

EMANUELA AGOSTINI

DINA GALLI

(Milano, 6 dicembre 1877–Roma, 4 marzo 1951)

### *Sintesi*

Dina Galli è la più importante prima attrice comica del primo Novecento. Esordisce nella compagnia dialettale di Edoardo Ferravilla e, dopo essere stata scoperta da Virgilio Talli, diviene capocomica di formazioni interamente dedicate al repertorio comico e comico-sentimentale.

### *Biografia*

La data di nascita di Dina Galli è ricavata dal certificato di nascita. Nelle voci a lei dedicate nel dizionario di Nardo Leonelli e nell'*Enciclopedia dello spettacolo* si indica il 1875; il *Dizionario bibliografico degli italiani* e il *Dizionario dello spettacolo del '900* riportano invece correttamente il 1877.

Figlia dell'attrice Armellina o Ermellina Nesti (a sua volta figlia di uno scrittore fiorentino) e di Giuseppe Galli (impresario teatrale figlio di Luigi Galli buffo comico), Dina è avviata alle scene fin da bambina quando, dopo la morte del padre, la madre è scritturata nella Compagnia Olivieri. Nella biografia-intervista di Giuseppe Adami non è citata questa esperienza, mentre è invece ricordata la permanenza nella Compagnia Ferdinando Caravati. In ogni caso, l'esordio artistico dell'attrice avviene in tenera età nelle formazioni in cui milita la madre, impiegata per brevi parti in italiano all'interno di spettacoli di prosa e d'operetta. Alcune biografie si soffermano in particolare sull'applaudita apparizione della bambina di soli cinque anni al Politeama di La Spezia in una commedia dal titolo *Il primo dolore* (o forse si confondono con il dramma omonimo di Carlo Fabricatore?). Questo episodio è però successivamente negato dall'attrice.

Con la madre, tra il 1888 e il 1889, la Galli recita nella compagnia di prosa e canto Armellina Nesti diretta da Arturo Merone. Nel 1890 la Nesti è chia-

mata a sostituire la defunta Giuseppina Giovanelli in qualità di caratteristica della compagnia dialettale milanese diretta da Edoardo Ferravilla (la Ferravilla-Ivon-Giraud). Nei primi anni di permanenza nella formazione milanese, Dina Galli non ha una vera e propria scrittura, ma partecipa occasionalmente agli spettacoli come comparsa. La sua crescente propensione alla recitazione (suggellata dall'applaudita esibizione in un numero di canto di una commedia-rivista intitolata *Alla follia!*) convince Edoardo Giraud e Ferravilla a ufficializzare la sua posizione ingaggiandola come generica (nelle biografie la si dice scritturata scherzosamente come *Dittuttounpo*). Di particolare significato è la sua presenza in *El maestrin sentimental*, una scena comico-musicale scritta e interpretata da Ferravilla con grande successo.

L'apprendistato si conclude nel 1900 quando Dina Galli è accolta nella Talli-Gramatica-Calabresi come prima attrice giovane per il triennio comico successivo. L'esordio avviene a Venezia nella parte di Marta in *Denise* di Alexandre Dumas fils. Virgilio Talli, non del tutto convinto dai suoi risultati nel repertorio serio, riconosce invece la sua eccellenza in quello pochadistico e, limitatamente a questo genere, le affida in breve tempo anche parti di prima attrice. La sua consacrazione avviene nel 1902 al teatro Manzoni di Milano in *Loute* di Pierre Veber. Altra memorabile prova è quella in *La dame de Chez Maxim* di Georges Feydeau all'Arena di Verona. Dina Galli assume i panni della protagonista Crevette a seguito del rifiuto di Irma Gramatica, prima attrice della compagnia, di cimentarsi in una parte non adatta alle sue corde drammatiche e di dubbio decoro. L'interpretazione della Galli si distingue da quella delle più applaudite attrici del momento: alla femminilità trionfante della Crevette di Virginia Reiter e di Teresa Mariani si sostituisce una monelleria ingenua. Il pubblico, colpito dall'originalità della sua versione, le tributa continue acclamazioni.

La notorietà raggiunta è 'siglata' nel 1903 dalla scrittura nella Compagnia di Claudio Leigheb, capocomico che eccelleva quale brillante (e che, tra l'altro, aveva collaborato con Virginia Reiter dal 1894 al 1900 contribuendo a valorizzarne le corde comiche). La necessità di assistere la madre inferma non le consente però di rispettare gli accordi. Al decesso della madre, avvenuto nel febbraio 1903, segue la gravidanza e la nascita della figlia Rosanna. La morte di Leigheb, nel novembre di quello stesso anno, impedisce la prosecuzione di ogni eventuale progetto artistico. Al momento di rimettersi al lavoro, nel 1904, la Galli decide allora di fondare una compagnia propria. In società con Pietro Tarra rileva in blocco quella di Teresa Mariani, che si era ritirata dal capocomicato (acquistandone anche le scenografie e appropriandosi dei contratti nelle diverse 'piazze'), e ne affida la direzione ad Andrea Beltramo. Diviene in questo modo il fulcro carismatico di un complesso in cui militano tra gli altri Odoardo Bonafini, Salvatore Rizzotto e Remo Lotti. L'esperienza del capocomicato solitario si ripete ancora nell'anno comico 1905-1906.

Su consiglio di Adolfo Re Riccardi nel 1906-1907 si costituisce la Sichel-Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, detta anche 'la compagnia dei cinque'. Il gruppo, ai cui vertici si collocano (oltre alla Galli) Amerigo Guasti (che si rivelerà il più fedele collaboratore dell'attrice), Giuseppe Sichel, Stanislao Ciarli e Ignazio Bracci, costituisce il più significativo caso di compagnia d'insieme del teatro del primo Novecento italiano. A questo proposito (riferendosi in verità alla posteriore Galli-Guasti-Bracci) Antonio Gramsci afferma che è l'unica compagnia italiana a «meritare veramente questo nome, poiché presenta organicità di ruoli e graduazioni di capacità che, pur lasciando agio ai *princeps* di mettere in rilievo le loro doti speciali, non nuoce all'insieme e dà risalto anche alle parti secondarie».<sup>1</sup>

Con questa formazione Dina Galli allestisce tutte le principali *pochades* del momento: da *L'albergo del libero scambio* di Feydeau a *Le pillole di Ercole* di Maurice Hennequin e Paul Bilhaud, da *La prima notte* di Arthur Wing Pinero a *La presidentessa* e *Niente di dazio* di Hennequin e Veber, insieme a qualche titolo di commedia comico-sentimentale come *La sfumatura* di Francis De Croisset, *Friquet* di Gyp e Willy, *Zazà* di Pierre Berton e Charles Simon, in cui l'allegria del personaggio si fonde a note di dolente malinconia. La scelta di preferire, anche in vista del botteghino, l'allestimento di *pochades* salaci a commedie sentimentali dalle quali Dina Galli si sente maggiormente gratificata è dovuta soprattutto alla volontà di Sichel. La divergenza di opinioni rispetto al repertorio da privilegiare provoca la fuoriuscita dell'attore dalla compagnia nel 1909.

Dopo la separazione da Sichel, la Galli-Guasti-Ciarli-Bracci (che non rinuncia affatto in modo totale alle *pochades* più in voga) si incentra ancora più fortemente sulla personalità della prima attrice. Secondo una via eccezionale nel panorama teatrale italiano, Dina Galli rifiuta il repertorio serio privilegiando quello comico. Ai testi più leggeri si aggiungono anche un numero progressivamente più consistente di commedie sentimentali in cui l'attrice dà prova di sapere condurre gli spettatori dal riso alle lacrime. Alla ricerca di copioni che, pur non rinunciando al brio delle commedie di stampo francese, mettano in luce interamente il suo temperamento artistico, la Galli collabora anche con molti autori italiani. Un incontro particolarmente felice è in questi anni quello con la drammaturgia di Giuseppe Adami, di cui mette in scena *La capanna e il suo cuore* e *Pierrot innamorato*, e di Arnaldo Fraccaroli, di cui allestisce *La foglia di fico*.

La risposta del pubblico è costante. La Galli, ormai comunemente indicata semplicemente come 'la Dina', è una beniamina delle platee. Nel 1914 esordisce al cinema nei film muti *L'ammiraglia* e *La monella* diretti da Nino Oxilia.

1. A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 2000, p. 281.

A questo secondo film prendono parte tutti i vertici della compagnia teatrale: il cinema tenta di far fruttare su larga scala un riconosciuto fenomeno teatrale e al tempo stesso la formazione utilizza un nuovo canale per rafforzare la propria immagine.

Nel 1914 Ciarli muore. Il 3 dicembre 1915 la Galli-Guasti-Bracci propone al teatro Olimpia di Milano *Scampolo* di Dario Niccodemi, un testo appositamente scritto per la prima attrice. L'interprete trionfa in una parte che le calza perfettamente e che finalmente le offre un'alternativa alle *cocottes* delle *pochades* francesi. La protagonista infatti è vivace e allegra, incline al sentimento, mai maliziosa e volgare. La fama della Galli, irrobustita anche da questa interpretazione, incrementa notevolmente. La richiesta da parte dei Savoia di recitare a Corte insieme a Guasti in *Pace in famiglia* di Georges Courteline corona definitivamente la sua ascesa.

Il coinvolgimento dell'Italia nel primo conflitto mondiale rallenta l'attività teatrale della penisola. Durante gli anni di guerra, Dina Galli si cimenta come burattinaia per rallegrare i soldati italiani feriti negli ospedali, portando in giro il burattino Fasulein creato dai bolognesi fratelli Lupi. Sempre negli ospedali si esibisce accompagnata da Guasti alla chitarra recitando *La vispa Teresa* di Trilussa e altre filastrocche.

Al termine della guerra l'attività della compagnia riprende con regolarità. Dal 1921, a seguito del ritiro di Bracci, la Galli continua a collaborare con il solo Amerigo Guasti. Consapevole del primato della collega, Guasti filtra la scelta del repertorio interamente sulle sue doti. Alle *pochades* d'importazione si aggiungono molti testi italiani di cui una parte espressamente scritti per lei (tra questi *Madonna Oretta* e *Le campane di S. Lucio* di Giovacchino Forzano, *Chiomadoro* di Fraccaroli, *La maestrina* di Niccodemi). Tra le opere d'importazione compaiono in cartellone *La monella* di Veber, *Divorziamo!* di Sardou, *Lottava moglie di Barbablù* e *Banco!* di Alfred Savoir, *Occupati di Amelia* di Feydeau, *Florette e Patapon* di Hennequin e Veber, *Il re* di Emmanuel Arène, Gaston Arman de Cavaillet e Robert de Flers. Una grande interpretazione è quella in *Biraghin* di Fraccaroli, cui seguono gli allestimenti di altri testi italiani come *Il dono del mattino* di Forzano, *L'onda e lo scoglio* di Alfredo Vanni, *La signorina dalle camelie* di Piero Mazzolotti, *Baldoria* di Fraccaroli.

A seguito della morte di Guasti, nel 1926, Dina Galli prende un periodo di riposo nella sua casa di Roma e in quella di Viareggio. Torna alle scene con una formazione finanziata dalla Società Theatralia di Gallieno Sinimberghi, Domenico Cimato e Arnaldo Lupi, con primo attore Enzo Biliotti. Dall'anno comico successivo (1927-1928) fino al 1929 la direzione della compagnia è assunta da Ernesto Ferrero. La principale novità proposta dalla Galli sotto la sua guida è *Ginevra degli Almieri* di Forzano. Nel repertorio si segnala anche *Corallina, fanciulla d'ogni tempo* di Fraccaroli. Nel 1928-1929 Luigi Cimara so-

stituisce Biliotti. Nel marzo 1929 la Galli interpreta nuovamente un testo di Forzano, *Jack Broder*, la cui parte principale, una stracciona da tutti scambiata per un ragazzo e infine scoperta da un produttore cinematografico, si adatta perfettamente alle sue corde. Nell'aprile 1929 debutta in una commedia musicale di Guido Cantini: *Locanda alla luna*.

Nel 1930 si associa a Antonio Gandusio: la collaborazione tra i due attori comici crea molta attesa nel pubblico, ma il continuo contrasto tra le due forti personalità e le difficoltà economiche della Società Sinimberghi cui la compagnia è legata decretano lo scioglimento del sodalizio al termine di un solo anno. Nel 1931-1932 la capocomicina si lega a Nino Besozzi e Enrico Viarisio. Nel 1932-1933 Besozzi, impegnato in produzioni cinematografiche, è sostituito da Augusto Marcacci. Tra le importate novità messe in scena si segnala *La piccola Tallien* di Giuseppe Adami al teatro dei Fiorentini di Napoli.

Un secondo tentativo di collaborazione con Gandusio nel 1933-1934 conferma l'incompatibilità della coppia. Quest'ultimo preme infatti affinché Dina Galli abbracci il ruolo di caratteristica. L'attrice invece non vuole affatto rinunciare al suo primato. Il fallimento della *Banca Nemo* di Louis Verneuil ad esempio, secondo Gandusio, è motivato dall'ostinazione della Galli a interpretare una parte non più adatta a lei. Le continue tensioni tra i capocomici non impediscono tuttavia alla formazione di ottenere una buona risposta dal pubblico. Tra le novità *La barca dei comici* di Luigi Bonelli, *Alla moda* di Dino Falconi e Oreste Biancoli, *Milioni* di Arnaldo Fraccaroli, e *La rivincita degli* di Gino Valori. Il 1933 segna anche il ritorno della Galli al cinema dopo le apparizioni all'epoca del muto. Sotto la direzione di Amleto Palmeri, l'attrice trasferisce sullo schermo una sua importante interpretazione teatrale, *Ninì Falpalà*, che ottiene però solo un moderato consenso.

Nel 1934-1935 fonda una compagnia solitaria diretta da Romano Calò. Primo attore è Giulio Stival che si fa onore, il 16 ottobre 1935 a Como, a fianco della Galli in *Madame Sans Gêne* di Victorien Sardou e Emile Moreau. La stessa coppia, nel 1935, è protagonista di uno spettacolo di straordinario successo, *Felicità Colombo* di Adami. L'eco di questa interpretazione è tale da spingere il drammaturgo a scrivere un seguito intitolato *Nonna Felicità*. Nei due lavori Dina Galli torna alla recitazione dialettale da cui aveva preso avvio negli anni della sua formazione. Entrambi vengono anche adattati per il cinema (rispettivamente nel 1937 e nel 1938) in due film di grande successo popolare. L'arguta salumaia milanese resterà il capolavoro della Galli e, complici anche gli adattamenti cinematografici, si configurerà nel tempo come l'interpretazione più ricordata della sua carriera. Un tentativo di emulare le commedie di Adami è costituito in teatro anche dagli spettacoli *La Ninetta del verziere* (diretto nel 1937 da Luciano Ramo) e *Paola Travasa* (diretto da Marcello Giorda nel 1939) che non suscitano però altrettanti entusiasmi.

A Stival succedono dal 1937 al 1939 Romano Calò e dal 1939 al 1940 Marcello Giorda. Tra le novità messe in scena in questo arco temporale figurano *L'amica di tutti e di nessuno* di Alessandro De Stefani, *Lanterna cieca* e *Donna serpente* di Adami, *Evelina zitella per bene* di Andrea Dello Siesto, *Eva in vetrina* di Guglielmo Giannini, *Aprite le finestre* e *Una volta in tutta la mia vita* di Carlo Veneziani, *Facciamone una donna* di Gherardo Jovinelli, *Un sorriso sul mondo* di Piero Mazzolotti, *La moglie di papà* di Alessandro De Stefani e Raffaele Matarazzo.

Dal 1940 al 1941 la Galli si associa a Nerio Bernardi. Lo spettacolo più significativo del periodo è *Madre Allegria* di Luis Fernandez De Sevilla e Rafael Sepúlveda, in cui interpreta la parte di una monaca dal cuore generoso. Dal 1941 al 1943 la capocomicca affida la direzione della compagnia a Corrado Racca. Tra gli allestimenti si ricordano: *Passo d'addio* di Adami, *Il sole a scacchi* di Giannini, *KL47* di Renato Lelli.

Alle interpretazioni teatrali alterna quelle cinematografiche: nel 1939 recita, nuovamente con Gandusio, in *Frenesia* di Mario Bonnard (riadattamento di *Alla moda!* di Falconi e Biancoli), nel 1941 in *La zia smemorata* di Ladislao Vajda e in *Il sogno di tutti* di Oreste Biancoli. Compare in seguito in brevi apparizioni in numerosi film: nel 1942 partecipa a *Giorno di nozze* di Raffaello Matarazzo, nel 1943 a *Stasera niente di nuovo* di Mario Mattoli, nel 1944 a *Tre ragazze cercano marito* di Duilio Coletti, nel 1945 a *Lo sbaglio di esser vivo* di Carlo Lodovico Bragaglia, nel 1947 a *Vanità* di Giorgio Pastina, nel 1950 a *I cadetti di Guascogna* di Mattoli e nel 1951 a *Sambo* di Paolo William Tamburella. Nel 1945 partecipa a alcuni rilevanti spettacoli della Morelli-Stoppa tra cui *Fiori di pisello* di Edouard Bourdet diretto da Ettore Giannini con Nino Besozzi, Paolo Stoppa e Rina Morelli.<sup>2</sup> Nello stesso anno è anche una delle due vecchiette di *Arsenico e vecchi merletti* di Joseph Kesserling e la medium di *Spirito Allegro* di Noel Coward.

Associatasi nuovamente a Stival allestisce tra il 1946 e il 1948 *Vogliamoci bene* e *Come si dice* di Mattoli, *Viva l'imperatore* di Sacha Guitry, *Gli occhi azzurri dell'imperatore* di Ferenc Molnár e *Okay oder Die Unsterblichen* di Ernst Wiechert. Si unisce poi a Nino Besozzi (1948-1949) e infine con Corrado Racca e Enrico Viarisio. Con quest'ultimo e Milly prende parte alla rivista *Quo vadis?* di Dino Falconi, Oreste Biancoli, Angelo Frattini e Orio Vergani. Già in precedenza si era cimentata con successo in questo genere (ad esempio nel 1945 in *Col cappello sulle ventitré* di Riccardo Morbelli). *Quo vadis?* è la sua ultima interpretazione. Muore in un albergo di Roma il 4 marzo 1951.

2. Su cui si vedano i contributi di Leonardo Spinelli pubblicati in «Drammaturgia», xvi / n.s. 6, 2019, pp. 175-242.

*Famiglia*

Dina Galli è figlia d'arte. La madre Armellina (o Ermellina) Nesti recita in compagnie minori di teatro e operetta e, alla morte di Giuseppina Giovanelli, come caratterista della compagnia dialettale milanese diretta da Edoardo Ferravilla. Il padre Giuseppe, ventiquattrenne al momento della nascita di Dina, è figlio di Luigi Galli, basso comico di una certa notorietà, presente, all'età di sessant'anni, quale testimone dell'atto di nascita della nipote. Circa le sue doti artistiche le fonti non sono concordi: molte di esse, tra cui il volume di Augusto De Angelis, *Dina Galli e Amerigo Guasti* (Milano, Modernissima, 1923, p. 18) riportano la notizia che fosse un cantante buffo (forse confondendolo con Luigi); sull'atto di nascita di Dina è invece registrato come impresario teatrale. Luigi Galli è anche il nome di un fratello di Dina, attore nella compagnia di Edoardo Ferravilla e autore di alcune commedie in dialetto milanese, morto nel 1919 a soli 46 anni.

*Formazione*

Figlia d'arte, Dina Galli muove i suoi primi passi sul palcoscenico ancora bambina in compagnie minori di teatro e d'operetta in cui milita la madre Armellina Nesti. Decisivo è l'incontro con Edoardo Ferravilla, con il quale recita come generica e in seguito in parti da attrice giovane. La frequentazione di Ferravilla è senza dubbio un'esperienza fondante per la sua crescita artistica. Il capocomico milanese è tra i maggiori attori comici del momento (se non il maggiore in assoluto). L'addestramento di Dina Galli avviene dunque interamente nell'ambito del genere comico alla 'scuola' di uno straordinario e multiforme interprete. La pratica quotidiana delle scene le consente di assimilare tutti i trucchi del mestiere: le tecniche dell'improvvisazione, il processo di preparazione degli spettacoli secondo il quale il personaggio viene 'abbozzato' prima della costruzione del testo, la propensione verso il canto e la musica sono parte del 'bagaglio' che la Galli acquisisce nei suoi anni di apprendistato e che porta con sé per tutta la carriera. Entrambi gli attori ammettono la singolarità del loro rapporto. Dina Galli identifica in Ferravilla il suo maestro. Il capocomico milanese, che di solito sconfessa gli attori che si dicono suoi allievi per dare più lustro al proprio lavoro, riconosce nella 'monella' la sua erede: «allievi, nel comune senso che si vuol dare alla parola, io non ne ho mai avuti [...] farò una mezza eccezione in onore della Galli».<sup>3</sup>

3. R. SACCHETTI, *Aneddoti ferravilliani*, Milano, Bietti, 1939, pp. 86-87.

Il repertorio su cui la Galli si esercita in gioventù è quasi esclusivamente dialettale. Al momento della scrittura nella Talli-Gramatica-Calabresi è costretta a rimediare i limiti della sua preparazione studiando dizione. L'attrice si prenderà una rivincita negli anni della piena maturità artistica portando al successo nazionale, in *Felicita Colombo* e in *Nonna Felicita* di Giuseppe Adami, il personaggio di una salumiera milanese.

Il merito di aver individuato le doti di Dina Galli va in buona parte riconosciuto anche a Virgilio Talli che nel 1900 la scrittura come prima attrice giovane. Talli intuisce la sua eccezionale propensione verso la recitazione comica e non esita ad affidarle precocemente parti di prima attrice nel repertorio pochadistico. Grazie a lui la personalità artistica della Galli può finalmente rivelarsi al pubblico in prove di consistente difficoltà. I successi ottenuti le consentono già dopo un solo triennio comico (cui segue un anno di riposo) di formare come capocomico una propria compagnia.

### *Interpretazioni/Stile*

Corpo minuto e magro, viso aguzzo, occhi grandi e prominenti (che Silvio d'Amico paragonò a due uova al tegame), faccia ossuta, bocca allungata con una costante espressione di stupore, voce non troppo robusta, Dina Galli colpisce immediatamente lo spettatore per il particolare aspetto fisico di cui la natura l'ha dotata. La sua recitazione valorizza quelli che in un'aspirante prima attrice del teatro del primo Novecento dovevano apparire incontestabilmente come difetti. Né bella né procace per convincere il pubblico e primeggiare Dina Galli è costretta a inventare una via del tutto originale. I 'difetti' fisici che avrebbero potuto danneggiare la sua ascesa giovanile diventano i suoi punti di forza, la sua 'maschera'. Le mani lunghe e ossute sono messe in maggior rilievo dalla gesticolazione continua. L'eccessiva magrezza è pretesto per continue allusioni autoironiche. Un esempio anedddotico in proposito è quello che ricorda una sua improvvisata esclamazione, «per carità, amico, non parliamo degli assenti...», usata per interrompere nel corso di uno spettacolo il primo attore intento a lodare i suoi seni.<sup>4</sup>

Dopo gli anni dell'apprendistato con Edoardo Ferravilla, il momento cruciale per la futura carriera di Dina Galli si colloca all'apertura del nuovo secolo, nel 1900, con la scrittura nella Talli-Gramatica-Calabresi. È infatti il rigoroso capocomico Virgilio Talli, forse in parte deluso dall'esordio della Galli in

4. Cfr. E. BERTUETTI, *Ritratti quasi veri*, Torino, Stabilimento grafico Armando Avezzano, 1937, p. 65.



*Dionisa* di Alexandre Dumas fils, a intuire l'eccezionale potenziale della sua prima attrice giovane in un repertorio adatto alle sue innate corde comiche. L'ascesa della Galli, indirizzata da Talli verso le *pochades*, è ulteriormente favorita dall'atteggiamento intransigente della prima attrice Irma Gramatica che si rifiuta di interpretare commedie leggere ritenute inadatte al suo temperamento artistico.

La previsione di Talli è confermata dalla consacrazione di Dina Galli in *Loute* di Pierre Veber. La sua originalità nel panorama teatrale italiano è però evidenziata soprattutto da *La dame de Chez Maxim* di Georges Feydeau, banco di prova per il confronto con attrici già affermate. La versione della Galli si distingue dalle altre per la direzione intrapresa. Alla malizia piccante della *Crevette* di Virginia Reiter e Teresa Mariani oppone una monelleria ingenua che spoglia di volgarità, ma anche di tensione erotica, gli intrecci ammiccanti. Sarà questa la cifra stilistica di tutte le successive interpretazioni di Dina Galli che cristallizza la sua immagine in quella di eterna bambina.

La cospicua parte del repertorio in cui Dina Galli si cimenta con successo in giovinezza appartiene all'ambito pochadistico. L'attrice interpreta un consistente elenco di *pièces* 'a orologeria' di importazione francese privando le disinibite protagoniste di ogni prorompenza femminile. Lo sguardo ironico, ovvero distaccato, dell'interprete verso le proprie creazioni smaschera continuamente il gioco teatrale. In questo modo conferisce ai testi d'importazione un aspetto familiarmente italiano: «Dina Galli ha avuto naturalmente il privilegio di interpretare, e quindi di rivelare, il pariginismo di una casalinga di Milano; il desiderio di avventurierismo di chi è immancabilmente destinato a rimanere provinciale».<sup>5</sup>

La specializzazione nel genere della commedia è rimarcato dal ruolo assunto, quello di prima attrice comica, pernio di formazioni il cui repertorio esclude il dramma serio di ascendenza dumasiana, privilegia la commedia leggera, ma include (in misura crescente dopo la separazione da Sichel) anche le più importanti commedie sentimentali (come *Zazà* di Pierre Berton e Charles Simon) in cui la Galli conduce gli spettatori dal riso alle lacrime. Una prima interpretazione particolarmente incisiva di questo genere è quella in *Friquet*, in cui veste i panni di una ragazzina del circo, una «bambina sedicenne, magra, patita e quasi lacera».<sup>6</sup> Il finale tragico che chiude le gags della monella ribelle porta gli spettatori alla commozione: «Dina Galli, sulla scena, [...] dava ai suoi monosillabi quella rassegnata disperazione necessaria a Friquet, creatura

5. L.M. PERSONÉ, *Il teatro italiano della «Belle Époque» Saggi e studi*, Firenze, Olschki, 1972, p. 354.

6. L. RIDENTI, *La vita gaia di Dina Galli*, Milano, Corbaccio, 1929, p. 106.

umile e semplice, che si uccide per amore, e che morendo felice di essersi uccisa, vede per la prima volta l'irraggiungibile ed inconsapevole uomo del suo sogno, giunto fino a lei per chiuderle gli occhi».<sup>7</sup>

La necessità di personalizzare il repertorio spinge la Galli a incoraggiare gli autori teatrali a scrivere per lei. Una felice collaborazione è quella con Dario Niccodemi che, indirizzandole la commedia *Scampolo*, le offre finalmente una valida alternativa alla drammaturgia francese. In *Scampolo* Dina Galli trova una parte effettivamente corrispondente al suo temperamento di eterna bambina vivace e allegra, ma anche incline al sentimentalismo. Oltre a Niccodemi altri autori, tra cui Giuseppe Adami e Arnaldo Fraccaroli, contribuiranno a definire la sua personalità artistica dandole modo di incarnare sulle scene personaggi femminili perfettamente aderenti alle sue qualità, ragazzine ingenuie e furbe spesso dai tratti quasi androgini. Tra questi, pare piuttosto significativo quello della protagonista di *Jack Broder* di Gioacchino Forzano: una stracciona vestita da ragazzo e da tutti ritenuta un uomo che alla fine viene scoperta da un produttore cinematografico.

Con l'avanzare dell'età, il criterio di scelta delle parti deve essere sottoposto a ripensamento. La diatriba con Gandusio evidenzia come negli anni 1930-1931 l'attrice si trovava di fronte a un momento di passaggio nella sua carriera. Il conflitto tra i due capocomici nasce dalla volontà di entrambi di recitare nelle parti dei protagonisti. Secondo Gandusio, l'attrice si sarebbe dovuta piegare al ruolo di caratteristica: Gandusio percepiva che la collega, non più giovanissima, aveva difficoltà a rinnovare il repertorio e a trovare parti adatte alla sua età e alla sua personalità artistica. L'ostinazione di Dina Galli a fare sempre e comunque la protagonista è descritta dal capocomico in questi termini: «in *Diky* vuol fare la giovane innamorata, nel *Campanello d'allarme* vuol fare la seconda donna mentre c'è una caratterista bellissima che ringiovanisce atto per atto. Invece *Il signor conte*, dove lei fa mirabilmente una macchietta zitellona, piace e si replica dappertutto, il che prova che avevo ragione io [...]. Piace invece *Alla moda*, dove lei fa mia moglie, una donna di settanta anni».<sup>8</sup> Aggiunge ancora Gandusio: «se avesse accettato le parti di caratterista e attrice madre, avrebbe rinnovato se stessa, e si sarebbero scritte commedia apposta per lei».<sup>9</sup> Evidentemente il passaggio al ruolo di caratteristica nel consueto repertorio avrebbe costituito una retrocessione per la prima attrice comica che si sarebbe limitata a parti minori. Tuttavia l'indicazione di Gandusio conferma la necessità per la Galli di trovare nuove parte più consone alla sua età.

7. Ivi, p. 108.

8. A. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, Ceschina, 1959, pp. 131-132.

9. Ivi, p. 133.

Il cinema, cui si dedica (dopo due episodi all'epoca del muto nel 1914) soprattutto a partire dagli anni Trenta, raccoglie alcune interessanti testimonianze dello stile interpretativo dell'attrice in questa seconda fase della carriera. Quando nel 1933 si cimenta in *Ninì Falpalà*, trasposizione sul grande schermo di un suo passato successo, l'attrice ha già una lunga carriera alle spalle. La protagonista è un'artista del varietà ormai sfiorita che per farsi pubblicità simula un suicidio architettando un piano che viene però mandato all'aria dall'intromissione di un troppo zelante salvatore. Nel film, che non ebbe una particolare risonanza, Dina Galli si cimenta in una serie di gags che propongono l'ennesima variazione sui contrasti tra ingenuità e astuzia, furbizia e goffaggine, allegria e malinconia. In una sequenza particolarmente apprezzata la *chanteuse* affamata compensa con il cibo la carenza di affetto. Le direttive del regista Amleto Palermi, che impone all'attrice una gesticolazione misurata, limita però la *verve* istintiva dell'attrice.

Anche altre successive interpretazioni cinematografiche sono adattamenti dei precedenti successi teatrali della capocomico. Il cinema d'epoca fascista cristallizza un'immagine già piuttosto tarda dell'attrice che non è ormai più un'indomabile monella quanto un'irresistibile 'zia'. Alle 'bambine' della prima parte della carriera seguono nella seconda donne 'anziane' la cui femminilità è un ricordo. Così come in gioventù Dina Galli non aveva mai sottolineato gli accenti femminili, in vecchiaia interpreta ora l'amica, ora la vedova, ora la zitella e solo di rado ha un marito in scena: «la 'libertà' sentimentale gioca a favore della sua aria da monella senza età, esaltando quell'aria indifesa che intenerisce».<sup>10</sup>

Tra scena e schermo, il maggiore successo dell'intera carriera di Dina Galli è quello in *Felicità Colombo* (1937) di Giuseppe Adami, in cui l'attrice torna a confrontarsi con la recitazione in milanese per tratteggiare il personaggio di un'arguta salumiera, la cui figlia sposa il rampollo di un conte impoverito, ma snob. I comportamenti artefatti degli aristocratici sono messi in ridicolo dalla lealtà e dalla naturalezza di Felicità, popolana di buon cuore. Il film di Mario Mattoli, raro esempio di prodotto dialettale in epoca fascista, segue di poco la straordinaria affermazione dello spettacolo. Il regista lascia all'interprete piena libertà di movimento. Il risultato, estremamente lusinghiero sia sotto il profilo artistico sia sul piano commerciale, induce il produttore Capitani a investire nel suo seguito *Nonna Felicità* (1938). Stavolta Felicità è alle prese con un nipote che si è fatto abbindolare da una francesina a caccia di un marito ricco. Al fianco di Dina Galli, nella parte dell'amico fidato, Armando Falconi. La coppia Galli-Falconi si ripropone anche nei successivi film tra cui *La zia smemora-*

10. S. MASI-E. LANCIA, *Stelle d'Italia*, Roma, Gremese, 1994, vol. I, p. 793.

ta (1941) di Ladislao Vajda (dove l'attrice, che aveva ormai più di sessant'anni, interpreta il ruolo di una zia svampita e simpatica) e *Il birichino di papà* (1942) di Raffaello Matarazzo (in cui nei panni di una stizzosa nobildonna offre la parodia di un'interpretazione da prima attrice e madre).

Diva al teatro, dove si cimenta accolta da acclamazioni anche in alcune riviste e commedie musicali fino alla morte, Dina Galli si confronta episodicamente anche con la radio e continua a prendere parte a un non inconsistente numero di film dove però la sua presenza è limitata a partecine di carattere confinate in camei. In *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mario Mattoli ad esempio, figura solo in due brevi apparizioni in cui interpreta la parte della proprietaria di una casa da affittare. Come per offrire una 'versione ridotta' di Felicità Colombo, il personaggio parla in milanese e scivola dal comico verso la commozione.

Complessivamente Dina Galli è un'attrice di indiscusso successo di pubblico. Una parte della critica la attacca severamente per la scelta di un repertorio più attento alle ragioni di botteghino che non a quelle dell'Arte. Primo tra tutti, il giovane Silvio d'Amico che però, nel necrologio dell'attrice scritto in età più matura, avrebbe rivisto la sua posizione giustificandola con l'eccessiva intransigenza della gioventù. Riportando l'opinione di chi nel passato aveva provato a convincerlo del contrario (tra cui una stupita Eleonora Duse che avrebbe esclamato: «ma se è la nostra migliore attrice!»), d'Amico giunge ad ammettere che nel genere della commedia leggera Dina Galli superava di gran lunga ogni interprete italiana o straniera.

Proprio l'attaccamento a quel 'deplorable' repertorio esclusivamente comico (e comico-sentimentale) costituisce a posteriori un elemento di grande interesse perché assolutamente originale nel panorama teatrale italiano. Il riso, cura al mal di vivere (e all'orrore della guerra), acquista in Dina Galli una funzione terapeutica totalizzante. Secondo quanto affermato da Vito Pandolfi sarebbe stato anche strumento per ridicolizzare le meschinità del tempo: l'attrice «metteva in luce le debolezze, i tic, le finzioni dell'epoca sperando che gli spettatori dovessero un po' vergognarsi di se stessi, proprio per saper resistere all'impulso della risata con cui affettuosamente li provocava».<sup>11</sup>

Se innovativa è la scelta di specializzarsi come prima attrice comica e originale il fondamento su cui basa il suo stile interpretativo (seppure non del tutto privo di possibili termini di paragone nella generazione precedente di attrici, in particolare in Pia Marchi), tradizionale è certamente il metodo 'compositivo' adottato dalla capocomico per la produzione degli spettacoli. Gandusio (con un fine sottilmente denigratorio) metteva in luce la sua insofferenza alle prove: «non è tanto facile affiarsi con la Galli, proclive ad andar a soggetto,

11. V. PANDOLFI, *Spettacolo del secolo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, pp. 238-239.

a non studiar le parti, a non voler far le prove e con una istintiva inclinazione a far la caricatura del personaggio che interpreta [...]. Però ha una comicità veramente superiore, sebbene dialettale, e molta *verve*.<sup>12</sup> La 'colpa' è ammessa dalla stessa attrice in un brano in cui ben esplicita il procedimento da lei adottato che, secondo una tradizione secolare nel teatro italiano, parte dalla costruzione del 'carattere': «la dura fatica di provare è sempre stata contraria al mio temperamento. Il personaggio di una commedia vive in me subito dopo la prima lettura. Me lo elaboro mentalmente, me lo plasmo su misura durante il mio riposo fisico, sdraiata sul letto, in un continuo lavoro mentale. Le parole per me sono una cosa secondaria. L'importante è il carattere, lo spirito, la natura, l'essenza dell'interpretazione. Quando ci sono entrata fino in fondo, faccio quello che voglio io. Letta sì e no un paio di volte la parte, poi le parole esatte me le dà il suggeritore, e [...] difficilmente tradisco il testo o improvviso. La mia pronta memoria mi assiste sempre, ch'è una meraviglia».<sup>13</sup>

## REPERTORIO

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Dina Galli, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attrice e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: [amati.unifi.it](http://amati.unifi.it).

## FONTI RECENSIONI E STUDI CRITICI

*Manoscritti:*

*Atto di nascita di Dina Galli*, 11 dicembre 1877, Milano, Ufficio di stato civile, anno 1877, R. A., n. 2968.

Autografo di Dina Galli ad Antonio Gandusio, Biblioteca e archivio storico di Casa Lyda Borelli di Bologna, *Fondo Antonio Gandusio, Carteggio, Autografi di attrici*, Gandusio1.

*A stampa:*

PAPIOL [pseud. di Ventura Almanzi], *Dalla ribalta ai camerini. Attori, autori e critici del teatro milanese*, Milano, La Cisalpina, 1899.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Dina Galli*, «L'arte drammatica», 8 agosto 1908.

E. DALLA PORTA, *La mia intervista*, «Ars et labor», LXV, 1910, 2, pp. 81-88.

12. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., pp. 116-117.

13. ADAMI, *Dina Galli racconta...*, cit., p. 106.

- A. VARALDO, *Tra viso e belletto: profili d'attori e d'attrici*, Milano, Quintieri, 1910.
- D. OLIVA, *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quintieri, 1911.
- S. MANCA, *Dietro il sipario*, Firenze, Casa editrice di A. Quattrini, 1912.
- G. CUCCHETTI, *Nell'olimpico italiano*, Milano, Libreria editrice milanese, 1913.
- C. VILLANI, *Stelle femminili. Dizionario bio-bibliografico. Nuova edizione, ampliata, riveduta e corretta*, Napoli-Roma-Milano, Soc. ed. Dante Alighieri-S. Morano, 1915.
- V. BERNARDONI, *Raccolta di biografie di artisti e autori del teatro di prosa italiano*, Milano, Mediolanum, 1916.
- S. D'AMICO, *Dina Galli e la 'pochade'*, in ID., *Maschere. Note sull'interpretazione scenica*, Roma, Mondadori, 1921, pp. 175-179.
- A. DE ANGELIS, *Dina Galli e Amerigo Guasti. Venti anni di vita teatrale italiana*, Milano, Modernissima, 1923.
- A. VARALDO, *Profili di attrici e di attori*, Firenze, Barbera, 1925-1926.
- A. GUASTI, *Dal buco del sipario*, Milano, Mondadori, 1926.
- A. LANOCITA, *Attrici e attori in pigiama*, Milano, Ceschina, 1926.
- M. RAMPERTI, *Galleria dei comici italiani*, «Comoedia», v, 1926, 10, pp. 7-9.
- N. LEONELLI, *Viaggio intorno al mio camerino: pretesto per parlare di Emma Gramatica, Alfredo De Sanctis, Armando Falconi, Maria Melato*, Bologna, Cappelli, 1928.
- S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929.
- L. RIDENTI, *La vita gaia di Dina Galli*, Milano, Corbaccio, 1929.
- Dina Galli e Antonio Gandusio all'arena del Lido di Rimini*, a cura di L. PASQUINI, Rimini, Tipografia Gara, s.d. [1930-1931 ca.].
- G. ROCCA, *Teatro del mio tempo*, Osimo, Barulli, 1935.
- E. BERTUETTI, *Ritratti quasi veri*, Torino, Stabilimento grafico Armando Avezzano, 1937.
- A. DE ANGELIS, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, Milano, Ariete, 1938.
- L. REPACI, *Ribalte a lumi spenti, 1937-1938*, Milano, Ceschina, 1939.
- R. SACCHETTI, *Aneddoti ferravilliani*, Milano, Bietti, 1939.
- D. GALLI, *Alla vera Dina Galli*, «Scenario», IX, 1940, 1, pp. 10-12.
- N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.
- G. GIANNINI, *Hanno scoperto Dina Galli*, «Il dramma», XVII, 1941, 368, p. 30.
- A. LANCELOTTI, *I signori del riso*, Roma, Maglione, 1942.
- G. ADAMI, *Dina Galli racconta...*, Milano, Garzanti, 1943.
- L. RIDENTI, *Si chiamava Clotilde e aveva settantaquattro anni*, «Il dramma», XXVII, 1951, 129, pp. 40-41.
- E. POSSENTI, *Commemorazione di Maria Melato e Dina Galli tenuta da Eligio Possenti nella Sala D'oro della Società del giardino*, Milano, Tip. C. Perego, 1951.
- R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, SET (poi ILTE), 1951-1960, 5 voll.
- C.G. VIOLA, *Ricordo di Dina Galli*, «Teatro scenario», III, 1951, 6, pp.8-11.
- P. MEZZANOTTE, R. SIMONI, R. CALZINI, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizione per la Banca nazionale del lavoro, 1953.
- V. PANDOLFI, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
- V. PANDOLFI, *Antologia del Grande Attore*, Bari, Laterza, 1954.

*Filmlexicon degli autori e delle opere*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958-1967, 7 voll.

S. GIOVANINETTI, F. MERCATI, *Galli, Dina*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1958, vol. v, coll. 845-846.

A. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, Ceschina, 1959.

N. BESOZZI, *Cosa farai quando sarai grande?*, Milano, Ceschina, 1965.

V. CARDARELLI, *La poltrona vuota*, a cura di G. A. CIBOTTO e B. BLASI, Milano, Rizzoli, 1969.

G. RONDOLINO, *Dizionario del cinema italiano (1945-1969)*, Torino, Einaudi, 1969.

L.M. PERSONÉ, *Il teatro italiano della «Belle Époque» Saggi e studi*, Firenze, Olschki, 1972.

P. GOBETTI, *Opere complete*, 3. *Scritti di critica teatrale*, a cura di G. GUAZZOTTI e C. GOBETTI, Torino, Einaudi, 1974.

F. SAVIO, *Ma l'amore no*, Milano, Sonzogno, 1975.

L. GUICCIARDI, *Dina, principessa del sorriso*, in «La Martinella di Milano», xxxiii, 1979, 1-2, pp. 31-34.

P.D. GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento: lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984, 3 voll.

S. MASI, E. LANCIA, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1945 al 1968*, Roma, Gremese, 1989.

R. ARCELLONI, L. MORANDINI, *Galli, Dina*, in R. FARINA, *Dizionario biografico delle donne lombarde*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995, p. 621.

E. DEL MONACO, *Galli, Clotilde Annamaria detta Dina*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, vol. 51, pp. 611-614.

*Dizionario del cinema italiano. Le attrici*, a cura di R. CHITI et al., Roma, Gremese, 1999-.

A. GRAMSCI, *Letteratura vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 2000.

*Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. CAPPA e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

M. INNOCENTI, *Le signore del fascismo donne in un mondo di uomini*, Milano, Mursia, 2001.

C. ZAVATTINI, *Dite la vostra. Scritti giovanili*, a cura di G. CONTI, Parma. Guanda, 2002.

S. D'AMICO, *È morta Dina Galli*, ora in ID., *Le cronache 1914-1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, 2005, vol. v/2, pp. 431-434.

G. LOPEZ, *Storia e storie di Milano da Sant'Ambrogio al Duemila*, Roma, Newton Compton, 2005.

T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti*, Roma, Bulzoni, 2008.

D. ORECCHIA, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012.

D. ORECCHIA, *Cronache d'inizio Novecento. Appunti su Alessandro Varaldo e l'attore*, «Acting Archives», 2012, 3, pp. 85-110.

L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di R. ALONGE, Milano, Mondadori, 2015, vol. III.

M.G. CAMBIAGHI, *Missione Crevette: le prime rappresentazioni italiane della 'Dame de chez Maxim'*, «Castello di Elsinore», 2017, 77, pp. 9-33.

A. GRAMSCI, *Il teatro lancia bombe nei cervelli. Articoli, critiche, recensioni 1915-1920*, Milano, Mimesis, 2017.

*Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di F. MAZZOCCHI, S. MEL, A. PETRINI, Torino, Accademia University Press, 2017.

S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiana*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 2017.

*La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di F. MAZZOCCHI e A. PETRINI, Torino, Accademia University Press, 2019.

A. SAVINIO, *Palchetti romani*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 2019.

G. OLIVETTO, *La dolce vita di Fraka. Storia di Arnaldo Fraccaroli, cronista del Corriere della Sera*, Roma, All Around, 2019.

G. BRAVI, *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, ciclo XXXII, 2020 (tutor: prof.ssa Francesca Simoncini).

A. PETRINI, *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del Primo conflitto mondiale*, Torino, Utet, 2020.