

«QUANDO IO VENNI IN ITALIA,
VINSI PERCHÉ ERO SOLO»:
MARIO FUMAGALLI ATTORE,
CAPOCOMICO, INNOVATORE

ABSTRACT – «I won because I was alone». Mario Fumagalli: actor, stage director and innovator Mario Fumagalli is a lyric and dramatic actor, comedian, actor-manager and director of company, underestimated and versatile protagonist of our scenes in the nineteenth and twentieth centuries. His unusual *iter* leads him to work with such great ability in the world of opera, at the outset, as in the world of drama, from the second half of the Eighties. In this sector he offers considerable performances, though he doesn't reach the excellence, exercising his profession as an actor, but also, perhaps more passionately, in the role of director of company. He deserves great attention because he introduces a way of staging a play much more modern than the sclerotic, traditional way designed by the Italian custom of the late nineteenth century or early twentieth century. He introduces an interest in the stage direction still unknown in Italy.

Non è semplice desumere dalla scarsa documentazione disponibile le tappe della vita artistica di Mario Fumagalli, interprete di opera lirica e teatro drammatico, capocomico e direttore di compagnia, versatile quanto sottovalutato protagonista delle nostre scene a cavaliere tra Otto e Novecento. Il suo insolito *iter* lo vede muoversi con grande mestiere tanto nell'universo del melodramma, negli anni di esordio, quanto nell'ambito del teatro di prosa, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta; qui illumina il suo ingresso di prove considerevoli, anche se non eccelse, esercitando la propria professione nelle vesti di attore, ma anche, con passione forse maggiore, nel ruolo di direttore di compagnia. Si tratta di una figura di indubbio interesse, nel suo porsi quale artefice di un modo di intendere lo spettacolo teatrale assai più moderno di quanto concepito dalla sclerotica compagine italiana di fine Ottocento-inizi Novecento, eppure la critica ne ha ignorata l'importanza sino ad anni recenti, e

ancora non esiste alcuna bibliografia immediatamente riferita a lui¹. Gli studi tendono a includere vaghi cenni all'attività di Fumagalli soltanto nella veste di marito di Teresa Franchini e, quasi per conseguenza, si limitano a un'analisi del suo contributo alla diffusione del verbo dannunziano, che pure rappresenta uno – ma non l'unico – fra i vertici del suo percorso. Tale indifferenza è almeno in parte motivata dalla statura artistica discreta, ma non somma, dell'interprete, che già la critica coeva apprezza più in quanto “riformatore” illuminato che per le sue doti interpretative in senso proprio. È, nondimeno, doveroso dedicare alla sua figura un'analisi approfondita, in virtù del ruolo innovativo che ebbe a ricoprire nei diversi momenti della sua carriera.

Fumagalli nasce a Milano nel 1864. Il padre Luca, pianista di scarsa fama, lo avvia al canto sotto la guida del celebre Maestro Giuseppe Cima², docente presso il Conservatorio di Milano, che lo sollecita a coltivare il suo talento di baritono. Dopo un periodo di studio in Italia, Mario perfeziona la propria preparazione all'estero, prima a Parigi e in seguito a Vienna, entrando così in contatto con un contesto culturale assai diverso da quello italiano, che molto influirà sulle sue scelte future. I palcoscenici d'Oltralpe schiudono al giovane artista panorami innovativi, volti già da tempo all'acquisizione e al consolidamento di una forma inedita di teatro che, nell'armonica fusione di tutti i codici suoi peculiari, riconosca garanzia di superiore qualità.

Fumagalli richiama l'interesse dei critici, per la prima volta, nella primavera del 1885, quando si propone, ventunenne, sulle scene del parmigiano Teatro Reinach, esibendosi con la sua bella voce baritonale: è la sua stessa età a costituire elemento di interesse per la critica, che vi rileva un'inconsueta qualità. Il giovane è considerato un ottimo debuttante, talentuoso e dotato dei mezzi fisici e vocali necessari per affermarsi nel

¹) Si tengano presenti, però, gli interessanti riferimenti contenuti in Livio 1992, ma soprattutto in Bosisio 2000, in appendice del quale è agevole consultare le *Memorie* di Teresa Franchini, il cui dattiloscritto originale è conservato presso l'Archivio privato Alessandro Quasimodo, Milano.

²) Giuseppe Cima, figlio di Antonio Tonelli, esordisce a sua volta come baritono, prima di divenire insegnante di canto presso il Conservatorio di Milano. Se ne legge preziosa testimonianza sulle pagine de «La Fama», nel novembre 1850: «Il baritono Giuseppe Cima, giovane virtuoso che pone per la seconda volta appena il piede sulle ardenti tavole del palcoscenico, ebbe ad alleggersi d'un successo così felice e pieno, che meglio non solo aspettare, ma né pure avrebbesi dovuto desiderare: egli sostenne assai bene la grave parte di Antonio [in *Linda di Chamounix* di Gaetano Donizetti]. La sua voce oscillante, delicata, simpatica, il suo canto d' eletta scuola [...], l'animo e l'ardore ch'ei pose a bene esprimere, secondando con azione franca e giudiziosa il calore degli affetti, tutto in lui piacque, tutto valse a cattivargli la simpatia del pubblico» (s.a. 1850). Significativo notare come molte fra le caratteristiche riscontrate dal critico de «La Fama» nel precoce talento di Cima ritornino, a distanza di tempo, nei commenti dedicati a Fumagalli, quasi a rimarcare la derivazione dei suoi stilemi espressivi.

mondo della lirica³. Egli si esibisce sin dagli esordi in ruoli di primario rilievo, sui principali palcoscenici italiani e stranieri, soprattutto tedeschi: è Valentino nel *Faust* di Charles Gounod, Don Sallustio in *Ruy Blas* di Filippo Marchetti⁴, il Conte di Luna in *Trovatore*⁵, Miller in *Luisa Miller* e un applauditissimo Jago nell'*Otello* di Giuseppe Verdi⁶, e ancora Gonzales in *Guarany*⁷ di Antonio Carlos Gomes ed Escamillo in *Carmen*⁸ di Georges Bizet.

La varietà dei personaggi interpretati gli dà occasione per esercitare uno studio approfondito dei caratteri, che travalica la mera preparazione della parte canora (cui è sovente limitato l'impegno del cantante lirico) per tradursi in un approccio analitico, volto a identificare i tratti psicologici e caratteriali di ciascun personaggio e a renderli adeguatamente in scena. Ciò determina una stupita ammirazione da parte della critica coeva, che non manca di rilevare come l'attitudine scenica del giovane e promettente baritono si accosti a quella dei più ammirati attori di prosa.

In ciò è possibile considerare Fumagalli un autodidatta: le sue modalità di confronto con il personaggio sono affatto inedite per il contesto di riferimento e non è possibile individuare cantanti cui egli possa dichiararsi, in tale senso, debitore. Se, d'altra parte, ci si limita a valutare la sua educazione canora, è opportuno riconoscere un'affinità evidente con il modello vocale del celeberrimo baritono Victor Maurel: Fumagalli riconosce nel di lui stile e vocalità un riferimento di sicuro valore e quando, tra 1888 e 1890, gli succede nella parte di Jago, può degnamente sostituirlo anche agli occhi del pubblico più attento. Il personalissimo timbro di Maurel e la duttilità della sua voce gli consentono di sopperire a una qualità vocale non eccellente, interpretando un repertorio assai vasto; allo stesso modo, Fumagalli educa la propria vocalità alle più diverse inclinazioni, accostandosi all'intimismo di Marchetti e poi alimentando l'esuberante ispirazione brasiliana che colora *Guarany* di Gomes, sen-

³) Si legga, per esempio, quanto riportato sulle colonne di «Asmodeo» nell'ottobre 1886: «Il Fumagalli possiede tutti i principali requisiti per divenire un buon artista: prontezza, disinvoltura scenica, intelligenza drammatica, e una voce di simpatico timbro. Sicuramente è questo un materiale eccellente in istato ancora un po' primitivo, e che potrà facilmente essere ridotto, se il Fumagalli, che ha vera passione per l'arte, volgerà il suo intento a temperare quelle eccedenze che sono proprie della sua età giovanile. Regoli la voce, non isforzandola troppo, non emettendola qualche volta a scatti, il che può in seguito arrecargli danno; e abolisca certi andamenti strisciati, con cui si trovano di solito gli effetti piazzosi, che non sono il vero termometro per misurare i gradi di valore di un artista» (s.a. ottobre 1886).

⁴) s.a. aprile 1885.

⁵) s.a. dicembre 1885.

⁶) s.a. marzo 1886.

⁷) s.a. aprile 1886.

⁸) s.a. dicembre 1886.

za trascurare il repertorio verdiano, in cui eccelle, nè ignorare il più sobrio realismo di Bizet. Soprattutto sullo scorcio dell'Ottocento, infatti, egli si apre al verismo, interpretando opere di Mascagni, Leoncavallo, Giordano e sforzandosi di adeguare gli stilemi della propria espressività alle esigenze di tale corrente artistica. Sarà utile ricordare che l'opera verista italiana, che trova in *Cavalleria rusticana* il proprio prototipo, comprende le produzioni di personalità di spicco della cosiddetta «Giovane scuola», quali appunto Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano, Cilea e Franchetti, accomunate non tanto dalla scelta di soggetti legati al verismo letterario, quanto piuttosto da consonanze stilistiche e indirizzi comuni. Il verismo musicale si avvale di un linguaggio operistico scaturito dalla ormai sensibile disgregazione dell'opera romantica italiana, per influenza dell'*opéra-lyrique* francese quanto del sinfonismo wagneriano. Ne è caratteristico il gusto per una vocalità molto sforzata, con trapassi bruschi dal registro centrale all'alto, nel continuo di un declamato in costante tensione. Fumagalli plasma dunque la propria vocalità sulle note dei veristi, ampliandone ulteriormente l'arco di potenzialità espressive e assecondandone con i propri mezzi l'impeto canoro.

Come anticipato, sin dalle prime sue esibizioni le testate specialistiche ne vantano, oltre che la perizia tecnica, anche l'attenzione allo studio del personaggio, all'attitudine scenica e alla gestualità, elementi che accompagnano una voce dalle grandi potenzialità. Così, per esempio, il giornalista di «Asmodeo» commenta una fra le sue prime *performances*, nei panni di Valentino (nel *Faust* gounodiano):

Il baritono Fumagalli, un debuttante, allievo del maestro Cima di Milano, ha tutti i requisiti per percorrere una carriera delle più brillanti. Voce bella, simpatica, intonata, educata ad ottima scuola, bella presenza, modo eletto di porgere, sicura presenza della scena. [...] Il suo debutto non poteva certo avere un esito più lusinghiero. [...] E ciò, perché il Fumagalli non è soltanto un eccellente cantante, ma è un attore soprattutto e in tutta l'estensione del termine. Egli non si occupa solamente dell'esecuzione giusta ed espressiva della parte musicale, ma comprende profondamente il carattere che interpreta e dispiega in esso una finezza ed un'arte squisita, quale molto raramente si trova in teatro.⁹

Come si è visto, uno studio siffatto del personaggio è inconsueto nell'universo lirico. Fumagalli si distingue dagli artisti coevi non tanto per le sue doti canore, repute, nondimeno, eccellenti, ma per la modernità della sua posizione che presuppone una consapevolezza critica approfondita, non limitata a un'esibizione vocale pure pregevole. Il giovane baritono esegue con magistrale competenza le parti affidategli, ma quanto più importa è la sua capacità di differenziare un personaggio dall'altro, attri-

⁹) s.a. maggio 1885.

buendo a ciascuno un carattere suo peculiare e carpendone la sostanza drammaturgica, oltre che, evidentemente, la funzione musicale.

Un improvviso danno alla voce ne compromette definitivamente la carriera lirica: le cronache coeve si limitano a riferirne notizia senza notificarne le cause, cosicché è soltanto possibile ipotizzare che proprio l'allenamento intenso e continuativo, probabilmente eccessivo, sia stato all'origine del problema. L'interesse per l'arte scenica è, però, tanto radicato da convincere Fumagalli a intraprendere un diverso percorso. Poco propenso ad abbandonare il teatro, che lo appassiona sino dalla più tenera età, egli si dedica infatti alla prosa, attendendo con scrupolo all'opera di William Shakespeare e proponendone versioni in traduzione sui palcoscenici tedeschi. Interpreta quegli stessi protagonisti shakespeariani che già conosce, seppure mediati dalle forzature cui il melodramma li sottopone: il suo percorso verdiano, soprattutto, si rivela in certa misura propedeutico all'interpretazione di Otello, protagonista dell'omonima tragedia, destinato a decretarne il successo.

Polese Santarnecchi, dalle pagine della sua rivista, segue e commenta con curiosità le scelte di Fumagalli, «deciso a tentare la prova e presentarsi al pubblico come artista tragico»¹⁰. Le scarse testimonianze disponibili riguardo al suo debutto come attore di prosa sui palcoscenici tedeschi consentono di individuare già la profondità della sua riflessione in merito all'allestimento scenico nel suo complesso, cui si dedica un'attenzione abbastanza usuale in Germania, ma ancora affatto marginale nel nostro Paese.

¹⁰) Pes settembre 1904. È opportuno dedicare uno sguardo più completo alla recensione di Polese qui menzionata: «Avremo dunque nel prossimo novembre il tentativo di un nuovo artista lirico. Il signor Fumagalli [...], dopo avere cantato come baritono e in italiano e in lingua tedesca, è deciso tentare la prova e presentarsi al pubblico come artista tragico. Da quanti conoscono il Fumagalli so che egli à sempre addimosttrato grande talento drammatico ed anche poche sere or sono Carlo D'Ormeville e Morichini mi assicuravano che il Fumagalli fu il più geniale interprete dell'Jago nell'*Otello* di Verdi dopo il Maurel ed ora il Fumagalli prende di continuo lezioni da Luigi Rasi. La compagnia verrà riunita il 25 ottobre e debutterà a Lugano, dopo di che verrà al nostro Manzoni prima, quindi al Filodrammatico. Il repertorio del Fumagalli si comporrà dell'*Otello*, del *Macbeth* e di nuove tragedie tedesche che vennero tradotte in italiano dai colleghi Bonaspetti e Sem Benelli. La compagnia è già quasi formata e so che ne farà parte come prima attrice l'egregia Edvige Guglielmetti Reinach. Il Fumagalli avrà una *mise en scène* tutta nuova ed egli provvederà anche ai vestiti in costume di tutti gli artisti». Si noti, anzitutto, il tentativo di avvalorare il talento drammatico dell'artista, che sinora si è manifestato soltanto in allestimenti lirici, assai difformi dalle esigenze della recitazione in prosa. Non a caso, la critica rimprovererà a lungo all'artista certi eccessi vocali, certa esuberante gestualità di palese matrice melodrammatica, che solo l'esperienza e la severa applicazione gli permetteranno di stemperare. Si rilevi altresì l'appunto che Polese non manca di dedicare alla *mise en scène*, che sarà «tutta nuova» e subordinata alla volontà equilibratrice dello stesso Fumagalli, evidente in particolare nella decisione, affatto inconsueta per il periodo, di fornire personalmente agli scritturati i costumi di scena necessari.

Risale a questo torno d'anni il primo contatto con Gabriele d'Annunzio. Sempre attento agli accadimenti dell'universo teatrale italiano, Fumagalli, dalla Germania, dove ancora lavora, nel 1900 prende contatti con il drammaturgo per ottenerne l'autorizzazione a rappresentarvi le sue prime opere, tradotte in tedesco. Presso l'Archivio Personale della Fondazione del Vittoriale è conservato un documento fondamentale: in data 23 ottobre 1900, d'Annunzio sottoscrive un contratto che concede a Mario Fumagalli il diritto di rappresentare, in traduzione, tutte le sue opere teatrali fino ad allora prodotte (si tratta dunque del *Sogno d'un mattino di primavera*, del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, de *La città morta*, de *La Gioconda* e de *La gloria*). Tale diritto è riconosciuto per il periodo compreso tra il 1 maggio 1901 e il 1 maggio 1904. È interessante rilevare che uno dei termini del contratto consiste nell'assegnare sempre a Fumagalli il ruolo di protagonista e nell'affidarsi, per gli aspetti materiali dell'allestimento, all'esperienza di Karl Skraup, stimato professore zurighese. Fumagalli ha modo, così, di avvicinarsi, seppure autonomamente, al "teatro moderno" promosso dal Vate, cui dedicherà un'attenzione ben altrimenti approfondita di lì a poco.

A settembre del 1904, Fumagalli rientra in Italia e si rivolge a Luigi Rasi, affidandosi alla di lui guida¹¹. Il motivo contingente di tale scelta risiede nella necessità di correggere la propria dizione, compromessa da anni di permanenza all'estero; se tuttavia si considerano la modernità dell'artista, la sua propensione a un approccio analitico con il personaggio – e con lo spettacolo nel suo insieme –, la sua disponibilità a valutare criticamente la parte, senza limitarsi a *dichés* inveterati, bene si comprende come in Rasi egli possa riconoscere un modello di riferimento assai più generale, che condivida le linee di un progetto di riforma che già si profila nelle intenzioni dell'ex baritono.

Assunto il ruolo di direttore, Fumagalli forma immediatamente una compagnia, incurante delle difficoltà che ciò comporta a stagione avviata: nonostante l'impossibilità di reperire artisti di spicco – scritturati all'inizio dell'anno comico da altri capocomici – il suo organico può vantare attori qualitativamente pregevoli, fra i quali Edvige Reinach, Giulio Tempesti e Lidia Baracchi, che collaboreranno con lui per molti anni e contribuiranno in larga misura a conferire alla compagnia quell'omogeneità stilistica, quell'affiatamento tanto spesso rilevati dalla critica. La Compagnia Fumagalli debutta nell'autunno 1904 presso il milanese Teatro Filodrammatici con *Otello* di Shakespeare¹², quel medesimo capolavoro che ha consacrato la fama del primo attore sulle scene tedesche

¹¹) Sulla figura di Luigi Rasi, in un'ottica che ne pone in luce anche le relazioni con il contesto teatrale italiano, vd. almeno Di Nallo 2003.

¹²) Cfr. Pes dicembre 1904.

pochi anni addietro; egli ne impersona con successo il protagonista. Altrettanto entusiasmo desta *Amleto*, proposto a sua volta, coraggiosamente, agli esigenti spettatori milanesi¹³.

Nell'interpretare, almeno inizialmente, i ruoli che l'hanno reso celebre all'estero, Fumagalli contrappone lo stile di recitazione ivi maturato all'impostazione mattatoriale, ormai un poco antiquata ma ancora gradita al pubblico italiano. Un confronto con i grandi interpreti ottocenteschi della nostra ribalta vedrebbe indiscutibilmente in difficoltà l'ex baritono, bravo ma non eccellente, accurato ma non talentuoso, coinvolgente, ma con moderazione: nell'interpretazione del capocomico di Macbeth gli si rimprovera, per esempio, di non saper «rendere con molta evidenza i passaggi dall'ambizione al delitto, dal delitto al rimorso, dal rimorso alla pazzia, al terrore: gli mancano gli scoppi di voce, il giuoco della sua fisionomia non ha alcuna efficacia suggestiva»¹⁴. Ciò che, di contro, rende interessante il suo ruolo è l'impegno profuso nell'allestimento, nell'armonizzazione dei diversi codici della scena, nella concertazione di tutti gli interpreti che intervengono nella trasposizione scenica di un testo drammaturgico.

La cura per l'allestimento nel suo complesso e segnatamente per l'apparato scenografico, l'omogeneità dell'organico, l'utilizzo accorto di sorprendenti effetti di luce, con i quali l'attore ha acquisito dimestichezza nel corso del suo soggiorno tedesco, e che costituiscono per lo spettacolo italiano elemento espressivo inusuale, sollecitano l'attenzione dei cronisti delle principali testate specialistiche italiane, che riservano la propria attenzione alla *mise en scène* più volentieri che alla specifica recitazione del capocomico. Sorprende, di Fumagalli, il modo rivoluzionario di intendere la scena, assai distante dalla prassi grandattorica imperante in Italia e fondato su presupposti di grande modernità, impostati sui parametri dell'aggiornato contesto culturale mitteleuropeo¹⁵.

Una simile concezione di spettacolo è fatalmente destinata a destare l'interesse di d'Annunzio, impegnato a sua volta, in quello stesso torno d'anni, a riformare il teatro italiano, svincolandolo dalle viete consuetudini mattatoriali e rivendicando per la messinscena dignità di oggetto estetico autonomo. Si apre, con la collaborazione all'allestimento de *La fiaccola sotto il moggio*, uno fra i capitoli più significativi del percorso artistico di Fumagalli, che in d'Annunzio trova una guida sicura e culturalmente eccelsa, coraggiosa nell'intraprendere la via del rinnovamento e ormai sufficientemente consapevole delle leggi del "mestiere" del teatro, seppure sempre entro i limiti di certo "aureo diletterantismo".

¹³) *Ibidem*.

¹⁴) Gibidi 1905.

¹⁵) Essenziali ai fini di un'adeguata contestualizzazione Costetti 1901; Tofano 1965; Buonaccorsi 1974; Allegrì 1982; Alonge 1988 e Livio 1989.

Il Vate sceglie di affidare alla Compagnia Fumagalli (e non a quella, ben altrimenti celebre, di Virgilio Talli)¹⁶ l'allestimento de *La fiaccola sotto il moggio*, che debutta al Teatro Manzoni di Milano il 27 marzo 1905. Nel dicembre 1904 «L'Arte Drammatica» è in grado di confermare tale collaborazione, seppure in termini ancora piuttosto generici¹⁷, ma già dall'aprile precedente si ha notizia certa di un rapporto epistolare intercorrente tra il Vate e Fumagalli. Preziosa la missiva datata 8 aprile 1904, che testimonia di un accordo già ufficialmente sancito e che getta luce sulle responsabilità di non trascurabile rilievo che d'Annunzio assegna al direttore¹⁸. Fumagalli è incaricato di ricercare un interprete adeguato alla difficile parte del Serparo, prassi, questa, intrinsecamente difforme dalle abitudini della nostra scena drammatica; d'Annunzio sottolinea al contempo l'importanza da attribuire alla didascalia, ovvero sia al complesso di indicazioni – prescrittive sin nel minimo dettaglio, nella sua drammaturgia – che stabiliscono le linee estetiche e formali secondo le quali orientare la messinscena.

Altrettanto importante una fra le numerose lettere che Fumagalli invia in risposta a d'Annunzio, risalente al gennaio 1905. Scrive, fra l'altro, il direttore:

Attendo con ansia di sapere quanti personaggi vi sono nella Fiaccola. Ho scritturato Tarra come amministratore e la Pilotto per la parte di madre nella Fiaccola – più la Paoli – la Manzoni, la Renach – Tempesti – sto trattando Dante Cappello. Le va? Altrimenti il fratello lo potrebbe fare Enrico Reynach. Però c'è per quest'ultimo il guaio che non sa recitare senza suggeritore. Ed ogni recitazione è impossibile – sarà sempre lontana da ogni verità finché l'artista deve attendere “lo spunto” per dire o agire! – Attendo dunque sue nuove al più presto, perché non posso mandare i contratti prima di avere da Lei la nota esatta delle persone occorrenti al dramma.¹⁹

¹⁶) Al termine della *tournée* de *La figlia di Iorio*, portata trionfalmente in scena dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, controversie di carattere prevalentemente economico compromettono l'intesa fra i capocomici e l'autore, che dunque si rivolge alla meno prestigiosa compagnia di Mario Fumagalli. Teresa Franchini abbandonerà a sua volta la compagnia di Talli, nonostante il contratto che a essa la vincola, per interpretare Gigliola.

¹⁷) Cfr. s.a. 1904.

¹⁸) «Caro amico, [...]. Ho spedito i due primi atti. Ripeto che il testo non è definitivo, e mancano le didascalie; le quali Ella sa quanto sieno importanti nei miei drammi. Custodisca gelosissimamente il manoscritto. Tengo Lei *responsabile* di ogni indiscrezione. [...] La parte del Serparo è grave e nobilissima. Trovi un attore eccellente, e che sia capace di comporre una *figura* con profondità. Mi dia notizia. [...]» (lettera di Gabriele d'Annunzio a Mario Fumagalli, s.l., 8 aprile 1904, Gardone Riviera, Archivio del Vittoriale).

¹⁹) Lettera di Mario Fumagalli a Gabriele d'Annunzio, Bagni di Montecatini, 12 gennaio 1905, Gardone Riviera, Archivio del Vittoriale, autografi Mario Fumagalli, A.G., LIX, 1.

È evidente come non sia solo il Fumagalli “direttore di compagnia” a esprimere le proprie perplessità in questa missiva, bensì anche il Fumagalli “uomo di teatro”, che considera imprescindibile un’adeguata preparazione di ciascun interprete, ravvisabile *in primis* nella capacità (o nella volontà) di apprendimento mnemonico della parte. La scelta degli attori non deve essere sottoposta a consuetudini teatrali obsolete, ossequiose nei rispetti della tradizionale organizzazione gerarchica delle compagnie all’antica italiana, bensì rispondere all’esigenza drammaturgica e all’opportunità scenica, nonché conformarsi all’indirizzo estetico sotteso all’opera.

Altrettanto significativo, al fine di rettamente intendere la portata dell’innovazione di Fumagalli, quanto riportato sulle colonne de «Il Teatro Illustrato» all’indomani della prima dello spettacolo:

E il successo non fu solo dell’attore; ma fu successo di un nuovo ideale d’arte drammatica rappresentativa. L’arte nei suoi più assoluti e misteriosi domini trionfava sul palcoscenico per opera di questo novello attore [Fumagalli], che poneva ogni sua cura in ogni particolare, dalle scene, alle luci, dai vestiti, alla musica. Chi assisté alle prove e poté vedere con quale ardore, con quanta pazienza, con che spirito d’arte il Fumagalli preparava i suoi spettacoli poté salutare, come una rivelazione benefica, l’opera di questo attore.²⁰

Siffatte considerazioni rivelano, enfatizzata da una forma encomiastica usuale alla critica dell’epoca, la sorpresa del cronista di fronte a una prassi che esula dall’abitudine più schiettamente italiana: lodi generiche sono rivolte alla cura del particolare sulla scena, all’illuminazione e ai costumi, alla pazienza dimostrata da Fumagalli nel corso delle prove – che si può leggere, in questa sede, nei termini di una disponibilità a un modo rinnovato di intendere il periodo di prova stesso, non programmazione di un repertorio ripetitivo, che necessita solo di un frettoloso ripasso da parte degli interpreti, ma momento di studio e di attenzione allo specifico della scena, che deve garantire una trasposizione accurata, non sviante, del testo drammaturgico²¹.

In occasione dell’allestimento de *La fiaccola sotto il moggio*, Fumagalli, chiamato a impersonare Tibaldo de Sangro, conosce la bella e

²⁰) s.a. 1905.

²¹) «In verità», come afferma Paolo Bosisio, «appare con chiarezza come a ispirare lo zelo e la cura di Fumagalli sia d’Annunzio in persona che, proprio come aveva fatto con Talli per *La figlia di Iorio*, spende sapienza, energia, raffinatezza, gusto impareggiabili nella prospettiva di vedere realizzato il sogno di una trasposizione scenica degna della propria poesia» (Bosisio 2000, p. 206). Senza porre in dubbio il ruolo “ispiratore” del Vate, che sovrintende con competenza ormai matura l’allestimento della propria opera, mi sembra, però, degna di menzione la versatilità dell’interprete nell’assecondarne l’indicazione, senza tema di contraddire le abitudini inveterate della nostra scena.

ambiziosa Teresa Franchini, sua futura sposa, eletta dallo stesso d'Annunzio quale interprete di Gigliola in luogo della Reinach. Con lei e con altri artisti di spicco ha modo di collaborare nel corso dell'impegnativa *tournée*, dedicata al solo dramma dannunziano, che quindi esige l'alternarsi di un grande numero di piazze a ritmi serrati. La Compagnia Fumagalli presenta *La fiaccola sotto il moggio*, oltre che a Milano, a Genova, Livorno, Napoli, Torino, Bergamo, Cremona, Pavia, Trieste, Rovigo, Ravenna, Padova, Pisa. Si coglie già, nella sua prima, grande prova dannunziana, la decisione con la quale Fumagalli si sforza di rendere adeguatamente i personaggi creati dalla penna immaginifica del Vate, personaggi problematici, franti, talora illogici e "antiteatrali", moderni nella loro impossibilità di ridursi a un ruolo. Per limitarsi all'esempio di Tibaldo de Sangro, si comprende come gli stilemi propri del dramma (e del personaggio) borghese non siano in sé sufficienti a coglierne l'essenza; l'interpretazione di Fumagalli, supportata dal confronto costante con l'autore, gli consente, invece, di essere un Tibaldo titubante e vile, perciò stesso aderente all'idea concepita dal drammaturgo. Paradossalmente, dunque, se l'artista non può competere con il carisma e il mestiere dei nostri Grandi Attori nell'interpretazione di personaggi tragici tradizionalmente intesi, egli può bensì convincere più di quanto sia dato fare all'ottimo Zacconi, per citare un esempio fra i molti possibili, nella trasposizione scenica di drammi moderni. Ciò non esime l'interprete da certe ingenuità recitative, rilevate dalla critica più smaliziata e dovute, con ogni probabilità, alla problematicità intrinseca della drammaturgia dannunziana. Scrive Oliva:

Vorrei dire che [Fumagalli] è riuscito nell'ardua prova, dirò anche che in certi punti la sua recitazione efficace, sentita, meritò sinceri plausi, ma nell'insieme fu un Tibaldo pallido, scolorito, incerto, troppo gagliardo e grandioso talvolta tanto da far dimenticare che egli rappresentava un uomo inetto, troppo debole nei momenti in cui pure la passione pugna in lui ed egli afferra qualche volta le sorti del dramma: nei momenti supremi, nella scena della catastrofe non seppe interpretare il pensiero del poeta e recitò troppo fedele alla lettera del testo. Ora un artista drammatico deve essere anche un collaboratore, deve soprattutto significare l'opera che gli è affidata.²²

Come più volte ribadito, non si può negare parte della responsabilità di una *performance* non esemplare all'attore, dotato di mezzi tecnici discreti, ma non eccellenti. Ritengo opportuno, tuttavia, sottolineare ancora una volta la modernità di un approccio al testo che riconosce priorità alla lettura "registica" complessiva e che non rivendica un'autonomia interpretativa che da questa rischi di prescindere.

²²) Oliva 1911, p. 415.

Nell'estate 1905, Fumagalli ritorna in Germania per un periodo di riposo. Rientra in Italia alla fine di settembre, pronto a offrire al pubblico, insieme alla sua compagnia, un repertorio programmato con informata intraprendenza: decide di alternare alle consuete opere shakespeariane (*Otello*, *Macbeth*, *Amleto*), alle "tragedie moderne" dannunziane (*Sogno d'un tramonto d'autunno*, *La fiaccola sotto il moggio*, *La gloria*), alle sempre popolari commedie di Goldoni (*La serva amorosa*, *La locandiera*) drammi di autori contemporanei, fra i quali suscitano massimo interesse *Salomé* di Oscar Wilde e *Interno* (*Intérieur*) di Maurice Maeterlinck²³. La scelta di un repertorio così articolato rende possibile apprezzare la figura di Fumagalli anche sotto un diverso profilo e esaltarne ancora una volta l'audacia di innovatore: il capocomico non esita, infatti, a proporre sulle scene italiane una drammaturgia affatto inconsueta (si pensi al marcato e complesso simbolismo dell'opera di Maeterlinck²⁴, ma anche alla brillante produzione wildiana, poco frequentata dalle nostre compagnie), e intanto prosegue con impegno nel promuovere e divulgare il teatro di d'Annunzio, nell'ambito del quale recupera alcune fra le opere prenovicescentistiche – e non le più facilmente fruibili. Insieme, però, affiancando l'immane Shakespeare a un Goldoni un poco manierato, egli pare ammiccare ai gusti del pubblico con i grandi classici comici e tragici, quasi a volerlo "compensare" dello sforzo esecutivo richiesto dinnanzi a proposte drammaturgiche meno scontate.

La *tournee* prosegue fino all'aprile 1906; di seguito, come da contratto, la compagnia è messa a riposo. Fumagalli torna ancora una volta in Germania per organizzare le attività del successivo anno comico, ma

²³) Cfr. Vice settembre 1905 e Vice ottobre 1905 per quanto riguarda la piazza romana; Gibidi 1905 per quanto concerne la presenza della compagnia in Palermo. Le opere menzionate sono già portate in scena a partire dal mese di febbraio del 1905. La programmazione del repertorio appare, però, meno consapevole rispetto a quella proposta nella stagione autunnale e riguarda le piazze di Parma e Venezia, riservando a ottobre il debutto sulle importanti scene del Costanzi (oltre che del Politeama di Palermo).

²⁴) Si legga, per quanto pertiene la caratterizzazione dei personaggi nei drammi del primo Maeterlinck, quanto scrive Allegri (in Allegri 2004, p. 101): «Costante è [...] il recupero di stili di ascendenza medievale [...], specie attraverso il ricorso alle figure universalizzanti dell'allegoria. Spesso il drammaturgo, nella volontà di de-realizzare la scena e di de-umanizzare il personaggio, si rifiuta ad esempio di rendere particolari e determinati i propri personaggi, nominandoli solo con una antonomasia della loro situazione esistenziale, come ad esempio nel primo Maeterlinck: i vari ciechi del dramma omonimo, l'Avo, lo Zio, il Padre ecc. de *L'intrusa*, il Vecchio e lo Straniero di *Interno*. Dunque, non si fatica a capire, personaggi-simbolo e non personaggi-individuo, *idea di personaggi* chiamati a significare ben altro che se stessi». Evidente appare l'impegno profuso da Fumagalli nello "svecchiare" la scena italiana introducendovi una drammaturgia assai complessa e distante quant'altre mai dalle opere più frequentate dalle nostre compagnie, in genere impennate sulla figura forte di un protagonista che concedesse spazio alla *performance* del Primo Attore. Per un'accurata analisi della drammaturgia italiana tra Otto e Novecento si rimanda a Ferrone 1979.

soprattutto per pensare ai preparativi delle nozze, che coroneranno il suo amore per Teresina Franchini il 23 giugno dello stesso anno²⁵. Il matrimonio risulta celebrato presso il Castello di Constantine, in Svizzera, e regolarmente registrato nell'omonimo comune, mentre, curiosamente, in Italia non è reperibile alcun documento che lo attesti.

Il periodo di riposo si prolunga sino al termine del mese di marzo dell'anno successivo, quando finalmente la nuova compagnia diretta da Fumagalli debutta a Casale Monferrato. Per due mesi la compagine percorre piazze primarie e provinciali dell'Italia centro-settentrionale, producendosi sull'importante palcoscenico del Teatro Lirico di Milano e sulle scene bolognesi, ma anche nei teatri municipali di Monza, Piacenza, La Spezia. Degno di nota, ancora una volta, il repertorio, che Fumagalli vuole aperto ai drammi contemporanei, così come ai classici: il pubblico può assistere alla messinscena di *Riccardo III*²⁶, de *La locandiera* (dove la Franchini eccelle nel ruolo di Mirandolina), di *Romeo e Giulietta*²⁷, nella traduzione che appositamente Sem Benelli appresta per la compagnia, ma può altresì confrontarsi con *La figlia di Jefte* di Cavallotti, con *Artiglio*, con *Madame sans gêne*, con *Ecce homo* di Victor Franté, sconosciuto ai più²⁸.

Dopo soli due mesi di recite, all'inizio della stagione estiva del 1907, la compagnia si scioglie e Fumagalli e consorte si ritirano a Parigi. La buona condizione economica della coppia, eccezionale all'epoca per attori di prosa, consente loro di esercitare la propria professione in modo discontinuo, concedendosi pause frequenti e numerosi soggiorni all'estero, ciascuno dei quali diventa occasione per frequentare i principali teatri stranieri e intessere legami con l'*élite* artistica e culturale d'Oltralpe. Sebbene dalle *Memorie* della Franchini traspaia un'incontenibile noia nel

²⁵) Ricorda Teresa Franchini: «E intanto la corte seguitava. Ma la bisbetica incominciava a domarsi. Mi commuoveva l'assiduità tenace e affettuosa e le premure con cui egli rendeva dolce la mia vita di donna e di attrice: e incominciai a ricambiare il suo affetto. Ci sposammo. Gabriele d'Annunzio mi scrisse: "La Capponcina – Settignano di Firenze. Mia Cara Amica, Mario Fumagalli mi reca la lieta novella delle prossime nozze. Come potrà io festeggiarle? Scriverò per la Dogaressa Gradeniga il "Sogno d'un meriggio d'estate", che accompagnerà il vostro sogno estivo e la vostra felicità delle quattro stagioni. A rivederci, o Mila, o Gigliola, o Anna, o Elena Comnena. Prepareremo altre maschere di dolore e di furore per il vostro volto di giovane sposa". Ma il nostro connubio artistico non fu felice né opportuno. Eravamo due temperamenti troppo dissimili. Io mi sacrificai per lui; egli si sacrificò per me; e artisticamente e finanziariamente perdemmo tutti e due. La mia carriera fu così più volte interrotta. Mio marito era uno spirito avventuroso, avvezzo a mutamenti repentini che più volte turbarono l'equilibrio della nostra vita. Mi trasportò a Parigi e vi restammo quattro anni: frequentavamo tutti i teatri» (Bosisio 2000, p. 337).

²⁶) Cfr. F.O. 1907.

²⁷) Cfr. Bosisio 2000, p. 224.

²⁸) Cfr. F.O. 1907 e Vice - Cavaliere 1907.

vedersi costretta a una sostanziale inattività, bisogna supporre che l'assiduità con teatri e artisti non italiani contribuiscano a confermare Fumagalli e la moglie nella loro linea di rinnovamento.

Fumagalli interrompe il soggiorno parigino nel luglio 1908, quando è chiamato a interpretare sul palcoscenico del romano Teatro Argentina *Tignola* di Sem Benelli²⁹ e un *Re Lear*³⁰ destinato a riscuotere immenso interesse, soprattutto in virtù delle sapienti scenografie di Cambellotti. Solo nel mese di marzo dell'anno successivo, tuttavia, egli si appresta a formare nuovamente compagnia con l'intento di dare alle scene *Fedra* di Gabriele d'Annunzio. Lo spettacolo debutta il 10 aprile 1909 presso il Teatro Lirico di Milano³¹, per poi toccare le piazze di Bergamo, Novara, Torino, Parma, Biella, Vercelli, Cremona, Verona, Padova, Venezia e Roma; proprio presso l'Argentina si conclude anticipatamente la *tournée*. Se ne *La fiaccola sotto il moggio* l'intervento costante di d'Annunzio nel lavoro di messinscena aveva condizionato e, certo, vincolato la libertà interpretativa e organizzativa di Fumagalli, nel caso di *Fedra* il Vate gli demanda la responsabilità pressoché totale dell'allestimento. Quanto asserisce Gibellini³² non mi trova pienamente concorde: a mio avviso, cioè, d'Annunzio nega alla sua *Fedra* un'attenzione assidua che prosegua oltre la stesura del testo, limitando il proprio intervento a talune istruzioni contenute nelle missive che egli invia a Fumagalli, e che nel collaboratore paiono ravvisare una sufficiente maturità artistica per gestire opportunamente (e autonomamente) la messinscena dello spettacolo. Gli sono affidate le prove, gli si raccomanda una supervisione dei costumi, gli si demanda la scelta degli interpreti, ma senza quella particolare solerzia che aveva caratterizzato la collaborazione per la tragedia abruzzese: se, da un lato, d'Annunzio mostra un'insolita noncuranza nei confronti della sua creazione, d'altro lato l'allestimento di *Fedra* risulta, per Fumagalli, occasione preziosa per dimostrare la propria fedeltà all'intento dannunziano, ma soprattutto per confermare la sua abilità di "allestitore", in grado ormai di portare a realizzazione anche uno spettacolo assai ambizioso sotto il profilo estetico.

Le testate specialistiche recano notizia di Fumagalli solo fino al mese di novembre del 1909, segnalandone però continuativamente il riposo. In seguito le tracce si perdono, ma ancora soccorre l'autografo della Franchini, che testimonia una nuova, prolungata permanenza a Parigi.

²⁹) Al fine di illuminare il sodalizio tra Fumagalli e Benelli, meno importante rispetto al rapporto del direttore con d'Annunzio, ma ugualmente degno di menzione, si rimanda alla collaborazione più assidua che li vede protagonisti pochi anni dopo. Rimane notizia della rappresentazione di *Tignola* in Nicolai 1908.

³⁰) *Ibidem*.

³¹) Cfr., fra le molte testimonianze, Nemo 1909 e Pes 1909.

³²) Cfr. Gibellini 1990, p. 100.

Si deve attendere il 1912 per incontrare di nuovo il nome di Fumagalli nelle cronache teatrali italiane, che ne descrivono l'abilità di direttore della rinnovata Drammatica Compagnia Benelliana. Egli non si esibisce in scena, ma si dedica esclusivamente al lavoro di allestimento – di regia, diremmo con termine moderno – di alcune fra le principali opere di Benelli (*Rosmunda*, *La cena delle beffe*, *L'amore dei tre re*, *Il mantel-laccio*, *La maschera di Bruto*), che allo scopo lo interpella sin dall'inverno dell'anno precedente. La Benelliana attraversa con successo l'Italia, toccando Torino, Pavia, Vicenza, Trieste, Sebenico, Pisa, Terni, Camerino, Spoleto, Firenze, Venezia, Padova, Pesaro, Fabriano, Lucera, Taranto, Potenza, Salerno, Benevento, Campobasso, L'Aquila, Perugia, Massa Carrara, Sarzana e La Spezia.

Per meglio comprendere l'attenzione dimostrata da Fumagalli nei rispetti della drammaturgia benelliana, è opportuno ricordare alcune fra le caratteristiche che tale drammaturgia contraddistinguono. Benelli, considerato fra i precursori del teatro cosiddetto intimista, o crepuscolare, asseconda con la propria produzione due differenti inclinazioni: da un lato, sorprende con una commedia d'esordio, *Tignola*, affatto distante dalle opere estetizzanti che la seguiranno, e tratteggia con toni dimessi la vita di un commesso di libreria, perduto tra sogni infranti e vane illusioni; d'altro lato abbraccia certo dannunzianesimo di maniera in tragedie storiche quali la celebre *Cena delle beffe*, dramma in endecasillabi ambientato nella Firenze del Quattrocento, *L'amore dei tre re* e *Rosmunda*. La preparazione e la versatilità di Fumagalli gli consentono di cogliere, per ciascuna delle due "ispirazioni" benelliane, la cifra espressiva che meglio si confaccia a restituirle in scena: il recente incontro con il teatro dannunziano e la collaborazione con un autore ormai pienamente consapevole delle potenzialità del mezzo teatrale accrescono la sua familiarità con un lavoro puntiglioso e assiduo di allestimento, fedele alla lettera del testo e attento alla fusione armonica di tutti i codici espressivi che concorrono alla perfetta resa scenica; la consuetudine alla riflessione critica sul personaggio, imprescindibile in riferimento all'opera dannunziana, ma conforme, come si è visto, alle più autentiche inclinazioni di Fumagalli sin dagli anni dell'esordio nel mondo della lirica, gli fornisce gli strumenti necessari a cogliere, nei protagonisti delle *pièces* più genuinamente crepuscolari, la vena di intima introspezione che tanta fortuna avrà sulle nostre scene nei primi anni del Novecento.

Le rappresentazioni della Benelliana si succedono, dunque, coronate dal successo. Dopo un'interruzione di qualche mese, la compagnia riprende l'attività nel febbraio 1913, parzialmente rinnovata, aggiungendo al repertorio benelliano opere pressoché sconosciute al pubblico coevo³³,

³³) Ne dà notizia l'anonimo recensore de «L'Arte Drammatica»: «Nell'intento di allargare sempre più il repertorio della sua nuova compagnia il comm. Mario Fumagalli à

quali *Nerone* di Giuseppe Bonaspetti³⁴, *La piccola cioccolataia* di Paul Gavault³⁵, *Sansone* di Henry Bernstein³⁶, *Chrysis* di Bernardo Arnaboldi³⁷. Il medesimo repertorio è presentato senza variazioni sostanziali anche nel corso dell'anno comico successivo, durante il quale, curiosamente, la compagine guidata da Fumagalli non tocca che piazze secondarie, poco soddisfacenti anche sotto il profilo economico.

Le scarsissime informazioni reperibili in riferimento al periodo compreso tra la primavera del '14 e il gennaio dell'anno seguente lasciano presagire un nuovo soggiorno Oltralpe, del quale non resta alcuna testimonianza significativa: si ha notizia delle sedi di soggiorno della celebre coppia fino alla fine del 1918; poi se ne perde definitivamente traccia, sino al maggio 1922.

L'11 maggio 1922 esordisce presso il Teatro Comunale di Pisa *Tamburo di fuoco*, dramma composto da Filippo Tommaso Marinetti su esplicita richiesta della Franchini³⁸. Il debutto è vigorosamente con-

scritturato in questi giorni, a mezzo della nostra Agenzia, Peppino Sichel al quale è anche affidata la condirezione della Compagnia per il repertorio comico. La nuova compagnia Fumagalli sarà l'unica che potrà dare la maggiore varietà di repertorio e infatti alle tragedie che avranno interprete Mario Fumagalli (e prima fra queste il *Nerone* di Bonaspetti) alternerà i drammi moderni con interprete Teresa Franchini, lo Zoncada e lo stesso Mario Fumagalli, e le commedie comiche dove in molte di esse oltre a Sichel reciterà l'Eletta Teresa Franchini in Fumagalli che tutti ricordiamo deliziosa ...» (s.a. gennaio 1913).

³⁴) Cfr. s.a. febbraio 1913.

³⁵) Cfr. Nicolai 1913.

³⁶) Cfr. Bini 1914.

³⁷) Cfr. Boldrini 1913.

³⁸) Gustosissimo il resoconto che Teresa Franchini offre della vicenda, nelle sue *Memorie*: «“Marinetti”, dissi un giorno al caro amico “scrivete per me e per Mario una bella commedia, ma non troppo futurista”. Egli acconsentì e, insieme a Fumagalli, imbastirono un curioso poema intitolato: “Il tamburo di fuoco”, che recitammo poi al Lirico di Milano con buon successo, successo che si rinnovò in molti teatri d'Italia. Giunti durante la tournée a Pisa, gli studenti che ovunque ammiravano e seguivano la originalità del Poeta futurista, prepararono una serata clamorosa. Pubblico stipato, elettricità di tutti i giovani in contrasto con gli altri futuristi: tutto ciò faceva prevedere una serata movimentata e burrascosa. All'alzarsi del sipario grida di “Fuori Marinetti” e chiasso infernale dal loggione con grande disappunto del normale buon pubblico che era accorso in teatro per sentire recitare Fumagalli e la Franchini e non per far baccano. Fumagalli si avvanza alla ribalta e, con gesto pacato e risoluto, indica di voler parlare. Silenzio subitaneo. In poche, ma concise parole, egli chiede al pubblico di voler prima ascoltare il lavoro con rispetto per gli autori e per gli artisti, e di attendere la fine dello spettacolo per giudicare in favore o in disfavore. La voce calda e persuasiva dell'attore, il tono suadente e insieme imperioso, sedarono il tumulto e la rappresentazione ebbe inizio. Non vi fu un dissenso, ma soltanto applausi fragorosi. Dopo lo spettacolo, una folla di giovani si portò sotto la finestra dell'albergo dove Marinetti, mio marito ed io eravamo alloggiati, per rinnovare le loro grida festose: “Fuori Marinetti, fuori Fumagalli, fuori la Franchini!” gridavano sotto al balcone. Marinetti si affacciò. Parlò, gridò, si scalmanò e gli evviva si prodigarono per una buona mezz'ora. L'indomani il custode del teatro si presentò a mio marito con fare giulivo “Commendatore, la mi faccia spesso di 'sti regali! Ho fatto provvista per tutto

trastato dal pubblico presente, che osteggia sin dall'ingresso in sala la rappresentazione di uno spettacolo ritenuto, non a torto, assai distante dalla tradizione. Fumagalli, dal palcoscenico, affronta gli inquieti spettatori chiedendo di assistere alla messinscena con il rispetto dovuto ad autori e artisti e ne ottiene l'attenzione, destinata a tramutarsi, a spettacolo terminato, in caldo entusiasmo, come ricordato dalla consorte nelle sue *Memorie*.

La primavera del 1922 vede la compagnia di Fumagalli prodursi con il consueto successo sulla scena del Lirico, dove propone il nuovo dramma futurista insieme ad alcune tragedie dannunziane (prima fra tutte, naturalmente, *La fiaccola sotto il moggio*) e a opere ormai saldamente incluse in repertorio.

Le recite proseguono stancamente sino al termine della stagione estiva. All'inizio dell'autunno sopraggiunge l'annuncio di una serie straordinaria di recite della dannunziana *Fedra* nello Stadio Romano del Palatino con l'interpretazione di una compagnia rimasta sostanzialmente invariata rispetto a quella della prima assoluta: Fumagalli si occupa dell'allestimento scenico, del reclutamento di centinaia di comparse, dell'omogeneità della messinscena all'idea originaria dell'autore, con il quale si mantiene costantemente in contatto epistolare. Questo allestimento, grandioso oltre ogni dire, è significativo nel confermare le abilità direttoriali di Fumagalli, ma soprattutto la competenza tecnica acquisita negli anni e una cultura musicale e teatrale inusuale per gli interpreti dell'epoca. *Fedra* debutta il 23 ottobre 1922, ma dal Palatino è subito trasferita presso il Costanzi, con grave danno per le meravigliose scenografie; il 27 ottobre la marcia su Roma interviene a interrompere nuovamente l'attività di Fumagalli e della sua compagnia.

Lontano dalle scene come attore, egli non cessa però di esercitare la sua passione per il teatro: ancora una volta, e secondo nuove modalità, ipotizza un progetto di riforma che possa contribuire a rinnovare il vieto panorama italiano. D'accordo con Lucio D'Ambra, fonda il Teatro degli Italiani, «un teatro italiano con solido programma italiano»³⁹ presso il romano Eliseo, dotato di sede fissa e di compagnia stabile, in grado di valorizzare la drammaturgia nazionale e di garantire le condizioni per

l'inverno che il loggione gli era pieno di ogni ben di Dio ... patate, cipolle, peperoni ... La torni presto, signor Commendatore» (Bosisio 2000, p. 361).

³⁹) Cfr. Pes gennaio 1923: «I giornali politici dedicano tutti larghe notizie su un progetto sorto in questi giorni a Roma dalla fervida mente di Mario Fumagalli e Lucio D'Ambra per fondare a Roma, al Teatro Eliseo, un Teatro italiano con solido programma italiano. [...] Certo Mario Fumagalli e Lucio D'Ambra anno al loro fianco un'interprete eletta, che non è nominata ancora, ma che tutti ricordiamo e che potrebbe essere la cooperatrice preziosa. Alludiamo all'illustre attrice Teresa Franchini Fumagalli che ozia ora nella sua dolce Romagna».

un impegno serio nel lavoro di allestimento di ciascuno spettacolo. Fumagalli si occupa di scritturare quelli fra i candidati che gli sembrano più meritevoli e talentuosi, non disdegnando giovani attori esordienti e ponendoli a fianco di interpreti di maggiore fama; la Compagnia del Teatro degli Italiani potrà avvalersi di lunghi periodi di prova, senza preoccuparsi di organizzare faticose trasferte e *tournées* per dedicarsi piuttosto, come già accade da molto tempo nelle più avanzate realtà straniere, alla preparazione seria e puntigliosa dell'opera da portare in scena.

Il Teatro degli Italiani si inaugura il 10 marzo 1923 con *Infedele* di Roberto Bracco e *Esmeralda* di Giacinto Gallina. Il repertorio proposto di seguito è certamente innovativo, per quanto inficiato dallo scarso valore intrinseco di alcuni fra i drammi scelti, sempre però affiancati a classici di sicuro successo. L'entusiasmo destato dall'iniziativa è destinato, tuttavia, a spegnersi nel giro di pochi mesi: già nel mese di maggio del 1923, infatti, i periodici specializzati cominciano a parlare di una crisi, prevedibilmente di carattere economico. Il programma del Teatro degli Italiani, oltre che la natura stessa dell'istituzione, richiedono sovvenzioni ben maggiori di quelle garantite dall'affluenza di un pubblico pure numeroso. Fumagalli e D'Ambra riescono a ottenere sporadici contributi statali da parte del Ministero degli Interni e a proseguire l'attività anche nella prima parte della stagione estiva. Non si tratta che di una vana dilazione: il 7 luglio 1923, «L'Arte Drammatica» dà notizia del fallimento del Teatro degli Italiani, incapace di fare fronte ai cospicui debiti contratti⁴⁰.

⁴⁰ «Lucio D'Ambra e Fumagalli tentarono di resuscitare un teatro stabile, che con Ermete Novelli prima al Teatro Valle, chiamandolo la casa di Goldoni, all'Argentina poi con Pirandello, non ebbe mai fortuna e non poté mai attecchire. Colpa di chi? Forse del pubblico italiano che, volubile per natura, ama la varietà dello spettacolo e degli artisti. Il Teatro Eliseo fu completamente trasformato con eleganza e buon gusto. La scala di legno fu appoggiata al palcoscenico per dare agio agli attori di scendere o di salire dalla platea alla scena. [...] Fu stabilito un metodo di abbonamento ottenendo così il teatro esaurito tutte le sere. Artisticamente e finanziariamente tutto andava a meraviglia, ma il diavolo ci mise la coda un'altra volta, e addio teatro stabile. Mussolini sovvenzionò il teatro erogando trecentomila lire annue, ma pare che un intrigo scoppato in seno all'amministrazione fece distruggere la bella iniziativa. Ne ebbi gran dolore; le recite erano durate quattro mesi». Le parole di Teresa Franchini sintetizzano, non senza amarezza, le sorti infauste dell'esperimento del marito, in Bosisio 2000, pp. 340-341. Cfr. anche il citato articolo comparso sulle colonne de «L'Arte Drammatica», forse un poco ingiusto nel negare qualsivoglia validità artistica al progetto: «La Compagnia del Teatro degli Italiani che recitava al Teatro Eliseo di Roma, sorta con grande consenso e con forti capitali, male guidata e peggio amministrata, à fatto una fine ingloriosa e si scioglie. Ufficialmente dicono che va in riposo ma gli artisti non sono chiamati e possono prendere altri impegni. Mario Fumagalli si illude di riunire in settembre la nuova grande compagnia di Stato, ma mancano i mezzi e manca la mente direttiva che possa attuare il grande sogno. In pochi mesi al Teatro degli Italiani hanno consumato capitali ingenti e senza dare una sola battaglia d'arte, senza portare alcun vantaggio: non ànno che sperperato male del denaro!» (Pes luglio 1923).

Fumagalli si allontana ancora una volta dalle scene e ha modo di dedicarsi con maggiore continuità alla direzione della scuola di recitazione di Santa Cecilia, secondo quanto previsto dall'incarico assunto agli inizi del 1923, sostituito in seguito da una più modesta mansione di bibliotecario presso il conservatorio annesso.

Il tempo a disposizione, la passione per il teatro che tuttavia disdegna ormai la concreta prassi attorica, l'adesione a una moda medievaleggiante affermatasi sulle orme di un dannunzianesimo di maniera inducono Fumagalli a cimentarsi, in questi stessi anni, con la scrittura per il teatro. Frutto mediocre delle sue fatiche è *I falchi e lo strozziere*, poema drammatico che cerca di emulare, con esiti scadenti, le altisonanti composizioni del Vate; esso va in scena il 28 marzo 1925 presso il Teatro Comunale di Rimini, ma lo scarso successo induce Fumagalli a desistere.

Trascorre quasi un lustro prima che egli, inaspettatamente e per l'ultima volta, riunisca una compagnia allo scopo di tenere un corso di rappresentazioni a Tunisi, nel giugno 1929; tali recite nulla aggiungono al repertorio ampiamente consolidato negli anni precedenti, ma sono penalizzate dall'interpretazione di attori di scarso valore (fatta eccezione per la brava Franchini che, moglie fedele, lo segue ancora una volta, per quanto stravaganti le appaiano le sue scelte). Di ritorno in Italia, Mario Fumagalli si allontana definitivamente dalle scene e trascorre la sua vecchiaia adempiendo all'incarico di bibliotecario, finché la morte lo coglie nella sua camera d'albergo, ancora immerso nella lettura, nella notte fra il 17 e il 18 settembre 1936.

KATIA LARA ANGIOLETTI
Università degli Studi di Milano
katia.angioletti@guest.unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|---------------|---|
| Allegri 1982 | L. Allegri, <i>Teatro, spazio, società</i> , Venezia, Rebelato, 1982. |
| Allegri 2004 | L. Allegri, <i>La drammaturgia da Diderot a Beckett</i> , Roma - Bari, Laterza, 2004. |
| Alonge 1988 | R. Alonge, <i>Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento</i> , Roma - Bari, Laterza, 1988. |
| Bini 1914 | A. Bini, <i>La prosa a Arezzo</i> , «L'Arte Drammatica», 10 gennaio 1914. |
| Boldrini 1913 | A. Boldrini, « <i>Chrysis</i> » a Pavia, «L'Arte Drammatica», 18 ottobre 1913. |

- Bosisio 2000 P. Bosisio, «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola ...*». *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Buonaccorsi 1974 A. Buonaccorsi, *La recitazione del "Grande Attore". Da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Genova, Università di Genova, 1974.
- Costetti 1901 G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi)*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901.
- Di Nallo 2003 A. Di Nallo, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento. Lettere inedite a Stanislao Manca, Adolfo Re Riccardi, Luigi Rasi, Francesco Pasta*, Lanciano, Carabba, 2003.
- F.O. 1907 F.O., *Monza*, «L'Arte Drammatica», 11 maggio 1907.
- Ferrone 1979 S. Ferrone, *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1979.
- Gibellini 1990 P. Gibellini, *Fedra da Euripide a D'Annunzio*, in AA.VV., *Fedra da Euripide a d'Annunzio. D'Annunzio a Harvard. Studi dannunziani*, «Quaderni dannunziani» 5-6 (1989), Milano, Garzanti, 1990, pp. 99-116.
- Gibidi 1905 Gibidi, *Palermo*, «L'Arte Drammatica», 11 novembre 1905.
- Livio 1989 G. Livio, *Materiali per una storia del teatro dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mursia, 1989.
- Livio 1992 G. Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992.
- Nemo 1909 Nemo, *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'Arte Drammatica», 24 aprile 1909.
- Nicolai 1908 A. Nicolai, *Roma*, «L'Arte Drammatica», 4 luglio 1908.
- Nicolai 1913 A. Nicolai, *Corrispondenza da Roma*, «L'Arte Drammatica», 22 marzo 1913.
- Oliva 1911 D. Oliva, *Note di uno spettatore*, Bologna, Zanichelli, 1911.
- Pes settembre 1904 Pes (Enrico Polese Santarnecchi), *Un nuovo tragico*, «L'Arte Drammatica», 10 settembre 1904.
- Pes dicembre 1904 Pes, *Fumagalli al Filodrammatico*, «L'Arte Drammatica», 10 dicembre 1904.
- Pes 1909 Pes, *Fedra. Tragedia in tre atti in versi di Gabriele d'Annunzio, rappresentata per la prima volta al Teatro Lirico di Milano la sera di sabato 10 aprile*, «L'Arte Drammatica», 17 aprile 1909.

- Pes gennaio 1923 Pes, *Un geniale progetto*, «L'Arte Drammatica», 6 gennaio 1923.
- Pes luglio 1923 Pes, *Una fine ingloriosa*, «L'Arte Drammatica», 7 luglio 1923.
- s.a. 1850 s.a., *Teatri e spettacoli. Novara*, «La Fama», 4 novembre 1850.
- s.a. aprile 1885 s.a., *Album*, «Asmodeo», 22 aprile 1885.
- s.a. maggio 1885 s.a., *Album*, «Asmodeo», 22 maggio 1885.
- s.a. dicembre 1885 s.a., *Album*, «Asmodeo», 1 dicembre 1885.
- s.a. marzo 1886 s.a., *Album*, «Asmodeo», 17 marzo 1886.
- s.a. aprile 1886 s.a., *Teatri. Catania*, «Asmodeo», 23 aprile 1886.
- s.a. ottobre 1886 s.a., *Fumagalli*, «Asmodeo», 11 ottobre 1886.
- s.a. dicembre 1886 s.a., *Teatri. Lisbona*, «Asmodeo», 15 dicembre 1886.
- s.a. 1888 s.a., *Album*, «Asmodeo», 27 giugno 1888.
- s.a. 1904 s.a., *D'Annunzio e Fumagalli*, «L'Arte Drammatica», 31 dicembre 1904.
- sa. 1905 s.a., *Gli attori celebri: Mario Fumagalli*, «Il Teatro Illustrato», 1-15 aprile 1905.
- s.a. gennaio 1913 s.a., *Fumagalli scrittura Peppino Sichel*, «L'Arte Drammatica», 25 gennaio 1913.
- s.a. febbraio 1913 s.a., *Il debutto di Mario Fumagalli*, «L'Arte Drammatica», 22 febbraio 1913.
- Tofano 1965 S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Rizzoli, 1965.
- Vice settembre 1905 R. Vice, *Roma*, «L'Arte Drammatica», 23 settembre 1905.
- Vice ottobre 1905 R. Vice, *Roma*, «L'Arte Drammatica», 7 ottobre 1905.
- Vice - Cavaliere 1907 R. Vice - S. Cavaliere, *Spezia*, «L'Arte Drammatica», 1 giugno 1907.