimediale degli Attori Italiani] grazie ad alcune biografie storico artistiche redatte da Emanuela Agostini. Per un'analisi più ampia del fenomeno cfr. *Bravi*, Giulia (2020); è in corso di pubblicazione il volume tratto dalla Tesi di Dottorato per Tab Edizioni (Roma, 2023).

³ Non è stato possibile rintracciare notizie sull'autore della vignetta che, con molta probabilità, utilizza uno pseudonimo.

⁴ È evidente che la vignetta si riferisce al processo in corso che culminerà col periodo di detenzione dell'attrice nel mese di agosto dello stesso anno.

⁵ La lettera si trova ora in Cordova, Ferdinando, *“Caro Olgogigi”. Lettere ad Olga e Luigi Lodi: dalla Roma Bizantina all'Italia fascista (1881-1933)*, Milano, Franco Angeli, 1999: 265.