

Pietro Milone

Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo
L'attrice ideale. Marta Abba nella vita e nell'arte di Luigi Pirandello
 con un saggio di Annamaria Andreoli
 A CURA e con testi di Dina Saponaro e Lucia Torsello
 Roma
 De Luca
 2019
 ISBN: 978-88-6557-416-4

Nella vita e nell'opera di Pirandello, grande è stata l'importanza, ben nota da sempre, del rapporto con Marta Abba. Il conseguente rilievo della loro corrispondenza fu subito evidente ai lettori (data anche la sua ricchezza: di quasi 400 pagine il volume curato da Frassica, di quasi 1400, senza gli apparati, quello curato da Ortolani) e poi, ancor più, agli studiosi che via via si sono calati in quella sterminata miniera, ben lungi dal dirsi ricognita e sfruttata, di preziose informazioni. E nemmeno interamente nota, come dimostra questo volume, il cui interesse è in gran parte concentrato nelle diciassette lettere inedite dell'attrice (dal 1931 al 1934) che integrano non poco il lontano *Caro Maestro...* di Frassica (che presentava, nel primo semestre del 1934, un vero e proprio vuoto, ora colmato) e, di rimando, il "meridiano" di Ortolani. Di molte lettere di Pirandello diviene ora più agevole seguire il filo del discorso, nel dialogo con quelle che l'Istituto di studi pirandelliani pubblica in questo volume assieme ad altra documentazione e a un ricco album fotografico, specialmente privato, da cui è tratta la foto di copertina (l'attrice su un'altalena, in succinto – per l'epoca – bikini), che fa il paio con quella di altra e concomitante pubblicazione dell'Istituto (il *Pirandello mai visto* in costume da bagno).

Il volume è introdotto da Annamaria Andreoli (con uno scritto che guarda al rapporto di Pirandello con l'altro sesso) e diligentemente curato da Dina Saponaro e Lucia Torsello, rispettivamente presidente e bibliotecarie-archiviste dell'Istituto, che rende le carte conservate accessibili a studiosi e studenti di tutto il mondo. A maggior ragione sul sito web, la cui visibilità è stata all'origine della recente e fortunosa acquisizione dell'archivio degli eredi Abba (figli e nipoti di Cleopatra Abba, sorella di Marta e di Cele), come spiegano le curatrici nel capitolo dedicato alla storia e alla descrizione delle carte pubblicate e, più in generale, dell'archivio personale di Marta Abba, al cui riguardo esse ci avvertono sia della presenza di molti copioni, talora annotati, sia della possibilità di una trascrizione delle lettere più fedele, depurata da errori e involontarie omissioni. Il volume è fitto di immagini e scritti disomogenei per provenienza, importanza e valore, talora semplici *trouvailles* d'archivio (per quanto sempre utili sul piano documentale), ma una qualche pur parziale unitarietà è impressa dal duplice ritratto della Musa pirandelliana: le immagini dell'album fotografico e, soprattutto, lo scritto *La mia vita d'attrice* del 1936 (uscito a puntate su l'«Italia letteraria» prima e, poi, su «Il Dramma») che Saponaro e Torsello avevano già ripubblicato nel 2017 su «Pirandello studies».

La Abba vi ricostruisce la sua intera carriera, nulla concedendo alla vita non professionale, se non indirettamente, come nel vago riferimento a un non si sa quale fidanzato, a Milano, agli esordi. Si parte dalla scuola all'Accademia del Teatro dei Filodrammatici e dalla scoperta da parte di Luigi Antonelli, per passare al primo successo con Talli nel *Gabbiano* di Čechov e al Teatro d'Arte di Pirandello che, ovviamente, ha la parte principale delle memorie che descrivono i trionfi di pubblico e di critica all'estero e il triste e deludente rientro in Italia: i debiti e il teatro Odescalchi non più disponibile; la prevenuta ostilità nei confronti di Pirandello e della sua Compagnia, come poi, dal 1929, di quella di Marta; l'avvilimento di un sempre più frequente confinamento in piccoli e oscuri

teatri di provincia, affrontato in nome di una missione che quasi già costituisce, talora anche nel linguaggio, il cartone dell'affresco della scalcinata Compagnia della Contessa nei *Giganti*. Nello scritto hanno un grande rilievo la narrazione dell'esperienza in campo cinematografico e quella dell'udienza con Mussolini (solo in apparenza apologetica e, anzi, sottaciutamente critica). Le curatrici introducono il testo della Abba soffermandosi su quell'*editor d'eccezione* che fu Pirandello, il quale, per l'appunto, ne seguì l'intero iter (e anzi diremmo esserne stato l'interessato complice e il nascosto stratega). Ai limiti di una qualche frammentarietà documentale del volume (evitabile con un maggiore ricorso a una più larga prospettiva storico-critica) si aggiungono, in questo scritto, quelli di una certa tendenza celebrativa, legata in parte all'occasione della donazione ma che si direbbe anche frutto di una sopravvalutazione della figura della Abba. Frutto di un'idealizzazione risalente certo allo stesso Pirandello, il quale tuttavia divenne progressivamente consapevole della distanza dalla realtà dell'ideale fonte della sua ispirazione. Ilse non è certo il rispecchiamento della Abba ma la sua trasfigurazione artistica. Questo punto è importante sia sul piano biografico sia per la storia e per la critica dei *Giganti*, anche perché la distanza incolmabile tra l'Abba e il Maestro si manifesta quando si esamina il loro diverso rapporto col regime, tema che le curatrici non considerano mai, nemmeno di sfuggita, sebbene si accampi più volte in primo piano nella allegata documentazione.

Il volume è certamente utile alla riconsiderazione complessiva della figura di Marta Abba, ma la riproposizione della *Mia vita d'attrice* va integrata e interpretata alla luce degli intenti che muovevano lo scritto, più apertamente visibili nell'epistolario, e di un contesto senza il quale non si fa che replicare, celebrandola, la leggenda agiografica di un'inesistente santa Marta-Ilse. La Abba merita senz'altro una nuova e più attenta valutazione, libera dalle scorie dei dissapori ereditati in casa Pirandello. Dopo il 1936 divenne ciò che il Maestro voleva che fosse, interpretando da attrice, anche nella vita, il ruolo di Ilse: non simulando una realtà inesistente, ma rendendo più vera la realtà nella sua rappresentazione. Di modo che, in un'equilibrata valutazione di quella realtà, il riconoscimento dell'amplificazione insita nella finzione dell'attrice non implica il misconoscimento dei fatti e dei suoi meriti, tra cui quello di essere rimasta a fianco del Maestro (vuoi anche solo per una bene o mala calcolata convenienza). Ciò premesso, occorre, come già detto, evitare sopravvalutazioni, come quella di considerare il suo precedente articolo *Un'attrice allo specchio* (scritto, in realtà, dal critico della «Gazzetta del Popolo» Mario Intaglietta, nel 1931, e rivisto da Pirandello) un «manifesto artistico» e di attribuirglielo. A maggior ragione in quanto fondato sull'assunzione del modello attoriale e umano della Duse che poté anche ispirare la Abba sotto vari aspetti, ma non certo sotto quello, tipicamente pirandelliano (e specificamente dei dimissionari e scalognati del mito conclusivo), della morte in desolazione e solitudine. La Abba aspirava a ben altro, fuori della disciplina del Maestro, come dimostrano anche le vicende editoriali della *Mia vita d'attrice*, che lei avrebbe voluto non pubblicare più (sebbene lo scritto fosse già composto nel fascicolo del gennaio 1936 della rivista di Bontempelli), ritenendo il risalto concessogli inferiore alle sue attese per il *battage* di un suo debutto teatrale. Pirandello, apparentemente assecondandola, ne vinse la resistenza, dovuta a nostro giudizio più che al «pudore» accampato da Marta, al timore delle conseguenze delle critiche rivolte, sia pur velatamente, a Mussolini e al regime, assieme a quelle, più esplicite e ricorrenti, nei confronti del mondo teatrale italiano, che aveva costretto Pirandello, per alcuni anni, al suo «volontario esilio». Tale aspetto costituisce il contesto (senza il quale molte cose non si spiegano) qui non considerato, sebbene emerga chiaramente quando la Abba scrive della «lotta coperta e insidiosa da parte di una società che s'era accaparrato tutto il monopolio del teatro in Italia: teatri, repertori, compagnie». La *conventio ad excludendum* nei confronti di Pirandello avveniva (come molto spesso in simili casi) per l'esistenza di quella che il drammaturgo definiva (nelle lettere del maggio 1930 alla Abba) una «camorra» iniqua e oscena. Il punto di caduta della questione che stiamo ponendo è qui: in un'importante vicenda biografica e nella correlata genesi dei *Giganti*, a proposito dei quali la Abba fu teste (nella ristampa della

biografia del Nardelli e in altri suoi scritti successivi alla morte del Maestro e alla caduta del regime) di maggiore o almeno pari attendibilità rispetto a Stefano nell'indicare il sotteso fine polemico del mito nei confronti del regime.

Il maggior interesse del volume consiste, come già detto, nelle diciassette lettere inedite di Marta Abba a Pirandello. Impossibile darne conto in questa sede, perché il loro esame, a confronto con le correlative lettere di Pirandello, richiederebbe un analitico studio di cui basterà qui indicare la prospettiva che, considerando i riferimenti in esse prevalenti, dovrebbe precipuamente coinvolgere i rapporti dei due con il regime, in rapporto sia al teatro sia al cinema. Dopo la prima lettera del settembre 1931, mentre Pirandello è a Lisbona, le quattro seguenti del 1933 vertono, in primo luogo, sulle brighe di Marta per essere ricevuta (tramite l'on. Biagi, sottosegretario alle Corporazioni) da Mussolini, al quale sottoporre un memoriale sul teatro italiano (in concomitanza di una serie di importanti riunioni dei capocomici e delle organizzazioni sindacali) e dal quale ottenere, ancor più, la protezione utile a promuovere la propria attività cinematografica. Se per il teatro l'attrice faceva fronte comune col Maestro, per il cinema, nel quale Biagi e il regime erano più pronti a facili promesse e concessioni, le loro strade tendevano a dividersi. Le dodici lettere del 1934, comunque, ci mostrano una Abba ancora pienamente impegnata nel teatro con la Compagnia di San Remo, sebbene alle prese con scarsità di pubblico e con impedimenti finanziari e gestionali che ne minano progressivamente la fiducia. «Non vedo per me che lo spiraglio di luce che può venirmi dal cinematografo», scrive il 3 aprile, alle prese, in campo teatrale, con le proprie difficoltà, derivanti da una critica ostile, e con quelle del Maestro per la sua *Favola del figlio cambiato* (al cui proposito gli consiglia di «starsene zitto»), decisa, ormai, al passo che compierà di lì a breve, pensando alla fama della Garbo o della Dietrich, di interpretare Teresa Confalonieri nonostante il giudizio avverso di Pirandello a quel film.

Tra i documenti vari pubblicati in appendice, la poesia, o meglio la scherzosa filastrocca di Pirandello *È Miradolo o Miradòlo?*, andrà ricordata solo come curiosità e complemento dell'altra poesia pubblicata (alle pp. 185-6 del "meridiano") da Ortolani, che la dava per mancante. Siamo quindi al 26 maggio 1929 e non al settembre, come qui erroneamente indicato (quando la Abba soggiornava non a Miradolo ma a Salice Terme). Più utile e interessante è lo scritto pirandelliano, in francese, nel programma di sala del Théâtre Saint-Georges di Parigi (in occasione della rappresentazione, il 18 novembre 1931, de *L'Homme, la Bête et la Vertu*, con la Abba), che anticipa il successivo e noto *Abbasso il pirandellismo* (in «Il Dramma» del 15 dicembre). Ancora più preziosa è la parziale pubblicazione di un raro opuscolo sulla Compagnia del teatro d'Arte di Roma dell'Editoriale d'Italia (artefice di propaganda d'italianità del regime), senza data ma risalente alla immediata vigilia della *tourné* nell'America del Sud (per la quale fu probabilmente realizzato), come correttamente ipotizzano Saponaro e Torsello. Viene qui riprodotta la sola parte del testo dedicata alla Abba, tralasciando anche la ricca documentazione fotografica di scena che avrebbe opportunamente completato quella, quasi esclusivamente privata, presente nel volume.

Altro occorrerebbe aggiungere su quell'opuscolo (integralmente visibile sul sito web dell'Istituto), visto che la sua datazione (che, sulla base di alcuni riferimenti interni, appare incontrovertibile) confligge con la composizione della Compagnia in esso riportata, non coincidente con quella data sinora per acquisita. Il che riapre alcune questioni di storia della Compagnia del Teatro d'Arte che a torto si sarebbero dette risolte dal fondamentale lavoro di d'Amico e Tinterri sul *Pirandello capocomico*. Ma questo è un altro discorso.