

Ferdinando Taviani

IL VOLO DELLO SCIANCATO

- scene del teatro italiano -

Questo qu-book ripete in parte un lungo intervento già apparso in *La Cultura italiana*, opera in 12 voll. diretta da Luigi Luca Cavalli Sforza, volume IX: “Musica, Spettacolo, Fotografia, Design”, a cura di Ugo Volli, Torino. UTET, 2009, pp. 213-343.

Benché già pubblicato, l'autore lo considera non del tutto finito.

Vengono classificati qu-book (*quasi libri*) certi libri che possono essere pubblicati pur conservando un carattere non-finito, in contrasto con gli stereotipi della stampa *ne varietur*. Potremmo chiamarli “libri irretiti”, che tornano ad essere come pesci nella rete, né morti né vivi. In pratica son finiti, ma conservano un che di sospeso, forse perché non sanno identificarsi con la propria veste - o perché sanno aspettare.

IL VOLO DELLO SCIANCATO

- scene del teatro italiano -

I

Il teatro che ci aspettiamo

1. La zona

La situazione, nel frattempo, è probabilmente mutata. Qualcosa dev'essersi rotto sotto la superficie. Forse semplicemente un'idea labile come un'ala di farfalla, un piccolo strappo dopo il quale tutto rimane in piedi – ma come se fosse già crollato. L'ala di farfalla era un'idea basata sul quasi-nulla: che fosse normale sovvenzionare le attività teatrali con denaro pubblico. Era ancora un'idea normale, apparentemente indiscussa, una sorta di *a priori*, quando la prima versione di queste pagine è stata scritta, nei mesi immediatamente precedenti la grande crisi economica del 2009. Con l'avvento della crisi, le sovvenzioni sono state decimate, e accanto a questa decimazione è cresciuta la sensazione che potrebbero anche del tutto sparire.

La mappa della zona teatrale che qui ricapitoleremo deriva dalla necessità di regolare quelle sovvenzioni. E' precaria ma comoda per orientarsi.

La mappa risulta divisa in tre sotto-zone: attività teatrali stabili; imprese di produzione teatrale; teatri di figura ed artisti di strada¹. Ad esse se ne aggiunge una quarta, quella dei teatri amatoriali.

Anche il teatro amatoriale, se lo osservassimo da vicino, lo vedremmo organizzato in associazioni, sia locali che nazionali, che rappresentano, non diversamente dalle ripartizioni professionistiche, solo uno spicchio delle attività teatrali effettivamente presenti in Italia, in molti casi non censite e non censibili. Il confine stesso fra teatro amatoriale e teatro professionale, nel corso del Novecento, s'è fatto dappertutto sempre più labile e discutibile. Le mappe relative al teatro sono significative più per le loro falle che per ciò che sensatamente lasciano intendere. In realtà tutte le mappe sono così. E il teatro, più che un caso-limite, è nient'altro che un dettaglio paradossale.

L'espressione “teatro di figura”, che compare nella terza sotto-zona, può risultare ostica a chi non conosce il gergo dei teatri. Indica i teatri di marionette burattini pupazzi ed ombre. È un'espressione relativamente recente, consolidatasi negli anni Settanta del

¹

Si vedano i “Decreti del ministro per i Beni e le Attività Culturali” del 21 dicembre 2005, relativi al teatro di prosa, le attività musicali e la danza, che fanno riferimento alla legge del 30 aprile 1985, n.163 sul Fondo Unico per lo Spettacolo. Li si trova, oltre che nelle pubblicazioni ufficiali, in appendice a: Albero Bentoglio, *L'Attività teatrale e musicale in Italia. Aspetti istituzionali, organizzativi ed economici*, Roma, Carocci, 2007. Si vedano anche: Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro n. 3. Rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Bologna, Patron 1990; Id. e Paola Bignami, *Politica e pratica dello spettacolo*, Bologna, Bonomia University Press, Bologna 2007.

Novecento. In precedenza si usava dire semplicemente marionette burattini o “teatro d’animazione”, un’etichetta, quest’ultima, che si prestò a molti equivoci quando dalla metà degli anni Sessanta del Novecento si sviluppò il movimento dell’ “animazione teatrale” basato sulla partecipazione e la non-distinzione fra attori e spettatori. Non si capisce in base a quale criterio i “teatri di figura” vengano accoppiati agli “artisti di strada”. Forse perché vi sono burattinai che fanno spettacolo sulle piazze, alle feste di compleanno o nei parchi? Sono frange ambulanti di un genere di teatro che nel complesso riproduce in sedicesimo l’organizzazione del teatro di prosa, con compagnie ed imprese più o meno grandi. Gli artisti di strada (clown vaganti, contastorie e cantastorie d’antica e nuova tradizione, giocolieri, mimi, attori musicanti, “statue viventi”, prestigiatori, ecc.) trovano nella strada, nell’itineranza e nell’individualismo la propria ragione. In qualche caso sono d’alta qualità. A volte rappresentano persino un’idea aristocratica dell’arte, che rifiuta il sistema e il mercato (come i monaci mendicanti rifiutavano i privilegi clericali). Il “teatro di figura”, invece, in Italia, come nel resto d’Europa e in Asia, annovera istituzioni che si collocano fra le élites teatrali, teatri storici e di tradizione che con un piede si piantano nel terreno cosiddetto popolare e con l’altro scalano il prestigio che si riserva ai classici (per l’Italia, si pensi alla tradizione marionettistica dei Colla, che vanta una tradizione secolare; alla dinastia che ha per capostipite Vittorio Podrecca; ai Figli d’Arte Cuticchio, e ai Pupi palermitani, catanesi e napoletani; ai diversi musei dedicati agli “attori di legno” ed alle attività culturali ad essi connesse). Non è una questione di valore ma d’appartenenza. I teatri di figura e gli artisti di strada non hanno ragione alcuna, né pratica né teorica, per stare assieme, se non la forza dell’incongruenza. Troveremo altre incongruenze, ancor più ragguardevoli.

Del tutto irragionevole potrebbe sembrare la separazione del “Teatro di prosa” dal “Teatro Lirico” e dalla “Danza”. È evidente, infatti, che tutti e tre andrebbero raccolti in un’unica regione teatrale. La demarcazione, teoricamente insensata, ha però in questo caso buone giustificazioni pratiche. Basta tener presente l’origine di questa mappa per capire che il Teatro Lirico e la Danza è utile tenerli distinti perché possono accedere alle risorse riservate alla Musica.

Benché sia strumentale, creata con criteri burocratici ed amministrativi, la nostra mappa lo si voglia o no, finché resta in vigore detta una regola anche alla geografia concettuale del teatro e della sua cultura. Chiunque eserciti la professione teatrale ha bisogno di pubblici sussidi, diretti o indiretti, e quindi non può fare a meno di assorbire sia pure a contraggenio i criteri di chi ha il compito e il potere di deciderli e distribuirli. I paradigmi assorbiti vengono trasmessi e si diffondono a macchia d’olio, sfumandosi, facendosi più imprecisi e così diventando diffusa mentalità, riflessi condizionati di pensiero. Al primo parlare di teatro molti di noi ci aspettiamo un panorama organizzato alla maniera della nostra mappa.

Nella geografia immaginaria di cui la nostra mappa fa parte, il paese del teatro sta in una zona denominata “spettacolo dal vivo”. Tutt’intorno vi è la sterminata “civiltà dello spettacolo” che si è imposta come una delle novità epocali maturate nel corso del XX secolo: un flusso ininterrotto di immagini registrate e teletrasmesse con al centro un genere artistico classico: il Cinema. Alcuni pretendono che lo “spettacolo dal vivo” sia assediato dalla società dello spettacolo, o sia dissidente, o permanga in essa come una

spina nel fianco – o come i pellerossa in una “riserva”. Non è così. O meglio: può esserlo, ma non lo è in via di principio. In via di principio, lo “spettacolo dal vivo” è una delle centinaia di varianti della globale civiltà dello spettacolo.

La locuzione aggettivale “dal vivo” non ha a che vedere con la “vita”. Indica soltanto un dato materiale: l’assenza del proverbiale “occhio di vetro” (camera cinematografica, telecamera, videocamera, ecc.) che nello spettacolo “normale” si interpone fra quel che è stato “ripreso” e chi l’osserva. Gli spettacoli “normali” - quelli cioè non “dal vivo” – sono spettacoli in cui prima ancora che cose o persone si vedono fisicamente *sguardi* sulle cose e le persone, atti d’attenzione, inquadrature e colpi d’occhio, selezionati e circoscritti, filtrati dal preliminare “occhio di vetro”. “Spettacolo dal vivo” invece dice: quel che stai osservando è lì in carne ed ossa. È vero che ogni spettacolo “dal vivo” può essere filmato, registrato, teletrasmesso e tecnologicamente manipolato per trasformarlo in un normale spettacolo d’immagine - all’origine però era diverso: accade davanti a spettatori (ma naturalmente vi sono sempre più frequentemente spettacoli “dal vivo” in cui gli spettatori stanno lì solo per essere ripresi, così come vi sono animali vivi solo per divenire bistecche).

E’ importante segnalare che lo “spettacolo dal vivo”, quand’è vero e proprio teatro, più che d’essere regolamentato, ha bisogno d’essere protetto, e per proteggerlo occorre non proprio definirlo, ma per lo meno farsi un’idea di come ce lo si può aspettare. Ciò spiega come mai nei suoi confronti proliferino, in quasi tutti i Paesi e nelle agenzie internazionali per la cultura, una gran messe di progetti, decreti, schemi, proposte di definizioni e distinzioni. E naturalmente una fitta rete di discussioni e polemiche. Tutto questo fa sì che nel discorso culturale il teatro sia tanto più presente quanto più è piccolo il suo effettivo spazio nel vissuto.

La sproporzione ha anche altre cause più interessanti. Deriva per esempio dal fatto che alcuni spettacoli dal vivo sono spettacoli con la coda. Possiedono in alcuni casi delle code imponenti per lunghezza ed esotica bellezza. Essi cioè si trascinano dietro e possono aprire a ventaglio lunghe e lunghissime narrazioni sulle proprie origini, miti leggende tradizioni vere e proprie storie piene di monumenti e documenti che affondano in passati remoti. Le loro code scavalcano quasi con noncuranza il Novecento e il suo spettacolo globale. Possono scendere fino a civiltà sepolte come l’antico Egitto o l’antica Grecia, il Giappone degli Shogun o l’India del VII secolo d.C. In Italia, hanno magnifiche code il teatro cosiddetto “di prosa”, il teatro Lirico (o d’Opera) e il Balletto. Queste code sono blasoni di nobiltà anche per i più inconsapevoli o randagi degli adepti; rafforzano il senso dell’identità; fanno da contrappeso all’attrazione del presente. E naturalmente, come accade sempre con le code grandi e magnifiche, amplificano a dismisura la percezione delle reali dimensioni del corpo cui appartengono.

Mentre nel continente degli spettacoli i linguaggi tendono ad uniformarsi, a contaminarsi, a divenire intercambiabili e fruibili da non importa chi in non importa quale parte del mondo, nella penisola dello spettacolo dal vivo la tendenza dominante è invece quella di mantenere desta la coscienza delle differenti peculiarità, delle radici o tradizioni che dir si voglia. L’idolatria della casa natale prende in genere il sopravvento su quella del tutto-il-mondo-è-paese che caratterizza lo spettacolo “normale”. Le

contaminazioni fra un genere e l'altro nello spettacolo dal vivo compaiono in genere come esperimenti voluti ed esibiti.

Nella penisola dello spettacolo "dal vivo" si distinguono diverse provincie, che in Italia sono: (a) il Teatro "di prosa" (detto così per distinguerlo dal teatro cantato); (b) il Teatro musicale, o "lirico"; (c) la Danza; (d) lo spettacolo circense; (e) il cosiddetto "spettacolo viaggiante", che non si distingue dagli altri come se gli altri non viaggiassero, ma per raccogliere sotto un'etichetta tutto quel che non è compreso nelle precedenti partizioni (giostre, numeri da Luna Park, complessi non-stabili di attrazioni) che in comune non hanno nient'altro che l'esibirsi in maniera girovaga. Non comprende i Circhi per la sola ragione che questi hanno una fisionomia meglio definita.

La zoomata che dalla panoramica sul continente dello spettacolo scende in picchiata sulla penisola dello spettacolo "dal vivo" può ora restringersi, in questa penisola, al piccolo e nobile contado del "Teatro italiano", alle sue quattro zone indicate all'inizio. Siamo di nuovo al punto di partenza, ma ora ci portiamo negli occhi un mutato senso delle proporzioni. Parliamo d'una zona ristrettissima dello spettacolo. Così ristretta che ci si potrebbe chiedere se valga davvero la pena occuparsene.

Di stabile, nelle zone abitate dai teatri, non c'è, in Italia, praticamente nulla. Ciò non toglie che le "Attività teatrali stabili" vengano considerate come i pilastri del sistema teatrale nazionale. Vengono suddivise in: (a) Teatri stabili ad iniziativa pubblica, istituiti, cioè, per volontà degli enti locali e da loro gestiti (Regioni, Provincie e Comuni, cui possono affiancarsi altri enti promotori come banche, fondazioni, comitati, ecc.): i responsabili della direzione sono decisi dagli enti promotori; (b) Teatri stabili ad iniziativa privata, nati autonomamente e poi riconosciuti dal potere pubblico, regolarmente finanziati: la direzione non viene decisa dall'esterno, ma conserva l'autonomia del gruppo promotore; (c) Teatri stabili di innovazione, che godono d'un riconoscimento dipendente da verifiche più frequenti, in ragione delle minori dimensioni e della più modesta economia.

L'*innovazione* di questi teatri stabili "minori" si esplica in due direzioni: la ricerca e la sperimentazione su *nuovi* linguaggi teatrali, sulle *nuove* drammaturgie, sull'uso di *nuove* tecnologie e *nuovi* spazi, e/o la promozione di un'attività teatrale rivolta al *nuovo* pubblico (infantile, d'età prescolare e scolare, giovanile, proveniente da ambienti e contesti sociali bisognosi di particolari attenzioni). Come si vede, il profilo dei "teatri stabili di innovazione" risulta pasticciato. Si basa sull'aggettivo "nuovo": quanto c'è di più vago. Raccoglie alla bell'e meglio ciò che rimane di "stabile" nel teatro nazionale una volta esaurite le due principali zone del pubblico e del privato. Si fonda tutto sommato sull'ambiguità del termine "innovazione".

La stabilità di cui si parla non implica la stanzialità, anche se spesso in maniera mistificante la si lascia pensare. Ha a che vedere piuttosto con il possesso stabile d'una sala teatrale, con la stabilità d'uno staff tecnico-amministrativo e soprattutto con la relativa stabilità dei finanziamenti pubblici. Il modello d'un teatro che non si muova quasi mai e presso il quale il pubblico si rechi, magari viaggiando (il modello dei teatri d'Opera, e - fra i teatri di prosa - dei grandi teatri nazionali europei così come anche di uno degli avamposti teatrali del secondo Novecento, il Théâtre du Soleil fondato da



Ariane Mnouchkine) in Italia non ha mai potuto svilupparsi. I teatri “stabili” italiani, compreso il loro prototipo, il Piccolo Teatro di Milano, hanno sempre girato come (o quasi come) una buona normale compagnia di giro.

Le compagnie di giro, prive d’una sede stabile, fanno parte della provincia denominata “Imprese di produzione teatrale”. Si tratta delle normali compagnie finanziate da un impresario o a capitale sociale o in forma cooperativa, che viaggiano portando in giro uno o più spettacoli ogni stagione, ospitate da teatri privati, provinciali, dipendenti dall’Ente Teatrale Italiano, da associazioni culturali, e naturalmente dai teatri “stabili” ad iniziativa pubblica, privata o di innovazione. A volte, però sono altrettanto stabili d’un teatro stabile (stabile di nome, come s’è detto) , dato che per una o più stagioni possono affittarsi un teatro in cui lavorare con una relativa continuità.

Ancor più anomale e molto più significative sono quelle che qui chiameremo le “enclaves” teatrali, microsistemi teatrali di lunga durata, spesso longevi in maniera spropositata rispetto ai tempi che in genere regolano gli ensembles teatrali (vi sono enclaves che si mantengono sostanzialmente costanti per venti o trent’anni e più). Le enclaves sono ben radicate in un territorio preciso, con un ensemble artistico costante, quasi sempre formatosi con un’autopedagogia di gruppo. La natura delle enclaves teatrali è *sui generis*: mentre le loro dimensioni corrispondono a quelle d’una piccola o media compagnia, per storia, cultura e comportamento sono simili a minuscole tradizioni autonome. Sono caratterizzate in genere da una forte capillare presenza nel proprio contesto sociale e da un’altrettanto forte capacità di viaggiare nei più lontani punti del pianeta, intessendo rapporti nodi e solidarietà internazionali. Restano poco visibili nella mappatura nazionale perché ne contraddicono i criteri di base: sono da un lato realtà teatrali circoscritte e locali, e dall’altro teatri del mondo, a volte celeberrimi nel panorama internazionale, benché in quello italiano risultino sempre un po’ sbiaditi o in sottordine. Corrispondono a ciò che nella storia teatrale del Novecento sono state e sono le enclaves teatrali del Theatre Workshop a Londra, del nomade (ma newyorkese) Living Theatre; del polacco Teatro Laboratorio di Grotowski, degli americani Open Theatre, e Bread and Puppet Theatre, dell’Odin Teatret in Scandinavia, del Théâtre du Soleil di Parigi, ecc. Le enclaves teatrali cominciarono a punteggiare e contraddire il sistema teatrale organizzato su basi nazionali a partire dagli anni sessanta del Novecento. In Italia sorsero e si diffusero a partire dagli anni Settanta (Teatro Tascabile di Bergamo–Accademia delle forme sceniche; Pontedera Teatro; Società Raffaello Sanzio a Cesena; Teatro Valdoca anch’esso a Cesena; Teatro Nucleo a Ferrara; Teatro Due Mondi a Faenza, Teatro Potlach a Fara Sabina, ecc.). In genere i loro componenti sono di differenti nazionalità. Fra le caratteristiche fondamentali delle enclaves teatrali vi è l’indipendenza nella scelta e nell’invenzione dei generi spettacolari; il polilinguismo degli spettacoli; la dimensione internazionale; la capacità di adattarsi in differenti maniere alla territorializzazione teatrale nazionale (si dispongono qua e là nelle diverse caselle previste della mappatura nazionale del territorio teatrale non aderendo, di fatto, a nessuno dei suoi scomparti). Probabilmente si dovrebbe dire che sono “teatri in Italia” più che teatri italiani.

Se varchiamo un labile confine e ci spostiamo dalle parti del Teatro d’Opera, ci accorgiamo subito che si respira tutt’altra aria. Qui le delimitazione fra le diverse zone sono chiare: ci sono i grandi teatri di tradizione (in testa a tutti La Scala di Milano, poi il

Teatro dell'Opera di Roma, il San Carlo di Napoli, La Fenice di Venezia, il Comunale di Bologna, la Pergola di Firenze, il Massimo di Palermo, il Regio di Torino, il Carlo Felice di Genova, distrutto dai bombardamenti nel 1943, reinaugurato in maniera profondamente difforme dall'originale nel 1991), i quali teatri si assumono il compito di tener vivo il repertorio operistico, di promuoverne la diffusione e di assicurare la qualità delle esecuzioni musicali e delle messinscena. Dai grandi teatri di tradizione, bisognosi di raguardevoli sovvenzioni, prendono il *la*, lo standard, sia le istituzioni minori che i festival e le rassegne.

La differenza con quel che accade nel teatro cosiddetto “di prosa” non deriva soltanto da un'economia infinitamente più ricca; da deficit di tutt'altre proporzioni; da un'organizzazione imponente, che neppure può confrontarsi con quella del teatro di prosa; dalla presenza di star (cantanti e direttori d'orchestra) che godono di una fama mondiale quasi impossibile da eguagliare dalle star del teatro prosa. La differenza sta soprattutto nelle premesse: nel teatro d'Opera si tratta di trasmettere un repertorio ben noto, capace di accrescimenti e sovvertimenti, ma con un nucleo tutto sommato stabile, definito e limato dal tempo, al cui servizio ci sono tradizioni musicali e di canto ben precise, con scuole, regole, spettatori esperti, modelli di riferimento cui ispirarsi o dai quali differenziarsi. In altre parole: il Teatro d'Opera non riguarda tutto ciò che è musica-e-canto, musica-e-messinscena, riguarda una ben precisa ed individuata tradizione. Il teatro cosiddetto “di prosa” invece no. Checché se ne dica, comprende, in realtà, qualunque cosa possa dirsi “teatro”. E' una delle conseguenze della tradizione teatrale europea basata essenzialmente sulla trasmissione di testi scritti: la trasmissione più aperta e labile, più imprecisa e meno prescrittiva che esista. Il detto latino adatto per i patti i contratti e le leggi - *scripta manent*, ciò che è scritto resta immutato - nel caso delle tradizioni culturali è una presa in giro. Ciò che è scritto sembra fatto apposta per essere labile, sicché ognuno lo legga a suo modo.

Per questo le mappe che cercano di organizzare sulla carta il territorio del teatro di prosa assumono ben presto l'aspetto di geografie immaginarie. Vi sono sempre spazi lasciati in bianco equivalenti allo sconcolato e poetico *hic sunt leones*. L'esperienza sul terreno a tutta prima genera sgomento a causa della quantità di casi irriducibili alle caselle che tentano di incasellarli. In un secondo momento si comprende che qui nell'evoluzione culturale ha prevalso il principio dell'enantiodromia.

Possiamo riassumere questa corsa nel contrario in tre mosse: 1) il teatro (stiamo sempre parlando del teatro cosiddetto “di prosa”) è un bene culturale: quindi dev'essere protetto – ed è un bene culturale perché trasmette il repertorio della letteratura drammatica; 2) il teatro dev'essere protetto, quindi è un bene culturale – e lo è anche quando non si limita a trasmettere il repertorio della letteratura drammatica; 3) il teatro è un bene culturale che merita d'esser protetto di per sé, per il semplice fatto che fra i beni culturali deve esserci (quest'ultima affermazione a dirla sembra comica, ma nella pratica si tiene in piedi benissimo: ha la solidità delle tautologie).

I principi ultimi e sottintesi che reggono il senso comune e l'ordine socioculturale sono per i nove decimi tautologie appoggiate dalla consuetudine, dotate quindi d'una forza enorme e d'un'enorme capacità di sviluppo. La tautologia teatrale oggi si nutre (e nutre le attività che deve proteggere) appoggiandosi alla qualifica di “spettacolo dal

vivo”. In linea di principio, dire (o sottintendere) che le pratiche teatrali, nel loro complesso, “meritano” in quanto possono esser classificate come “spettacolo dal vivo” sarebbe meno che niente. Equivarrebbe a dire che il teatro, se non fosse spettacolo dal vivo, teatro non sarebbe. Insomma: ancor meno d’una tautologia. Ma questo primo piano sotto zero serve a dribblare il problema, a farlo saltare dal riconoscimento d’una *qualità* alla difesa d’una *diversità*.

L’idea che il teatro possa essere catalogato fra i beni culturali da proteggere e conservare in quanto (e perché) “spettacolo dal vivo” fa leva sulla forza dell’eccezione. Dice: “È un’eccezione nel mare magno dello spettacolo attuale, *quindi* va protetta. Non serve altro. Basta sapere che oggi il teatro è lo spettacolo meno spettacolo che ci sia. Si preservi come si preserverebbe la specie della mosca bianca”.

Ha il pregio, quest’idea ordinatrice, di recintare tutto ciò che niente proibisce di chiamare “teatro” senza fare appello ad altre sue caratteristiche o a specifiche funzioni. Il che limita grandemente l’effetto della censura sulle forme, ben più drastica della censura (meno frequente ma assai più ripugnante) sui contenuti. Perché la censura sulle forme - che fa meno parlar di sé - è però quella che legittimando ed escludendo può mietere più vittime in un regime di teatro sovvenzionato e protetto. Non sarebbe strano se prevalesse una qualsivoglia definizione di “teatro”, del suo standard di base, e si cominciasse a sentenziare, brandendo il machete, che l’uno o l’altro caso non si guadagna la dignità d’esser recepito fra i fenomeni “legittimamente teatrali”, e va quindi tagliato. Il machete però smette d’essere affilato e i teatri “anomali” o d’eccezione non rischiano più di patire per la propria marginalità quando li difende l’evidenza dell’eccezionalità e marginalità dell’intero territorio del teatro nell’orizzonte generale dello spettacolo.

Sembra un arzigogolo ed è invece una mentalità. Entra nelle nomenclature delle leggi e dei regolamenti, determina i modi di pensare e di percepire. Spettacoli “dal vivo” diventano interessanti già per il puro e semplice fatto d’essere dal vivo, con le persone lì in carne ed ossa (cresce, per esempio, l’uso di mettere in scena i film famosi). Il grado zero del fascino - essere dal vivo - è simile al fascino di certi prodotti esibiti come “fatti a mano” non più perché il non esser fatti a macchina li renda di miglior qualità, ma perché la loro qualità, in un sistema produttivo tutto macchine, coincide con null’altro che con l’aver evitato le macchine. Similmente, non dà fastidio vedere in palcoscenico set simil-televisivi o simil-cinematografici depotenziati, perché ciò che attrae è il vederli lì di persona. “Spettacolo vivente” o “al vivo” o “dal vivo” può significare di tutto. Non vuol dire niente di pertinente all’arte e al pregio culturale, eppure è un’idea culturalmente forte: espone l’eccezione e la valuta senz’altro. Potrà sembrare un modo sciocco di pensare, ma è una “sciocchezza” a cui la cultura teatrale contemporanea dev’essere grata. Senza la protezione di questa “sciocchezza” alcuni estremi progetti che segnano la cultura teatrale nel passaggio di secolo e di millennio non avrebbero trovato l’ambiente adatto a svilupparsi liberamente. Senza la protezione della “sciocchezza” (ma da quando in qua una protezione dev’essere intelligente?) le intolleranze culturali ed estetiche, le più sapute, le più in buona fede e quindi le più deleterie, sarebbero divenute invincibili. Molti, nel passato, hanno in buona fede pensato che un teatro che non mettesse in scena i testi della letteratura drammatica non meritasse di chiamarsi teatro. Oggi non capiamo quasi più quali potrebbero essere i fondamenti d’una opinione del genere. Molti

hanno creduto che senza dialoghi, personaggi e intrecci non ci fosse teatro. E invece c'era. Si è spesso creduto che non potesse esserci teatro senza finzione. E invece poteva. Senza parole. Senza la distinzione fra attori e spettatori. Senza spazi e tempi definiti e deputati. Ecc. Abbiamo imparato ad aspettarci cose molto diverse aspettandoci teatro. Ed abbiamo imparato – sia pure con minore audacia – a guardare “come teatro” molte manifestazioni culturali del passato. Anche questa versatilità ed elasticità dello sguardo ha agevolato la consapevolezza che il teatro, benché non sia che un piccolo lago nel mare magno dello spettacolo, sia un lago prestigioso interessante turbolento dotato di poteri, con acque benedette e velenose.

E così, malgrado le sue turbolenze, i suoi veleni e le sue benedizioni, o forse proprio per esse, nel momento del passaggio dal Novecento al Duemila il teatro sembra ancora pacificamente inserito nella cultura italiana, poco e distrattamente foraggiato, ma in via di principio accettato, per dovere e con rispetto, senza tensioni e censure. Riscuote quella rassicurante mistura d'indifferenza protezione e tenerezza che si riserva ai purosangue decrepiti ed alle specie in via d'estinzione. Una situazione molto aperta e di conseguenza quasi immobile.

2. Tempo e tempi

“Fare teatro”, con tutto ciò che quest'espressione può significare, è in ogni cultura un insieme analogo per varietà e vaghezza a quella matassa di comportamenti eterogenei che vengono raccolti sotto la parola “giuoco”. Nell'un caso come nell'altro, è difficile decidere se valga la pena cercare di individuare gli elementi comuni a fenomeni fra loro tanto lontani, o se non sia più economico far finta che si tratti d'una pura questione di parole, gonfiata dall'atavica superstizione secondo cui tutte le cose che stanno dietro una stessa parola dovrebbero avere qualcosa in comune.

Meglio precisabile è quel che pubblicamente avvalora il teatro. Il *pubblico valore* del teatro, quando gli viene attribuito, s'aggancia infatti a qualcosa di ben riconoscibile, anche quand'è sottinteso. Il teatro che una cultura avvalora è per l'appunto il teatro che in essa ci si aspetta, sia quando si pensa al futuro che quando si pensa al passato.

Nella cultura europea, il valore del teatro si fonda innanzi tutto su un immaginario atto di nascita, che in realtà è un dissepellimento: il richiamo in vita del teatro alla maniera degli antichi. Il dissepellimento immaginario distinse a lungo, in Europa, il teatro legittimo dal continuum confuso e poco differenziato dei passatempi, e ha in Italia la sua culla. Il dissepellimento, per di più, battezzò una pratica che per alcuni secoli era stata vista come legata alle brutture idolatriche dei pagani.

Nel secolo XV ed all'inizio del XVI esistevano infiniti usi ed infiniti accadimenti performativi che noi *ora* possiamo chiamar tranquillamente “teatro”. Ma il valore veniva *allora* attribuito alla reinvenzione del teatro antico ed alle innovazioni ad esso connesse. Col passar del tempo, alcuni usi ed alcuni accadimenti vennero qua e là smussati e corretti per farli assomigliare ai modelli nobili. Più tardi, alcuni prodotti culturali del tutto estranei alla genealogia degli antichi e dei teatri legittimi vennero interpretati come fasi primitive d'un processo di rinascenza, primi germi d'un'evoluzione costretta a

ricominciare da capo. Il medievale tropo *Quem quaeritis* è un famoso esempio d'un simile modo di vedere: venne considerato come la prima cellula dialogica d'un dramma in via di sviluppo (può parere stranissimo, ma ancor oggi alcuni lo pensano).

Specularmente, spettacolazioni benissimo inserite nel proprio odierno contesto socioculturale, feste, processioni, spettacoli carnevaleschi o stagionali, sono state a lungo considerate come viventi reliquie di fasi evolutive superate da tempo, fossili culturali, viventi reliquie dotate d'un loro inerente significato "originario" che si poteva rispettare oppure trascurare, stravolgere o tradire. Quasi che le attuali manifestazioni festive, con il loro protocollo, traessero non solo il protocollo, ma il suo *sensu* dai casi della loro origine. Si sono ascoltati serissimi intellettuali affermare, osservando un ambiente in festa, che i festanti stavano travisando l'autentico senso di quel che stavano facendo – come se non dovessero esser loro a mettercelo, il senso. E come se, fra i sensi, ce ne fosse uno autentico e gli altri no.

Analogamente, il valore delle rappresentazioni teatrali è stato a lungo agganciato al valore del testo rappresentato, quasi dipendesse, il valore, dalla capacità o meno di "sviscerarne" il contenuto.

Anche quando un tale modo di pensare (inquietante: evoca la macelleria) viene corretto e liberato dai suoi soggiacenti anacronismi, esso mantiene alcune tracce del condizionamento delle sue origini: (1) l'idea sempre più vaga e quindi sempre più incontrollabile che nell'universo ondivago del comportamento performativo ci sia un nocciolo d'oro fondante il valore, paragonabile al museo delle arti belle, che ha senso proteggere, innanzi tutto proteggendone la memoria - facendone storia - cioè: *dotandolo d'una coda storica*, la più lunga possibile; (2) la constatazione che questa storia si fonda su ciò che del passato perdura, e cioè (soprattutto) i testi della letteratura drammatica e le architetture teatrali; (3) la quasi-logica deduzione secondo cui il valore del teatro coinciderebbe con il valore di ciò che di esso perdura; (4) la quasi-logica deduzione secondo cui la perduranza indicherebbe un'identità che può essere raccontata nel suo divenire, come se fosse un personaggio storico o la trama d'un'eredità; (5) e a ridosso di queste storie, l'iperlogica invenzione d'una teatrologica disciplina.

Ora, se la si osserva bene, questa "teatrologia" non è qualcosa di collaterale al teatro. Non è un modo di vederlo: è quel che lo fa vedere, che ne fa vedere l'unità di settore o d'argomento. Che forse se l'inventa, e comunque la sancisce e l'istituzionalizza. Tant'è che questa unità ideale, disciplinare, con una mossa tipica del divenire eracliteo, corre nel suo contrario e si conserva facendo fuori l'asse attorno al quale s'era raccolta. È l'esito d'un processo tutto turbolenze contraddizioni e contrasti: se all'inizio ciò che rendeva riconoscibile il teatro era soprattutto la sua letteratura, alla fine sarà tutto tranne la letteratura. È la nuova visione che si impone alla fine del secolo XX con la forza d'un'idea americana: la disciplina accademica dei "Performance Studies", e cioè dello studio e dell'analisi critica delle azioni performative nell'intero panorama

contemporaneo. Una disciplina che si regge in piedi nella misura in cui riesce ad imporsi nei curricula degli ordinamenti universitari².

Ci siamo sottoposti ad una schematizzazione tanto drastica soprattutto per un motivo: tratteggiare la struttura del territorio terremotato su cui prende forma l'immagine di ciò che ci aspettiamo quando ci aspettiamo qualcosa che chiamiamo teatro.

“Non c'è un unico tempo – scrive Eugenio Montale visualizzando la complessità di cui parlano i maestri del moderno metodo storico – non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri/che paralleli slittano/spesso in senso contrario e raramente /s'intersecano”³.

Nastri diversificati di tempo attraversano la cultura teatrale al suo interno. Essa si muove dentro il complesso o l'accumulo globale delle pratiche e delle innovazioni artistiche con due velocità fra loro in attrito: l'una lenta, produttrice di materiali stabili e di permanenti rovine; l'altra effimera, volatile, produttrice di scie. Rovine e scie sono due diversi correlativi oggettivi della Storia, ma anche due differenti velocità. Da una parte la lenta velocità con cui mutano i libri (o i teatri di pietra); dall'altra la volatilità degli spettacoli, che rigano a volte la memoria.

Le differenti velocità e i differenti nastri di tempo che caratterizzano ogni campo della cultura, nel campo teatrale, dunque, si polarizzano e danno luogo ad un elementare ineludibile conflitto. I repertori drammatici, i testi delle commedie, delle tragedie, dei drammi, delle pastorali e delle farse si trasmettono nel tempo, offrendo un ancoraggio apparentemente stabile al mutare delle letture. L'architettura teatrale - i suoi modelli, più ancora dei suoi edifici - ha un alto grado di stabilità, paragonabile a quella delle opere letterarie. I teatri bruciano. Vengono ricostruiti (chamarli “Fenice” è un'appropriata e diffusa agudezza). Permangono stabili le loro fattezze e le loro collocazioni. A volte, le loro istituzioni. Relativamente stabili, per periodi più o meno lunghi, anche le organizzazioni del mestiere, le legislazioni degli spettacoli, le tecnologie legate alle rappresentazioni.

Volatili e fuggitivi sono invece gli spettacoli. Fuggitivi non solo perché non si condensano in opere permanenti, non solo perché dalla percezione presente fuggono velocemente a rifugiarsi nei serbatoi della memoria, ma anche (soprattutto) perché mentre contempi uno spettacolo con lo stesso identico atteggiamento mentale ed emotivo con cui contempi ogni altra opera d'arte - mentre cioè sei colto dal fascino, dall'incitamento alla comprensione, dal mutamento d'idee, dal riso o dall'orrore, dall'emozione semplice e da quella che annoda il pensiero - sai anche che tutto questo, a differenza di quel che accade normalmente con l'arte, sta sparendo nel momento stesso in cui ti si presenta.

Di per sé, permanenza e volatilità non dipendono, in via di principio, dalle diverse materie di cui son fatte le cose teatrali: la fissità della scrittura letteraria e/o musicale da

² Cfr. Richard Schechner, *Performance Studies. An introduction*, London and New York, Routledge, 2002; Henry Bial (a cura), *The Performance Studies Reader*, ivi, 2004. Si veda, per l'impostazione critica, Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma, Laterza, 2005, pp. 40-41.

³ Montale, *Tempo e tempi*, in *Satura*.

un lato; il veloce sparire degli spettacoli dal vivo dall'altro. Anche una partitura scenica potrebbe trasmettersi nei decenni e nei secoli, passando dall'una all'altra generazione, similmente a come si trasmette un testo (con continue variazioni, beninteso, perché ogni opera attraversa il tempo solo subendo – o piuttosto conquistando – le proprie varianti o variazioni). Basta pensare alle partiture fisiche degli stili classici asiatici; alle forme liturgiche; al Balletto; a certe partiture del mimo moderno. Tant'è che si è potuto persino parlare d'un "restauro" del comportamento⁴. La tradizione europea, per quanto riguarda gli attori e la rappresentazione, è invece caratterizzata dal rifiuto di partiture tradizionali ad alta definizione. Sceglie, al contrario, modelli stilistici a maglie molto larghe, continue innovazioni e tradizioni individuali tanto più apprezzate quanto più capaci d'apparire irripetute e irripetibili.

Ne risulta che mentre per quanto riguarda la letteratura drammatica (e l'architettura teatrale) la trasmissione dei modelli e dei saperi avviene soprattutto per linee verticali, dall'una all'altra generazione; per quel che riguarda le messinscene e gli attori la trasmissione avviene prevalentemente per linee orizzontali, per contagio confronto contrasto e contiguità.

Da ciò alcune ovvie ma significative asimmetrie. Chi fa teatro scrivendo testi drammatici (anche poco o pochissimo preoccupati della propria qualità letteraria, anche quando sono script o sceneggiature pel commercio degli intrattenimenti) entra volente o nolente in un campo di confronti riconoscimenti e rifiuti in cui si può risalire tanto indietro nel tempo fino ad incontrare i fantasmi degli antichi ateniesi. Lo stesso vale per chi fa teatro costruendo teatri. Chi fa teatro recitando, invece, sente alle sue spalle una storia corta, che è come se ricominciasse sempre da capo, in una dimensione in cui corrono solo pochi passi fra l'oggi e la notte dei tempi.

In Europa, gli attori e le attrici di teatro basta che guardino una trentina o cinquantina d'anni indietro, rispetto al tempo di cui hanno diretta esperienza, per affacciarsi sul confine fra la storia e la preistoria della *loro* arte. Spingersi oltre con lo sguardo vuol dire, per lo più, aggirarsi in un mondo di notizie incerte, ripetute come favole e leggende senza tempo. Gli attori della cosiddetta Commedia dell'Arte, per esempio, erano leggenda per Eleonora Duse. Ed Eleonora Duse era già favola per Carmelo Bene, nato neppure quindici anni dopo la di lei morte.

Può darsi benissimo che certi comportamenti, che certi usi inveterati, certi "s'è fatto sempre così" risalgano molto indietro nel tempo e si siano trasmessi come una sorta di caratteri ereditari. Sono comunque un sapere poco o nulla consapevole, qualcosa di simile ai geni d'una biologia professionale, non al sapere trasmesso da una Storia conosciuta in quanto tale. I fili, nel campo delle arti e dei mestieri, se sono invisibili sono interrotti.

I fili interrotti del teatro in Italia hanno conseguenze particolarmente visibili, perché qui non c'è stato un autore drammatico intorno al quale si sia coagulata, sia pure a grandi linee, una tradizione recitativa, come Shakespeare per gli attori inglesi, Racine

⁴ Richard Schechner, *Restoration of Behaviour* (1977), in Id., *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116.

Corneille Molière e poi Feydeau per i francesi, Strindberg per gli svedesi. Una piccola tradizione, intorno all'Ottocento, si è coagulata attorno ai testi classicizzati di Goldoni, ed era anch'essa una tradizione parziale e inordinata, senza un punto centrale di riferimento, spaccata sui due versanti del teatro in lingua italiana e di quello in lingua veneta.

Si dice spesso che ci sia stata la tradizione delle maschere, nel senso di Arlecchino, Pulcinella, Pantalone, Brighella, ecc. Insomma: l'illusoria tradizione della Commedia dell'Arte. Crediamo tutti di sapere come Arlecchino e i suoi compagni si muovano, come si comportino e come parlino. In realtà, mentre ci figuriamo di riconoscere una tecnica o uno stile tradizionale, rievochiamo mentalmente nient'altro che larve dai vaghi contorni. Arlecchino, per esempio: una maschera nera, un vestito a toppe o losanghe multicolori (a volte, in casi raffinati e ballettistici, bicolori), l'uso – spesso – d'una spatola o batocchio, un gestire che conserva qualcosa dell'animale quadrumane o del felino - ma solo "qualcosa", solo all'ingrosso. I più antichi documenti che mostrano la figura arlecchinesca attestano che essa fin dall'inizio è edificata su posture di base assai diverse a seconda dei differenti attori che indossano la maschera, a volte con opposti punti di partenza. Una sua qualche ben disegnata gestualità si è definita solo nella tradizione della pantomima francese ed inglese dal XVIII secolo in poi.

Gli studiosi di teatro che considerano Amleto ed Arlecchino come i dioscuro del teatro moderno⁵ accostano un volto cangiante invaso dall'anima e una maschera nuda. Non si capisce come, ficcando gli occhi in quella maschera nuda, si possa trovare il bandolo della matassa che potrebbe guidarci a rispondere ad un domanda semplice ingenua e irrisolvibile: "Che cosa vuol dire, in realtà, teatro italiano?"

3. Le dita d'una sola mano

Sarebbe meglio non tentare neppure la risposta. Domande del genere, quanto più paiono difficili complesse e profonde, tanto più si rivelano vuote. D'altra parte, non tentare una risposta risulterebbe disdicevole, forse sleale.

Se fosse fra le protagoniste d'una pantomima allegorica sui differenti teatri d'Europa, l'Italia sarebbe la regina scalza in corona turrata, che con una mano erige solidi teatri di pietra, e con l'altra li brucia, lasciandovi larve ombre e voci.

Se fosse un paesaggio, sarebbe il lago vulcanico dalle antiche vele sparite, con coste in declivio e acque serene, rigate da un fitto intrico di scie.

Se fosse un modo del tempo, sarebbe il paradosso dell'attesa: "Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà essere mai il teatro che vi aspettate", dice un incipit famoso - e risuona molto al di là delle sue circostanze⁶.

⁵ Esemplare il Prologo di Allardyce Nicoll a *The World of Harlequin*, Cambridge University Press, 1963 (trad. it.: Milano, Bompiani, 1965).

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, "Nuovi Argomenti", n.s. , 9, gennaio-marzo 1968 (nell'edizione delle Opere di Pasolini per "I Meridiani" di Mondadori, diretta da Walter Siti, è nel volume *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Tomo II, pp. 2481-2500.

E però, aldilà di immagini e paradossi, se ci chiediamo che cosa caratterizzi nel suo complesso il disegno dei molti teatri che accaddero e accadono fra le Alpi e la Sicilia, fra l'Adriatico e il Tirreno, dobbiamo constatare che tale disegno probabilmente non c'è, non è rintracciabile. A meno che non si voglia semplificare di molto le cose, guardandole, per così dire, dopo aver drasticamente preso le distanze.

Continui mutamenti e il convergere di fatti disparati possono assumere un certo profilo costante, se visti abbastanza di lontano, un po' come accade con le forme delle cascate che facevano riflettere Goethe: dalla dovuta distanza appaiono sempre eguali a se stesse, benché i conflitti delle acque precipitose siano sempre diversi.

Un buon esercizio, per definire il modo caratteristico in cui il teatro in Italia precipita dal suo passato al suo futuro, sarebbe dunque allontanare il punto di vista e figurarsi d'osservare quali italici dislivelli, quali discontinuità schiumino con spettacolosa evidenza. Tutto sommato non sono molti. Per elencarli bastano le dita d'una mano.

Pollice: la "sala all'italiana". È la forma, l'architettura, l'organizzazione dello spazio cui sembra "naturale" pensare quando pensiamo fisicamente il teatro. È stato detto che è "il teatro che abbiamo tutti in mente"⁷: quale che sia la cultura, il Paese o il continente cui apparteniamo.

Indice: la Commedia dell'Arte o "commedia all'italiana". "Théâtre Italien", "Comédie italienne", "Italian Comedy" o semplicemente "The Comedy" sono suoi sinonimi. Una forma o formula di teatro che attraversa la cultura prima europea e poi mondiale a partire dalla fine del XVI secolo. Diventa un genere teatrale a sé stante viaggiando molto all'estero e insediandosi a Parigi. Con le sue maschere e i suoi emblemi passa dal palcoscenico all'immaginario collettivo. Si perpetua fra i soprammobili e le porcellane, dilaga nella letteratura per l'infanzia, nel giornalismo satirico, nella pubblicità. Forse è più feconda all'estero che in Italia. Si nutre (e si difende) nell'espatrio. Carlo Gozzi, per esempio, viene visto, all'estero, come la bandiera del teatro liberato dalla pesantezza delle scene convenzionali e legittime: fantasia bizzarra favola buffoneria satira e senso della tragedia, senza sentimentalismi e solennità. Una bandiera per le generazioni teatrali preromantiche e romantiche e poi per quelle della Grande Riforma teatrale novecentesca. Ma è restato, in Italia, pochissimo valutato, anche perché gli faceva velo la sua fama di reazionario nemico del Goldoni. Anche quest'ultimo fu visto, fuori d'Italia, non tanto come il moderno affossatore delle Maschere, ma come il loro autorevole testimone, l'autore che mise in scena Arlecchino. Il quale Arlecchino è il solo personaggio "mitico" che, dall'Italia, si sia posto accanto agli altri "miti" cresciuti dalla letteratura e dagli spettacoli nell'Europa fra Cinque e Seicento. Accanto ad Amleto, Don Giovanni, Don Chisciotte e Faust, Arlecchino compare come compagno parigrado e speculare: tutto involucro, così come gli altri son tutti storie destino e sostanza.

Medio: l'Opera. Il repertorio italiano dell'Opera costituisce in tutto il mondo il nucleo principale d'un tipo di spettacolo che (non va dimenticato) è stato lo spettacolo-principe in Occidente dal XVII all'inizio del XX secolo, e che oggi continua ad essere la

7

Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari. Laterza, 1992.

Grande Tradizione dello spettacolo occidentale “dal vivo”. Nato da un’invenzione italiana, per il teatro d’Opera, dal Settecento in poi, sono stati costruiti fin nelle zone più remote del pianeta quegli edifici teatrali e quelle sale “all’italiana” di cui s’è appena detto.

Anulare: gli attori-creatori. Nel XIX secolo, un manipolo di grandi attrici e grandi attori italiani si radicarono nella fantasia del pubblico internazionale come un *non plus ultra* dell’arte scenica: Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Ermete Zacconi, Ermete Novelli, e sopra a tutti Eleonora Duse. Divennero figure proverbiali. Grandi emblemi d’arte. In Italia vennero spesso considerati (non la Duse, ma gli altri) poco più che guitti di genio, rappresentanti d’un teatro scombinato. Anche questo è un elemento ricorrente: quel che all’estero viene visto come teatro tipicamente italiano, in Italia appare come il sintomo d’una mancanza o d’una arretratezza. Molti grandi creatori del teatro in lingue regionali (Petito, Grasso, Musco, Scarpetta, Viviani, Ferravilla ecc.) vennero in Italia considerati come genialoidi protagonisti d’un’arte minore. È una ferita culturale che si risarcisce, tardi e in parte, solo con Eduardo De Filippo. Dario Fo, nel 1997, riceve il premio Nobel come rappresentante d’una letteratura-in-azione, che anche nella scrittura riesce a conservare e trasmettere il senso dell’oralità e della presenza fisica dell’attore. “Tipicamente italiano”, direbbe chiunque - mentre in Italia, naturalmente, molti storsero il naso, quasi venisse premiata un’irregolarità e non una grandezza.

Infine, mignolo: se volessimo enumerare i drammi-archetipi che nella mentalità generale condensano l’idea stessa di teatro, che la fanno saltare in mente (diciamo per esempio *Edipo Re*, *Amleto*, *Aspettando Godot*...) forse fra essi collocheremmo anche l’italiano *Sei personaggi in cerca d’autore*. Il pirandellismo, comunque, più ancora di Pirandello, fra i ready-made teatrali, è forse il solo made in Italy.

Questi luoghi dei salti sembrano illustrare tante storie separate. Il fatto che si pongano tutte sotto l’etichetta “teatro” non vuol dire che facciano un’unica storia.

4. La storia d'un piccolo lago

Aspettarci che ci sia qualcosa che possa essere sensatamente e unitariamente chiamata una “storia del teatro italiano” sembra la cosa più normale del mondo, sia perché di tutto pare che si possa far storia; sia perché a partire dalla seconda metà del XX secolo la “storia del teatro” è divenuta una disciplina accademica a sé stante, regolarmente riconosciuta negli ordinamenti universitari: prima alla chetichella, poi con il successo (veloce e di non lungo respiro) che hanno in genere le discipline meno disciplinate.

Ma non appena fuoriusciamo dall’involucro protettivo, dalle mappe che danno un ordine posticcio al territorio del teatro, fatto tutto di bradisismi e terremoti; non appena lasciamo cadere le stampelle che avvalorano il teatro per decreto, sovvenzionandolo o facendolo oggetto d’un regolare curriculum scolastico; non appena, insomma, tentiamo di fuoriuscire dagli ordinamenti per affacciarci sulla cultura, ci rendiamo conto che l’idea di una storia del teatro non è tanto ovvia come sembra, e trascina con sé molti detriti.

Nel maremagno culturale italiano il teatro occupa lo spazio d'un piccolo lago. Insistiamo con questa immagine per mantenere il senso delle proporzioni senza però immiserire il nostro oggetto.

Mantenere il senso delle proporzioni è sempre difficile quando si deve scendere verso i primi piani, ma nel nostro caso è ancor più difficile perché l'Italia occupa una porzione forse un po' bizzarra, ma indubbiamente rilevante della cultura teatrale moderna. Quest'ulteriore asimmetria fra l'Italia nel Teatro e il Teatro in Italia ha distorto la prospettiva, infliggendo al teatro, nel nostro recinto culturale, un'esagerata pretesa d'importanza – e soprattutto un'esagerata boria storica, come se alle sue spalle l'aspettasse un futuro da non tradire. Una pretesa che è stata anche fonte d'amarze: molti teatri cresciuti in Italia furono giudicati la negazione stessa del "teatro italiano" così come lo si aspettava o si credeva lo si dovesse aspettare. Il caso macroscopico è certamente la Commedia dell'Arte. Ma altrettanto potrebbe dirsi per il teatro dialettale. E per quelle enclaves teatrali che presero forma nella seconda metà del Novecento, non identificandosi né col teatro egemone né con le sue avanguardie.

Non lo si ripeterà mai abbastanza: quando diciamo "teatro" quasi sempre ci aspettiamo che si parli del cosiddetto teatro "di prosa", mentre in realtà, dal XVII secolo in poi, è l'Opera in musica ad aver giganteggiato, in Italia e in Europa, per complessità e raffinatezza di pratiche produttive, per forza economica, e soprattutto per la capacità di abbarbicarsi alla memoria collettiva, sia popolare che di élite. E però, malgrado tutte le precisazioni e le cautele, a sentir dire "teatro italiano" si rischia di aspettarsi prima Giacosa che Puccini.

S'è detto che fra gli spettacoli del Novecento (cinema, televisione, ecc.) il complesso degli spettacoli teatrali ha perso se non prestigio, per lo meno centralità. Il che vuol dire che la zona dei teatri è divenuta una periferia di lusso, irrimediabilmente parassitaria. Occuparsene non varrebbe la pena - se essa non fosse anche una periferia di frontiera.

A prenderlo sul serio, il piccolo lago si rivela talmente solcato da correnti, con gorgi e relitti sommersi, rive boschive e minacce vulcaniche, che può persino diventare un laboratorio in cui esplorare il senso dello spettacolo per la vita individuale e sociale. Potrebbe fors'anche essere un avamposto contro il trionfo pervasivo della "società dello spettacolo". O potrebbe anche esser considerato un buon laboratorio per indagare in versione concentrata e ravvicinata certi problemi del metodo storico che per la loro vastità scompaiono quasi alla vista⁸. Un laboratorio fatto tutto di vivi contrasti, dove fin dalle prime mosse bisogna allenarsi a compiere quel che in altri campi è spesso un punto d'arrivo: considerare gli accadimenti come se fossero opere, e le opere come se fossero accadimenti. E dove si sperimenta come regola ciò che altrove è solo un raffinato sospetto: che sia vano pretendere di distinguere fra il soggetto osservato e l'osservatore. Un laboratorio dove diventa necessario allenarsi a vagabondare "fermandosi ad approfondire storie e situazioni, e sbirciare solo di tanto in tanto, con la coda dell'occhio,

⁸ Per tutta questa problematica, il libro di riferimento è: Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, 2005.

il nocciolo di un'arte scomparsa"⁹. Un'arte dello strabismo, da una parte un occhio "il cui giuoco è vedere da lontano un'indistinta figura", e dall'altra uno sguardo ravvicinato e a contrasto, "in cui si è risucchiati dalla precisione e dalla forza del dettaglio"¹⁰.

Le trasformazioni novecentesche non hanno soltanto rovesciato la centralità del teatro fra gli spettacoli, non si sono limitate a ridurne il territorio: l'hanno, in compenso, scavato, aumentando la sua profondità, dilatando il volume mentre ne riducevano la superficie. Vi sono molti teatri diversi, molte sfaccettature con altrettanti valori. La natura del teatro non è più pensabile come se dipendesse soltanto o principalmente dal dar veste e voce alla letteratura drammatica. Tradizioni recitative, invenzioni attoriche, messinscene e tecniche di lavoro, il ri-uso del teatro come lavoro su di sé o su specifiche crepe sociali si impongono come prodotti culturali altrettanto rilevanti dei prodotti letterari drammatici. E quindi non possiamo più aspettarci una cultura del teatro tutta racchiusa nel grande edificio delle letterature - farse e tragedie, commedie e pastorali, drammi storici e borghesi, politici o dell'assurdo - con gli attori e le attrici relegati nelle parti basse o nei sottotetti, fra le nuvole e gli aneddoti (sia pure aneddoti appassionati).

A maggior ragione quest'oggetto culturale all'antica non potremmo aspettarcelo per l'Italia, dove il nobile palazzo della letteratura drammatica non sempre è in buono stato, e in molti casi non regge il confronto europeo. Ha, per esempio, il vasto squarcio di quel selvatico cortile della cosiddetta Commedia dell'Arte, rigogliosamente occupato da attori e maschere recitanti senza l'ausilio (pare) d'una buona o decente letteratura. Poiché questo squarcio riempie nella scala temporale il tassello che in altri paesi è occupato da autori divenuti dei classici (da Shakespeare a Racine; da Calderón a Molière), pensare il teatro italiano appoggiandosi soprattutto ai testi letterari drammatici vorrebbe dire, fra l'altro, consegnarlo ad un'ingiusta mediocrità.

Non appena si pretende d'abbracciarlo con un solo sguardo, il teatro italiano si presenta nel panorama generale come una fertile disobbedienza priva d'un nocciolo di riferimento, simile ad una manciata di quelle pietre bizzarre e difformi che sembrano compagne solo perché ognuna di loro è irregolare. E che a volte, per nient'altro che lo loro irregolarità, si ritengono preziose.

Anche guardando in faccia il passato, "il teatro che ci aspettiamo non sarà mai il teatro che ci aspettiamo", come dice il citato incipit di Pasolini.

5. Un teatro sempre prima del teatro

Se il teatro italiano fatica ad assumere una fisionomia precisa, se questa appare scentrata mutante o manchevole sia a chi la guarda ponendo il punto di vista nella realtà odierna, sia a chi ne lamentava la mancanza nel passato, la ragione è forse da cercarsi non in un suo carattere di fondo, in una caratteristica esuberanza o deficienza cosiddetta naturale, ma in un contrasto che dette il *la* al configurarsi dell'istituzione culturale "teatro" e la cui onda continuò a propagarsi e a rinnovarsi, a partire dal secolo XVI fino

⁹ Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore*, Città di Castello, Edimond, 2004, p. 27.

¹⁰ Luciano Mariti, *Il comico dell'Arte e il "Convitato di Pietra"* in: Silvia Carandini e Luciano Mariti, *Don Giovanni, o l'estrema avventura del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 67.

al XX. L'onda lunga d'un contrasto: un "Contrappunto dissonante". Potremmo sintetizzarlo così: il configurarsi del teatro come istituzione culturale nel momento stesso un cui si istituiva come artigianato e commercio. Da ciò, un continuo esserci-e-non-esserci.

Da quando esiste qualcosa per cui si possa sensatamente parlare come d'un "teatro italiano" esso si presenta come un "teatro a venire", un teatro atteso, e quindi, paradossalmente, un "teatro prima del teatro"¹¹. In fondo, l'incipit famoso pasoliniano dice (anche) questo. E potrebbe anacronisticamente esser letto subito prima d'un altrettanto famoso incipit alfieriano.

Siamo a Parigi, nei mesi che precedono la presa della Bastiglia e la fine dell'Antico Regime. Parigi è ancora (ma siamo agli sgoccioli) una sorta di casa generalizia per il teatro italiano: Carlo Goldoni vi ha appena pubblicato i *Mémoires*, presso la Veuve Duchesne, una casa editrice di pregio. Vittorio Alfieri si è scelto un editore di ben altro livello per le sue tragedie: il Didot, forse il più prestigioso ed elegante d'Europa, specializzato in classici (è l'editore che ha editato un Racine esemplare; colui che cura l'edizione degli scrittori latini e greci che servono all'educazione del Delfino; fra gli italiani, ha pubblicato *Dei delitti e delle pene* del Beccaria). Alfieri, per le sue tragedie, ha curato ogni dettaglio. Parlerà di questa impresa come d'uno dei momenti più importanti della sua vita, niente di paragonabile alle poche righe in cui ricorda quando lui stesso mise in scena e recitò le sue tragedie in saloni aristocratici e teatri non commerciali¹². Le sue tragedie, ripete, son fatte per essere capite attraverso una viva voce capace di pronunciarle scolpendone il sistema nervoso. Ma il loro futuro è nel libro. Perché non nel teatro? Per la semplice ragione che il teatro italiano in Italia non c'è.

Adottiamo per un attimo lo sguardo d'uno straniero che senza saper altro avesse letto - simile ai persiani Usbek e Rica immaginati da Montesquieu nella Parigi d'inizio Settecento - il *Parere sull'arte comica in Italia* nel primo dei cinque volumi della tragedia del celeberrimo poeta italiano Vittorio Alfieri da Asti, finiti di stampare nel fatidico 1789. Avrebbe davvero creduto che in Italia di teatro non ce ne fosse punto.

Il *Parere* è un documento importante e ancor oggi citatissimo, soprattutto per le sue due prime righe: "Per far nascere teatro in Italia vorrebbero essere prima autori tragici e comici, poi attori, poi spettatori". Come se non ci fosse nessuno. Almeno tre secoli cancellati da uno sguardo sprezzante.

Qui servirebbe una sintetica digressione o un "richiamo" che permettesse di ricapitolare, per sommi capi e sullo sfondo, le vicende della Tragedia italiana, dalla *Sofonisba* e dalla *Rosmunda* rispettivamente del Trissino e del Rucellai, scritte fra il 1515 ed il 1516, fino all'*Orbecche* del Giral di Cinzio, agli inizi degli anni Quaranta del Cinquecento, alla sua teorizzazione delle "tragedia dell'orrore" (o "senechiana") che tanta influenza avrà sulla drammaturgia elisabettiana, fino al *Torrismondo* di Torquato Tasso, negli anni

¹¹ Il riferimento è allo studio di Franco Ruffini sulla cultura teatrale umanistica: *Teatri prima del teatro*, Roma, Bulzoni, 1983.

¹² Cfr. Vittorio Alfieri,



Ottanta del Cinquecento. Dovrebbero seguire i rimandi alle tragedie in latino ed in volgare rappresentate nei collegi gesuitici, ai rapporti fra tragedia e opera in musica, all'operato di Giovan Vincenzo Gravina ed al suo magisterio su Pietro Trapassi ribattezzato Metastasio. Entrando nel Settecento, i rimandi dovrebbero almeno ricordare la *Merope* del Marchese Scipione Maffei; il tentativo di Luigi Riccoboni, comico di professione, d'abbandonare le maschere ed imporre il repertorio dell'alta letteratura drammatica italiana (*Sofonisba*, l'*Edipo* tradotto da Orsatto Giustiniani, la *Semiramide* di Muzio Manfredi, l'*Oreste* del Rucellai, il *Torrismondo*, la *Cleopatra* del Cardinal Delfino). Si vedrebbe che il Conte Alfieri, malgrado la sua giustificata albagia, non era il solo a far tragedie in Italia.

Dopo aver attraversato il secolo d'Alfieri, potremmo continuare ad inseguire le voci che continuano a proclamare che il teatro che c'è è "un teatro prima del teatro": le voci ottocentesche che spiegavano come il teatro in Italia sarebbe, qualora ci fosse. "Qualora ci fosse" in realtà vuol dire "qualora fosse veramente teatro e non commercio": un modo di pensare che determinò una continua attesa e una scontentezza invincibile, a volte addolorata, altre volte solo declamata. Gustavo Modena, capostipite degli attori-creatori che per un secolo renderanno famoso il teatro italiano in tutto l'Occidente, mazziniano, patriota combattente, deputato al parlamento nella Firenze del 1865, si sentiva incatenato alla galera raminga dei comici, e immaginava un vero teatro italiano come un santuario dell'arte verso cui il popolo potesse convergere. Gabriele d'Annunzio, alla fine del secolo, immaginerà anche lui, da tutt'altra prospettiva, un teatro tragico meta di pellegrinaggi, sul declivio di un lago vulcanico, fra gli ulivi (al chiuso, in tutt'altri paesaggi, Wagner qualcosa di molto vicino a quest'ideale l'aveva realizzato). Giacomo Leopardi, all'inizio del secolo, aveva preso appunti per un romanzo autobiografico. Fra gli appunti, il teatro compariva così:

prima gita in teatro / miei pensieri alla vista di un popolo tumultuante, ecc. / meraviglia che gli scrittori non s'infiammino, ecc. / unico luogo rimasto al popolo / Persiani di Eschilo, ecc.¹³

In quest'appunto d'un romanzo che non venne mai scritto (e che forse privò la cultura italiana d'un degno contraltare ai *Promessi sposi*), quando compare il teatro compare, sullo sfondo, anche Eschilo, stranissimo emblema del teatro che non c'è. Rivela una sorta di arrovesciato anacronismo: il presente come versione decaduta d'un trapassato futuro. Così il teatro di cui si ha esperienza è caricato di un'energia negativa, come se fosse intimamente parlato per esser venuto al mondo prima del teatro che dovrebbe esserci.

Nel Novecento, tale modo di pensare assumerà una nuova veste: non ha senso un teatro che sia l'eccezione d'una regola che ancora non c'è. Lo diranno e ripeteranno uomini di teatro appassionati come Silvio d'Amico e Luigi Squarzina, e con loro molti altri, sia coloro che in buona fede cercheranno di pensare in maniera politicamente

¹³ Giacomo Leopardi, *Frammenti autobiografici*, (ci piace ricordare che negli anni Sessanta del Novecento, Ruggero Jacobbi, intellettuale del teatro e poeta, nel curare un volume sulle polemiche e le visioni teatrali italiane nell'Ottocento, per una grande opera che non vide mai la luce, decideva di dare a queste poche righe leopardiane un peso superiore a quello di vaste trattazioni...).

corretta, sia coloro che della difficile serietà altrui si faranno scudo per dare una mano di bianco al proprio fariseismo. Le anomalie, infatti, è molto più facile soffocarle, se le si può accusare d'esser loro a soffocare un futuro in embrione. D'altra parte, illudersi di programmare lo sviluppo culturale come si programmerebbe il territorio o lo sviluppo economico è un controsenso in cui molti sono caduti con le migliori intenzioni, forse per la volontà di accodare il proprio linguaggio a quello dei politici meglio impegnati nelle riforme, o forse per la voglia di non guardare in faccia la contraddizione di base d'ogni politica culturale. Perché una buona politica dovrebbe conoscere il modo di sensatamente prevedere per poter sensatamente provvedere. Ma d'una buona crescita culturale almeno una cosa è certa: che nei tempi e nei modi sarà imprevedibile.

Inoltrandoci nel Novecento, incontriamo multiformi ma sempre simili attese del teatro nazionale o di Stato: progetti che svaniscono nel nulla, ogni volta lì-lì per realizzarsi e dopo anni ancora sulla carta, quasi con le stesse parole. Pirandello, Mussolini, Silvio d'Amico, il grande Convegno Volta del 1934, quando a Roma si radunarono gli stati generali del teatro occidentale senza che però venissero rappresentati gli attori, di qualsivoglia genere e grado. Un'esclusione che in nessun altro Paese sarebbe stata pensabile. Ma che in Italia poteva realizzarsi, stante l'attesa d'un teatro sempre diverso dal teatro che c'era.

Nel dopoguerra, malgrado l'imperio generalizzato dell'era delle sovvenzioni, fino alla fine del secolo XX ed oltre, c'è la continua attesa d'una legge generale sul teatro italiano imminente per anni e decenni, sul punto d'esser discussa e votata ad ogni stagione, ad ogni legislatura, mai discussa, mai votata. In vista della famosa Legge che non c'è, il teatro viene amministrato in maniera provvisoria: è letteralmente un teatro che viene prima di quel che dovrebbe essere il teatro italiano ammodo.

Sùbito oltre la metà degli anni Sessanta del Novecento, quando l'ordine della contrapposizione fra teatro "borghese" e teatro progressista o rivoluzionario (all'ingrosso: brechtiano) cominciava ad andare intelligentemente in pezzi - e agli appassionati sembrava che in tutto il mondo ci fosse un teatro nuovo ma in Italia no - risorge il disagio che aveva animato il dibattito settecentesco sulla pretesa arretratezza del teatro italiano rispetto al francese, simile a quello dei primi decenni del Novecento, quando il teatro italiano sembrava gravemente attardato o "in ritardo" rispetto alla Grande Riforma teatrale europea (soprattutto russa, francese e tedesca)¹⁴.

C'è una continuità in questo sentirsi in ritardo rispetto agli "stranieri che contano". E persino si potrebbe dire che in realtà proprio nella "coscienza del ritardo" trova uno dei suoi fondamenti l'identità del teatro italiano, così come in altri casi le identità si fondano sul sentimento d'una minaccia. Sentirsi in ritardo è uno dei modi in cui si specifica il sentimento del teatro italiano come sentimento d'un teatro prima del teatro.

L'episodio cui accennavamo si situa sul limitare di quella frontiera novecentesca chiamata Sessantotto.

14

Cfr T&St 29...

Nel 1966, la rivista “Sipario” – che in quegli anni era una finestra aperta su tutto ciò che avveniva di nuovo ed importante nel teatro mondiale – pubblicò nel numero di novembre un manifesto per il “Nuovo teatro”, che si presenta come punto di partenza per un convegno che dovrà tenersi ad Ivrea fra il 9 e il 12 giugno 1967. Firmano il manifesto 24 artisti ed intellettuali italiani che a partire da diverse posizioni e specialità si sentono però profondamente estranei “ai modi, alla mentalità e alle esperienze del teatro cosiddetto ufficiale, e alla politica ufficiale nei riguardi del teatro”. Alcuni di loro sono attori o registi; altri critici e scrittori; altri ancora si trovano in contatto con il teatro, in quanto musicisti, cineasti o artisti di arti plastiche¹⁵. Il documento che conclude il convegno di Ivrea, nel giugno 1967, denuncia un profondo disagio, lo sgomento per un’arretratezza da cui sembra che il teatro italiano non sia in grado di risollevarsi. Brillano ed hanno brillato personalità artistiche come Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Orazio Costa, Eduardo De Filippo, Luigi Squarzina, ma si tratta di esperienze oramai consumate. Nel teatro italiano – dice il documento - prevale la “sordità di fronte al più significativo repertorio internazionale”, mancano riferimenti “alle nuove tecniche drammatiche” ed ai “modi espressivi elaborati in altri paesi”. Sono, in forma attualizzata, gli antichi lamenti di artisti ed intellettuali che hanno l’impressione di dover combattere, ciascuno per suo conto, in un contesto culturale che ignora la scontentezza e s’accontenta del “s’è sempre fatto così”.

Le cose più nuove e più presaghe stavano però all’inizio ed alla fine: “La lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica”, e : “Crediamo che ci si possa servire del teatro per insinuare dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere delle maschere, mettere in moto qualche pensiero. Crediamo in un teatro pieno di interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate, di gesti contemporanei”.

Qui, a ridosso del fatidico Sessantotto, potremmo situare l’ultimo momento in cui il teatro italiano si è pensato come unitario e paradossalmente come venturo. Nei decenni seguenti, più che un (supposto) teatro italiano avremo soprattutto un teatro *in* Italia.

Intano, sullo sfondo, si stagliava la figura segaligna di Geronta Sebezio.

Non è un tartufo né un truffatore. Il suo nome riecheggia quello d’un antico guaritore e alchimista napoletano, che nel Settecento dette il titolo ad un periodico esoterico. Nel Novecento, non ha alcuna pretesa d’essere un mago, è innanzi tutto un grande comunicatore, un geniale artificiere di messaggi ed equivalenze. Organizza trasferimenti di denaro come immagini di “libertà”, “catena dell’amore”, “valori della vita”, “famiglia”, “patria”. Così resuscita i morti. Ma se qualcuno s’inquieta per queste sue pretese doti taumaturgiche è lui il primo a smentirle: non si deve mica prenderle alla lettera, si tratta soltanto del fatto che i poveracci privi di mezzi sono come defunti, e si sente come uno richiamato dalla morte alla vita chi riceve la sovvenzione sufficiente a rimetterlo in carreggiata nel commercio coi propri simili.

¹⁵ Fra gli attori e i registi: Luca Ronconi, Aldo Trionfo, Roberto Guicciardini, Virginio Gazzolo, Carlo Quartucci, Antonio Calenda, Leo De Berardinis. Fra i critici e gli scrittori: Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Edoardo Sanguioneti, Giuliano Scabia e Franco Quadri, che di fatto dirigeva la rivista “Sipario”. Fra gli altri artisti: Cathy Barberian, Sylvano Bussotti, Marco Bellocchio, Liliana Cavani.

Geronta Sebezio non mente, non ruba, trae il giusto guadagno dalle sue operazioni, non vende falsità ma metafore realizzate: trasborda l'irrealtà nella realtà, la fiction nella vita. E viceversa. Ciò che compera e ciò da cui guadagna è legalissimo consenso. Un profeta dell'immagine: beato il giorno in cui l'apparenza saprà liberarsi dal complesso di non esser vera. Quando finisce sotto inchiesta, nulla di quel che ha fatto o che fa risulta punibile, tranne, forse, qualche trascurabile formale sciocchezza contro cui sarebbe ingiusto accanirsi. Non è un padrone, ma un bene-fattore. Se le leggi non sanno ancora adeguarsi al moderno mutare delle relazioni e del loro libero mercato, bisognerebbe cambiare le leggi, mica fermare i mutamenti. Sarebbe un insulto alla libertà.

Geronta Sebezio è il protagonista d'una commedia di Eduardo De Filippo, *Il contratto*, presentata per la prima volta al Festival di Venezia dell'autunno 1967. Fa parte della raccolta intitolata dall'autore "Cantata dei giorni dispari". Non è delle più celebri né forse delle più belle, perché l'usuale (per Eduardo) polarità fra acuta consapevolezza dei costumi perniciosi insorgenti e il suo appoggiarsi drammaturgicamente al magma del vecchio repertorio della farsa familiare, qui sfrigolano senza ben amalgamarsi. E però è certamente fra le commedie più significative e raddomantiche.

La prima e l'ultima scena sembrano riprodurre i punti di partenza e d'arrivo d'un ampio segmento della storia del teatro italiano: comincia con una scena che riproduce la struttura degli antichi lazzi fra il padrone e il servo (o Magnifico e Zanni). E si conclude con un monologo detto da un trono di famiglia, che pare un affabile discorso televisivo.

6. "Anomalous"

Gli sguardi che vengono da postazioni lontane sono spesso i migliori portatori di buon senso. Un professore di "Italian Studies", ad esempio, tenta di individuare, osservandolo dal mondo anglosassone, il carattere di base del teatro italiano, di cui sta introducendo una silloge universitaria a più mani¹⁶. Cerca un elemento unificante. Non può trovarlo nella lingua, perché ormai, dopo il Novecento, quasi nessuno se la sente più di identificare il teatro d'un Paese con l'insieme della sua letteratura drammatica. E allora la nozione di teatro "italiano" gli sfugge. Per il lettore anglofono, dice, si tratta di inoltrarsi in un territorio poco familiare. Non solo – spiega - perché è raro che i teatri di Londra o New York mettano in scena testi del repertorio italiano, ma perché questo repertorio di riferimento perde consistenza non appena lo si vede all'interno del canone teatrale d'Occidente. La nozione di teatro "italiano" non si aggrega attorno ad autori centrali paragonabili al peso di Shakespeare e Marlowe, di Lope de Vega o Calderón, Racine, Corneille o Molière, Schiller e Goethe, Ibsen e Strindberg, Cechov, Shaw, Brecht o Beckett. Per di più, il sistema teatrale italiano è caratterizzato da una sorta di endemica scissione. Alcuni dei suoi massimi autori, dal Cinque al Novecento, scrissero in lingue regionali, ponendosi di fatto ai margini del canone letterario regolare: dal Ruzante a Goldoni, da Viviani ad Eduardo De Filippo. Persino il repertorio pirandelliano è caratterizzato da una significativa sezione in lingua siciliana, ed è stato autorevolmente

¹⁶ Joseph Farrell, *In search of Italian Theatre*, in J. Farrell, P. Puppa (a cura), *A History of Italian Theatre*, Cambridge University Press, 2006, pp. 1-5.

definito, nel suo complesso, “paesano”¹⁷, non perché teatro provinciale, ma perché di respiro profondamente locale e profondamente internazionale, saltando la dimensione intermedia, quella prettamente nazionale.

Alla fine, il professore scozzese risponde così alla domanda sul carattere del teatro italiano: trattasi d'un teatro *anomalous*. E spiega perché: “Se c'è una figura tipica di questo teatro, un *representative man* nel senso di Ralph Waldo Emerson, questo non è un autore d'importanza centrale, ma la figura diffusa dell'attore-autore”. L'anomalia, insomma, dipende dal fatto che in Italia la distanza fra la vita in palcoscenico e la composizione letteraria è molto ravvicinata, più che in ogni altra tradizione teatrale.

Nell'aprile del 1935, Luigi Pirandello inaugurò a Firenze il prestigioso ciclo di conferenze internazionali d'Alta Cultura che si tenne a Palazzo Vecchio. La sua conferenza si intitolava “Introduzione al teatro italiano”¹⁸. Voleva mostrare che il teatro italiano era in realtà all'origine di tutto quel che di nuovo accadde nel teatro europeo moderno, anche se (o proprio perché) non vi erano stati in Italia autori drammatici della potenza dei proverbiali Calderón, Shakespeare, Molière, ecc. Pensava che quella sua conferenza (che di fatto non lasciò gran traccia) avesse invece una “importanza capitale”, e che potesse addirittura essere la base teorica su cui erigere il futuro Teatro di Stato (che lui, Pirandello, avrebbe dovuto dirigere, e del quale Mussolini di tempo in tempo gli faceva brillare davanti agli occhi la promessa per poi farla subito sparire, come una sigaretta accesa fra le dita d'un prestidigitatore). Che argomenti usò Pirandello per sostenere la sua tesi? Non il primato italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento, ma la mossa innovativa operata da certi “autori”, da letterati addetti alla drammaturgia i quali invece di limitarsi a scrivere sulla carta si misero direttamente a scrivere in scena, mischiandosi agli attori. Era questa, per Pirandello, la Commedia dell'Arte, contrariamente all'opinione diffusa che vedeva i comici all'improvviso come attori ribelli contro il potere degli scrittori (opinione già contraddetta, pochi anni prima, dalla voce solitaria un giovane dottissimo studioso di letteratura appassionato spettatore di teatro¹⁹). Pirandello iniziava la sua conferenza deridendo i professori che costruiscono astratte storie del teatro e la concludeva con l'affermazione secondo cui i testi drammatici dovrebbero continuamente mutare, montando sulla scena, di fronte a pubblici sempre diversi.

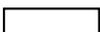
Fu pochissimo ascoltato, o forse non fu abbastanza determinato per farsi ascoltare. Fu subito rimosso o si lasciò tranquillamente rimuovere. Perché quell'idea degli autori che si fanno attori, oltre ad essere acuta e controcorrente, oltre a costituire una importante autoesegesi d'autore, a prenderla troppo sul serio renderebbe imprevedibile il teatro che ci aspettiamo quando pensiamo al teatro del passato.

Effettivamente, la figura dell'attore-autore potrebbe essere vista come uno dei fili che lega ed unifica l'intera tradizione del teatro italiano. Seguire questo filo

¹⁷ Cfr. Ferdinando Taviani, *La minaccia d'una fama divaricata*, saggio introduttivo al volume *Saggi e interventi delle “Opere di Luigi Pirandello”* edizione diretta da Giovanni Macchia, Milano, Mondadori /I Meridiani, 2006, pp. XCII-XCIII.

¹⁸ L. Pirandello, *Saggi e interventi*, cit. , pp. LXXIII-LXXX; 1516-1536; 1601-1603.

¹⁹ Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milano, Augustea, 1930.



permetterebbe soprattutto d'evitare il rischio di quegli strani pasticci di carne d'allodola e carne di cavallo (in parti eguali: un mezzo cavallo ogni mezza allodola) in cui si cerca di armonizzare con la pratica dei palcoscenici in Italia le vicissitudini del genere letterario drammatico italiano: un'armonia che non c'è mai stata, tant'è che per molto tempo, mentre gli scrittori italiani scrivevano molto teatro, nei teatri il repertorio era soprattutto francese, aveva al centro Dumas figlio o Sardou, trovava le sue cime in Ibsen e nel classico dei classici, più classico, in Italia, di qualsivoglia italiano: Shakespeare, naturalmente.

Tutto questo apre interessanti prospettive, ma a piccole spinte ci dirotta in una direzione forse molto lontana dal teatro che preferiremmo aspettarci (testi, spettacoli memorabili, spazi architettonici, scenografie). L'irregolarità del teatro italiano finirebbe insomma per spostarci di fronte alla domanda invereconda sul senso e il valore del teatro per la vita di chi lo fa e di chi lo frequenta.

È il campo pieno di ingovernabili radiazioni che in genere è reso innocuo dall'aneddotica.

L'aneddotica, si sa, serve due Signore egualmente oblique e pretenziose: Facezia e Allegoria, sicché si ritiene prudente tenersene a distanza. Eppure, il teatro che ci si può sensatamente aspettare, rivolgendoci al passato, è un teatro raccontato perlopiù in maniera aneddótica. La quale maniera sminuzza ogni cosa, è vero, salta d'episodio in episodio, sembra negata per le visioni d'ampio respiro. Ma in compenso, sa a volte trovare le fonti di certi venti leggeri che gonfiano le vele e le trasportano aldilà dei prevedibili sentieri critici, lungo quel ramo di follia senza il quale – spiegava García Lorca – è “poco *prudente* vivere”²⁰.

Nelle prossime pagine ci tufferemo nell'aneddotica, per cercare le tracce di quella necessaria prudenza che dovrebbe indurci ad osservare il ramo della “follia” del teatro, dal punto di vista degli attori e – soprattutto – degli spettatori. Diciamo “follia” ma potremmo dire “sentimento del contrario”. O amore. O qualsivoglia altra locuzione che ci permetta di aspettarci un teatro assai diverso da quello che s'aspetta il disciplinato accademico, spesso talmente intenzionato ad assomigliare al cliché degli accademici regolari da disperdere ogni senso di sé e della propria irregolare passione. Sentiremo, fra poco, un vegliardo filosofo definire famigliarmente questa passione con l'espressione timida e furbetta dell'adolescente d'un tempo, quando presumeva di poter sfuggire al rimprovero: “Una dilettazione che ha forse dell'illecito, ma forse anche del perdonabile”.

Nella cultura, per dirla in due parole, il teatro non vive sistemato, ma si muove con il passo ilare e sciancato di Efesto, che fa l'amore con Aglaia ed Afrodite.

7. Lo sciancato che vola

Un fienile inglese - ma in realtà non è né inglese né italiano né francese. È europeo. È il teatro quando il livello pubblico e quello privato si mischiano, e non si sa

²⁰ Ricavo l'espressione da un testo di García Lorca: *Presentación de Pablo Neruda*, Texto leído en la Universidad de Madrid en octubre 1934. Una traduzione italiana di questo testo, priva di adeguati dati bibliografici è stata pubblicata nel volumetto Federico García Lorca, *Sui libri*, Roma, Canalini e Santoni, 2008).

da che parte stia la sua grandezza, se fra le immagini solenni o i segni della miseria. Parliamo, osservando il fienile inglese, di un'immagine che riassume in maniera particolarmente efficace e completa una tradizione iconografica e di pensiero: la doppia faccia della vita professionale teatrale, il suo fascino e il suo ridicolo (e dunque: il ridicolo del suo fascino e il mistero del suo ridicolo).

Hogarth e l'Inghilterra, potremmo dire, sono per noi elementi proficuamente stranianti. E perciò va bene far finta: è (anche) dell'Italia che si tratta.

Intorno al 1737, William Hogarth dipinse un quadro che venne conservato malamente finché finì bruciato in un incendio del 1874. Del quadro ci rimane l'incisione eseguita dal pittore stesso, forse con l'aggiunta di nuovi particolari buffi, quasi certamente invertita (è quel che in genere accade con le incisioni che Hogarth traeva dai suoi dipinti per poi stamparle e venderle in gran quantità e prezzi ridotti: ciò che nel quadro stava a sinistra nella stampa risulta a destra e viceversa. Come in uno specchio). L'incisione rappresenta una baraonda, un gruppo di attori, soprattutto attrici, stipate in un fienile, subito prima o subito dopo la rappresentazione di un'opera celestiale con Giunone, Ganimede, l'Aurora, Diana, Cupido e Giove. Una prosperosa attrice seminuda, che sta per essere Giunone, o lo è appena stata, al centro, sembra mettersi in posa o prepararsi al pediluvio. Un'onda marina, dotata d'un manico per farla girare come uno spiedo, sta appoggiata al muro. Qua e là, ali mitologiche, code di tritoni, piccoli mostri. Un'attrice travestita da aquila sta imboccando un bimbetto. La pappa appena calda è poggiata su una corona da imperatore tragico usata come sgabello. Cupido s'è arrampicato su una scala a pioli per prendere un paio di calze stese ad asciugare, forse dove porgerle a Giunone. Come in una poesia di Majakovskij, le calze di Giunone sono appese ad una nuvola. Il Disordine crea accoppiamenti poco giudiziosi e potenti. Panni stesi dappertutto. Attrici che cuciono o cucinano in abiti regali e divini. Un'arpa, un'arpia, alcune stelle sparse, tamburi, boccali di birra, elmi, scudi, un violoncello abbandonato, un lettino disfatto. In primissimo piano, un foglio volante con l'ordinanza del primo ministro Walpole che proibisce alle compagnie girovaghe di dare rappresentazioni senza che il testo sia stato preventivamente autorizzato. È il *Theatrical Licensing Act*, famoso nelle storie. È del 1737: serve a datare la stampa e fa del quadro un pezzo d'attualità.

Gli studiosi di Hogarth dicono che “probabilmente mai prima d'ora erano stati dipinti attori che si vestono e provano sullo sfondo della loro miserevole vita quotidiana”²¹. È questo miscuglio che ci interessa. Non si tratta soltanto d'una scenetta di genere che dovrebbe far sorridere lo spettatore. Il disordine, quand'è Disordine, ha il pregio di fermentare. Sembra emergere un altro soggetto, un altro monito o un altro sorriso: l'oscillazione fra l'alto e il basso. Coloro che incarnano gli esseri celesti vivono accalcati nei fienili. Colti in un momento di transizione, gli attori e le attrici rappresentano uno smarrimento speculare a quello dei poveri angeli che sperimentano il volo sciancato di un'ala che tocca il cielo mentre l'altra riga la terra. È questa “la poesia che a quel tempo aleggiava sul teatro”, come dice un verso alessandrino di Palazzeschi²².

²¹ Frederick Antal, *Hogarth e l'arte europea* (1962), Torino, Einaudi, 1990, p. 141.

²² Aldo Palazzeschi, *A Marino Moretti, in Via dalle cento stelle.*, Milano, Mondadori /Lo specchio, 1972, p. 67.



La si giudichi come si vuole, sentimentale banale o ingiusta nei confronti delle reali miserie e delle reali umiliazioni degli attori, questa poesia d'un tempo ha comunque attraversato la cultura italiana dal Seicento al Novecento inoltrato. Bisognerà tenerne conto. E forse converrà capire se essa sia davvero così fastidiosamente arretrata come sembra. Perché è vero che è ridicolmente sentimentale, ma è anche vero che è contrarissima in se stessa, una pura differenza di potenziale che genera energie di opposto segno: un Olimpo risibile e grottesco ricostruito in un fienile - ma anche un risibile fienile in cui magicamente cadono frammenti d'Olimpo. Sarà mica una variazione carnevalesca e pagana della grotta di Betleèm?

Qualcosa di meno alato ma d'altrettanto contrario in se stesso aveva visto Carlo Dossi passando per Merate: una sorta di allegoria in incubazione, e se l'era appuntata in uno dei suoi azzurri quaderni: "La compagnia drammatica a Merate. Poveri diavoli! Hanno i piedi fuori dalle scarpe, e le budelle che latrano: eppure recitano sempre commedie in cui si parla di milioni di scudi, di castelli, di latifondi, di banchetti, di gemme... d'indigestioni"²³.

Nessuna poesia aleggia in queste indigestioni recitate e *purtroppo* non sofferte, ma non è difficile capire che la promiscuità di casi alti e bassi è ciò che dà forza alla presenza del teatro nelle zone meno parlate e più vissute della cultura, al paradossale incrocio fra l'esteriorità dell'aneddotica e l'intimità del vagabondaggio spirituale.

Non neghiamo che si senta fortissimo l'odore stantio dell'aneddotica teatrale in immagini come quelle appena proposte. Ma l'aneddotica spesso – quella teatrale quasi sempre – è tale perché sottrae enigmi alla coscienza, alla riflessione, e li tratta come relitti da rigattare. Riscattare gli aneddoti è forse uno dei compiti più importanti per chi voglia addentrarsi nella cultura teatrale, dove l'oggetto da osservare coincide quasi sempre con l'atto stesso d'osservarlo²⁴. E molto spesso l'aneddotica riscattata ci fa capire che ad avvalorare il teatro, nella cultura non accademicamente sistematizzata, è quel che si lascia intravedere nella fessura fra il suo "alto" e il suo "basso", un valore molto sottile, che è facilissimo disperdere, più per enfasi che per noncuranza.

Dall'aneddotica alla filosofia, dal contrasto ridicolo al vuoto d'aria della doppia negazione, il passo infatti è breve. "Occorre che due realtà mutuamente si neghino, si distruggano, perché nasca e si produca l'irrealtà", spiegava Ortega y Gasset nella sua *Idea del Teatro*, e commentava:

L'azione dell'attore consiste nel fare farsa: per questo la lingua corrente lo chiama "comico" o "farsante". E di conseguenza, la nostra passività di pubblico consiste nel ricevere dentro di noi questa farsa come tale, nell'uscire noi dalla nostra vita reale ed abituale verso questo mondo che è farsa. Per ciò è essenziale che il teatro ci faccia uscir di casa e recarci da lui [...] Nel Teatro, gli attori sono farsanti, e noi, il pubblico, siamo farsati, ci lasciamo farsare. [...] Non è enigmatico e insieme attraente, appassionante questo stranissimo fatto che la farsa

²³ Carlo Dossi, *Note azzurre*, nota 44.

²⁴ Cfr. Stefano Geraci, *Per uno studio dei fondamenti dell'aneddotica teatrale*, "Quaderni di teatro", 21-22, agosto-novembre 1983, pp. 51-59.

risulti essere consustanziale alla vita umana, tanto che l'uomo, oltre alle sue altre ineludibili necessità, necessiti anche essere farsato e a questo fine farsi farsante?²⁵

Ritroveremo l'essenza del pensiero di Ortega y Gasset quando osserveremo da vicino alcuni vivi contrasti e soprattutto quando udremo Mario Apollonio parlare dell'arte d'uno dei grandi attori spariti dell'Ottocento italiano.

8. L'amore erudito

Potremmo prudentemente dire che il volo dello sciancato segna e ritma la comprensione del teatro, quella comprensione che lo avvalora, non quella che si limita a sfruttare il pregio stabilito dalle relazioni commerciali o dalla recente nomina a bene culturale protetto.

Malgrado i luoghi comuni sulla nobiltà delle storie e il carattere minore dei frammenti eruditi, dall'erudizione, dalla passione dei raccoglitori appassionati, possiamo aspettarci un teatro incomparabilmente più vivo di quello che si snoda nei manualoni e nei prontuari delle cosiddette storie del teatro. Purtroppo, molte sudate carriere alla maniera di Messer Nicia (costretto a “cacare le coratella per imparare due hac”), hanno associato l'idea di erudizione al servilismo, all'albagia accademica, alla raccolta fine a se stessa di quelle minuzie che alcuni amano chiamare “stuzzicanti”, come ai ristoranti (quando la bocca buona si finge buongustaia). L'erudizione potente, in realtà, è tutt'altro: amore schivo, o, se si preferisce, sempre nuova fame.

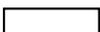
I coniugi Rasi (Luigi e Teresa Sormanni), si erano sposati nel 1881. Si erano conosciuti a Torino. Lui, romagnolo, dopo la morte del padre aveva potuto finalmente disobbedirgli, abbandonando l'impiego e scritturandosi in una compagnia teatrale di professionisti come primo attor giovane.

Il Rasi è colto, tiene conferenze su Catullo e lo traduce. La compagnia mette in prova una sua commedia (*Armanda ritorna*) e negli stessi giorni prova anche la commedia d'una signorina scrittrice, Teresa Sormanni. La commedia è intitolata *Donna o Angelo?*, ed ha vinto, nel 1879, il concorso indetto dal Giurì Drammatico Nazionale. L'attore drammaturgo e la signorina premiata si innamorano in teatro. Poco dopo, nel 1882, lui diventa, a trent'anni, direttore della Regia Scuola di Recitazione di Firenze. Lei vi insegna letteratura (per le sole allieve: i maschi, infatti, hanno compiuto studi regolari). Rasi ha vinto quel posto in un concorso per titoli, non per la sua eccellenza sulle scene. Il grande attore Ernesto Rossi lo osteggia a lungo. Dopo vent'anni, i coniugi Rasi sono ancora lì, in via Laura, a Firenze, dove abitano il piano superiore a quello della Scuola. Figli non ne hanno avuti. Sono molto uniti, ma – come càpita – a lungo andare si infastidiscono a vicenda. Per evitare di rovinarsi la digestione beccandosi, invitano alla loro mensa, quasi figlioli adottivi, gli allievi più colti, coloro che presto impareranno a chiamarli con il melanconico epiteto di “babbo” e “mamma”. I giovani

alzavano gli occhi alle pareti con molto rispetto e pareva loro d'essere penetrati in un tempio; ma ciò che più [li] stupiva erano quei ritratti di personaggi illustri con dedica autografa che ornavano le pareti con una semplicità rara, da ritratti di parenti o amici comuni: Tommaso

²⁵

José Ortega y Gasset, *Idea del teatro – una abbreviatura*, 1946.



Salvini, Fattori, De Amicis, d'Annunzio, la Duse...era come se l'Olimpo li guardasse mangiare.

L'autore di questi ricordi è Marino Moretti, che assieme ad Aldo Palazzeschi, nei primissimi anni del Novecento era allievo in quella Scuola di Recitazione²⁶.

Nello stesso periodo, capitava anche all'erudito dalmata Edgardo Maddalena, specialista in studi goldoniani, di salire le scale che dal teatrino della scuola portavano al secondo piano dove abitavano i Rasi:

Salita una scala alta, ripida e stretta, ci si trova in un'anticamera dove porge il primo saluto al nuovo venuto una graziosa marionetta nelle vesti d'Arlecchino [...] Dalle pareti pendono i ritratti dei attori e di attrici, quasi tutti di mano del Rasi stesso, abile disegnatore e vivace colorista. Troneggi in mezzo, nume tutelare, un ritratto dal vero di Carlo Goldoni (del Longhi?) ch'egli donò alla famiglia Conio. Una chiave apre una porticina angusta e bassa [...] ed eccoci dentro il sacrario, bene illuminato da due ampie finestre. L'occhio corre agli scaffali che coprono dall'alto al basso le quattro pareti, cariche di libri. Le più pregiate edizioni di commedie cinquecentistiche, le più rare raccolte di Goldoni [...], circa duemila volumi di pura storia del nostro teatro [...] Il buongustaio di cose moderne ravvisa e sfoglia con invidia tutti i drammi del d'Annunzio in tirature di gran lusso con lusinghiere dediche autografe del poeta. I cavalletti messi dappertutto dove sia un po' di posto reggono a fatica cartelle gigantesche cariche di preziosissime incisioni. Sono ritratti di comici, vedute di teatri, costumi, scene. Vi son rappresentati i più bei nomi che illustrarono il teatro col bulino e col pennello: Callot, Bosse, Bertelli, Pater, Lancret, Gillot, Watteau, Bonnard²⁷.

Al piano basso la scuola di recitazione, una sorta di scuola superiore del buon gusto; al piano di sopra l'appartamento-biblioteca-museo: prima d'essere gli ambienti in cui Luigi Rasi viveva ed operava, la casa di via Laura è il suo ritratto d'artista ed erudito.

Innamorato del teatro, compone un faceto libro d'aneddoti e subito dopo un'opera impegnatissima, di gran mole, d'enorme valore, non di rado commossa: *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, pubblicata a Firenze in fascicoli riccamente illustrati fra il 1897 e il 1905 e poi raccolta in due ampi volumi in tre tomi. Quasi 2000 pagine piene di illustrazioni e facsimili di antichi documenti. Rasi vi ha ordinato tutti i nomi degli attori e delle attrici di cui ha trovato testimonianza fra il Cinque e il Novecento. Per ognuno di loro ha accumulato notizie, citazioni, testimonianze, recensioni, poesie d'occasione, ritratti. Una profusione di materiali che spesso sembra non sottomettersi ad alcuna regola e a nessun limite, tenendo in vita una memoria scalpitante. Accostate in ordine alfabetico, e quindi saltando qua e là nel tempo, le figure dei grandi e dei piccoli professionisti del teatro, quelli la cui fama travalica i secoli e quelli che son quasi senza nome, si alternano in un coro figlio del Caso, dove l'oscuro attore-commediografo garibaldino Silvestri, per esempio, può riposare poche righe prima del grand'uomo Tommaso Salvini. Il quale, ben vivo, quasi ottantenne, càpita che a volte si

²⁶ Marino Moretti, *Via Laura, il libro dei sorprendenti vent'anni* (1932) in *Tutti i ricordi*, Milano, Mondadori, 1962, p. 386.

²⁷ Cito da un articolo di Edgardo Maddalena, datato Vienna 1905, ripubblicato con il titolo *In principio fu il Rasi. Il padre del Burcardo* nel "Bollettino Siae, gennaio-febbraio 1989, pp. 46-47. sulla figura del Maddalena, sui suoi studi goldoniani e sul ricco schedario da lui lasciato alla "Casa di Goldoni" di Venezia, cfr. A. Gentili, *Gli studi goldoniani di E. Maddalena*, in *Studi goldoniani*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia 1957), a cura di V. Branca e N. Mangini, Venezia-Roma, 1960, II, pp. 407-416.

rechi a visitare la Scuola, imponente come un monarca in esilio. E la scuola è dedicata al suo nome.

Luigi Rasi era un attore elegante, d'ottima tecnica, di buon aplomb, di poca forza. Era un professionista del teatro e nello stesso tempo un appassionato spettatore raccoglitore di cimeli (la moglie diceva che dal robivecchi il suo Luigi avrebbe comprato anche un vecchio pitale rotto se nel fondo v'avesse trovato effigiato un microscopico Arlecchino). Era faceto, famoso autore di monologhi, ma tanto seriamente appassionato da smarrirsi davvero in quelle transizioni del volo sciancato fra cielo e terra.

Nel 1899, per esempio, recita assieme ad Eleonora Duse. Si è messo a sua disposizione per una difficile tournée con l'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, adattato da Arrigo Boito per l'attrice. Rasi è il direttore della compagnia. Recitano al Lessing Theater di Berlino. Manca un attore. E lui, il direttore, accetta subito di sostituirlo nella doppia parte di Dolabella e del Messaggero, quello che porta a Cleopatra la notizia del matrimonio opportunisto di Antonio con Ottavia. Rasi si gode fino in fondo la sua natura né carne né pesce, né semplice attore né semplice spettatore. È un attore dagli occhi talmente sgranati e uno spettatore talmente inglobato nell'azione da subire tutte le attrazioni e le scosse del rapporto teatrale senza mediazioni - fin quasi al fallimento:

La Duse è spaventosa. Donde tragga la voce non so. Il furor suo ha intonazioni così alte e roche ad un tempo che paiono ruggiti: le sue mani acquistano nello scoppio immediato cotal vigoria che il pover'uomo confitto a terra con esse alla gola sospira il termine della scena. E posso parlare con cognizione di causa dacché il pover'uomo, per un fatto inatteso ero io [...] Gli scatti d'iracondia selvaggia della Duse m'ebber per modo sopraffatto, ch'io, ascoltando lei, non ricordai più la battuta breve, che doveva interromper, o meglio incitare a maggior furore la mia grande interlocutrice. Bene: la sua violenza ebbe un attimo di sospensione, nel quale a voce sommessa, e precipitosamente, ella mi suggerì come in parentesi le parole obliate, continuando poi la sua parte, a cui la impercettibile sospensione non scemò punto l'energie indiarvolate. E ciò anche accadde al termine della tragedia, quando Cleopatra, singhiozzando, si fa a numerare a Dolabella (Dolabella per la ugual ragione ero io) le magnifiche doti di Antonio: ché ammaliato da quella ineffabile soavità, da quel pianto copioso, restai muto un istante a contemplarla. Ed ella, tronca di subito la elegia, v'intramezzò le parole : *Avanti! Svelto!* che proferì sommessa e rapida con la più serena e parlata dizione del mondo, ripigliando immediatamente e piangevolmente il suo discorso²⁸.

Sembra uno dei tipici aneddoti da dietro-le-quinte. È tutt'altro: il ricordo d'una scossa. Perché qui Luigi Rasi, l'autore del *Libro degli aneddoti*²⁹, trasforma invece l'episodio non in un aneddoto, ma in uno di quei dettagli in cui il *démone* del teatro si nasconde.

Facciamo un salto in avanti d'una ventina d'anni: su dettagli di questo tipo farà leva Pirandello in *Sei personaggi in cerca d'autore*, trasformerà anch'egli l'aneddotica scenica in spiragli attraverso i quali lasciare intravedere in un lampo, in una fessura, che c'è un mistero: per cui il fintume del palcoscenico vale la pena. Così la Figliastro, tesa nella sua scena, incita la Madre a gridare, come se le dicesse *Avanti! Svelta!* per non far perdere il passo alla propria mente.

²⁸ Luigi Rasi, *La Duse* (1901), Roma, Bulzoni, 1986, p. 93.

²⁹ Luigi Rasi, *Il libro degli aneddoti (curiosità del teatro di prosa)*, seconda edizione aumentata di due capitoli, Firenze, Bemporand, 1898 (1^a ed.: Modena, Sarasino 1891).

Sei personaggi non è costruito su una serie di aneddoti teatrali, ma su una serie di scosse. Così come quello di Rasi con Cleopatra non è affatto un aneddoto, ed è una scossa.

Che l'aneddotica porti con sé un suo equipaggio di facezie curiosità e banalizzazioni, è un falso problema. Così come è un falso problema quello spesso enunciato, secondo cui la storia del teatro sarebbe difficile e forse paradossale perché le opere di quest'arte spariscono (se per "opere" si intendono gli spettacoli, le messinscene, le recite). Come se la storia per eccellenza non fosse storia d'accadimenti, di fatti e non di opere. E come se - per tenerci ancora più vicini al nostro soggetto - non si potessero fare le storie delle battaglie o delle partite a scacchi o di pallone, che naturalmente non sono ripetibili, ma sono analizzabili come oggetti a se stanti.

La difficoltà del teatro è un'altra: dipende dal subbuglio con cui si realizza l'attribuzione del valore.

La percezione d'un valore, per cui il teatro cessa d'esser un passatempo e vale la pena, scocca quando nella relazione con lo spettatore si realizza un mutamento improvviso di stato, che lascia intravedere che cosa ci si possa o che cosa ci si potrebbe aspettare. Non ha a che vedere con la visibilità presente, ma con quel che potremmo chiamare l'immaginazione dell'invisibile.

C'era una birreria, a Bucarest, che una mattina – si racconta – mutò in parte la sua insegna. Si chiamava «Da Caragiale»: era gestita dal critico e drammaturgo Ion Luca Caragiale, il più grande uomo di teatro rumeno, outsider multiforme, che della birreria aveva fatto un ritrovo per intellettuali ed artisti non conformisti. In una delle sue tournées arrivò a Bucarest Ermete Novelli. Caragiale, naturalmente, si recò a teatro. I passanti, il giorno dopo, stando davanti alla birreria, lessero sull'insegna: «Da Caragiale – che ha visto Novelli».

Anche quest'episodio è qualcosa più d'un aneddoto: certe esperienze di spettatori entrano effettivamente a far parte dell'identità di chi le ha vissute. Non è questione soltanto di eccellenza artistica e novità culturale. Sono le scosse a dare *consistenza* alla cultura teatrale e non solo, com'è naturale, a innovarla.

Si potrebbe anzi dire – estremizzando un poco – che rispetto alle altre arti la teatrale presiede la soglia fra il Bello e l'Efficace. L'eccellenza della forma sembra che non sia fatta per restare, ma per aprire il canale attraverso cui può trasmettersi una scossa che fa saltare l'esperienza dello spettatore verso l'imprevisto, quasi fosse la risposta ad un'aspettazione.

La cultura teatrale può essere pensata come uno specchio d'acqua che sembra grande finché è fitto l'intreccio delle rotte che lo solcano. È uno spazio definito dai percorsi, non dai confini. Quando si identifica con i suoi confini, resta poco più d'un pantano.

I movimenti equivalenti a diastole e sistole, nella cultura teatrale non sono – come in genere accade – flussi e riflussi, ma scosse e stagnazioni. Non si tratta della normale dinamica critica per cui le novità realizzate da chi fa teatro - specialmente se davvero nuove, imprevedute e contraddittorie – richiederebbero d'esser comprese e studiate con

adatti e nuovi strumenti (questo è normale che accada; ed anzi, restando al livello degli aneddoti, si potrebbe dire che nel campo del teatro accade con minor frequenza e intensità che nei campi delle altre arti). Si tratta, invece, di qualcosa di più profondo e di meno coniugato. Nei momenti in cui le pratiche teatrali esuberano, disordinando i sistemi assodati, infiltrandosi in territori fino a quel momento estranei, facendosi risposta a tensioni estetiche o sociali o individuali diffuse, tutto avviene come se in quei momenti e tramite essi il teatro nel suo complesso - le sue cronache, le sue teorie, le sue tecniche - diventasse tanto interrogativo e coeso da dare l'impressione d'aver davvero una storia invisibile in sé. Basta scorrere mentalmente gli avvenimenti teatrali otto-novecenteschi e la cultura ad essi relativa, le sue sempre nuove frontiere, a partire dal terremoto wagneriano fino alle tumultuose irruzioni degli anni Sessanta e Settanta, passando attraverso il crogiolo che per brevità si indica come l'invenzione della Regia, per constatare la tenuta del cordone ombelicale che lega le fasi propulsive della cultura teatrale ai momenti di preponderanza dei teatri in rivolta. Preponderanza – beninteso - intellettuale, nel campo del valore, non mai per maggioranze numeriche e di superficie. Nei momenti in cui il lago del teatro è scosso e scuote, si rimescolano le carte e ciò che nel passato ci si aspetta come teatro trae novità e vigore. Quando poi lo specchio d'acqua si riassetta, il plusvalore del teatro – il sentimento di quel che può essere, suscitato dalle scintille di quel che è - si disperde, e l'attesa, quasi fatalmente, si limita al suo pantano. Non si acquieta in una dignitosa routine, ma si degrada in una luccicante autopromozione (un po' come accade con i programmi di sala e i cataloghi dei festivals: crescono a dismisura facendosi belli proprio quando ciò che presentano è in compenso sciapo o sciatto).

9. Il paese spaesato

Si ripete spesso che, sì, il giornalismo teatrale, in Italia, può vantare alcuni grandissimi nomi di cronisti critici e recensori (da Marco Praga a Renato Simoni, da Silvio d'Amico a Adriano Tilgher, da Roberto De Monticelli a Franco Quadri, da Bruno Schacherl a Giuseppe Bartolucci), ma che malgrado tutto sono poi i critici estranei al mondo del teatro coloro che ci hanno lasciato le testimonianze più inaspettate: all'alta professionalità dei primi, i secondi sembrano contrapporre una critica per straniamento: pensiamo ad Antonio Gramsci e Piero Gobetti, ad Ennio Flaiano e Alberto Savinio, ad Alberto Arbasino ed Angelo Maria Ripellino, a Carlo Emilio Gadda e Cesare Garboli. Tutti costoro scrutano il paese del teatro con occhi più da fuoriusciti che da stranieri.

Aldo Palazzeschi, appena uscito dalla scuola di Rasi, ebbe l'onore d'essere scritturato da Virgilio Talli, che dirigeva una delle più colte ed apprezzate compagnie italiane del primo Novecento. La abbandonò prestissimo. Il mondo dello spettacolo non era fatto per lui. A differenza del suo compagno Marino Moretti, Palazzeschi era un buon attore. Ma non poteva contentarsi: come spettatore, infatti, era molto di più, era ottimo. Osservava le compagnie teatrali con uno sguardo simile ad una radiografia:

Erano in ognuna tre o quattro grandi attori e qualche volta anche di più che vivevano sul palcoscenico il giorno e la notte, ma che una luce interiore, la poesia, valeva a rischiarare e a

compensare [...] Un mondo fiabesco che affascinava la giovanissima mente attratta dal mondo dello spirito³⁰.

“Ho adorato attori oggi del tutto dimenticati”, dice di sé un maestro della critica letteraria. E aggiunge:

Il cinema esaltava in me soprattutto la figura dell'attore [...] ma da quando io cominciai a frequentare il teatro di prosa, l'attore assunse una fisionomia meno indistinta e lontana. L'attore non era più un personaggio splendido e isolato. Aveva dietro di sé la “compagnia”, questi nuclei, queste cellule di una società che non rassomigliava alla società stessa che le ospitava [...] Così il gusto del teatro penetrava spontaneamente nella mia immaginazione. Era il teatro che mi conduceva alla letteratura e non viceversa. Una via opposta a quella seguita dai grandi letterati che giungevano al teatro attraverso la letteratura. E non ho mai fatto distinzioni, non ho stabilito gerarchie nelle forme di spettacolo.³¹

Colui che parla, ha sviluppato, dagli anni della sua formazione in periodo fascista, l'idea della cultura come isola di libertà, ed ha metabolizzato l'antifascismo in una serie di opposizioni intime, anche di metodo, contro le costrizioni interne, le gerarchie mentali, le superstizioni dei generi e dei livelli. Gli piaceva, ogniqualvolta se ne presentasse l'occasione, ricordare la grandezza di Totò visto faccia a faccia (corpo a corpo) sulla passerella di teatri di Rivista, così come si contempla la grandezza d'un poeta o d'una musica. “Voi che l'avete visto soltanto al cinema – ci ha spesso ripetuto – di Totò non avete visto niente”. Una pausa. Poi ripeteva “non avete visto ni-ente”, dividendo il niente alla napoletana, con voce nasale, accelerata, agitando la mano destra con le dita a grappolo, come spesso faceva Totò. Ma non lo imitava. Ne aveva incorporato alcune microscopiche scosse, alcuni ritmi nervosi e salti di tono forse senza neppure saperlo. Li usava, infatti, anche per sottolineare certi sottili paradossi della letteratura.

Stiamo parlando di Giovanni Macchia. Eccolo mentre si accinge a scrivere d'un attore da lungo tempo sparito. Gli si avvicina con lo stesso occhio e lo stesso passo con cui si avvicina a Baudelaire o a Montaigne, tessendo un filo di citazioni per attraversare il fossato del tempo, per sfuggire al visibile:

Non siamo in pochi a subire il fascino dell'attore comico, anche quando non l'abbiamo mai visto, anche quando è scomparso da anni, da decenni. In un momento della nostra vita, figlio della nostra melanconia, egli diventa una delle tante incarnazione di Yorick. Oggi tutto è silenzio intorno all'attore napoletano Tiberio Fiorilli, maestro di Molière e che fu famoso in Italia e nella Francia del Seicento sotto il nome della sua maschera, Scaramuccia³².

Dovremo ricordarci di queste righe, quando parleremo del buffone Gonella. Per ora esse ci mostrano la tecnica che permette di risvegliare dal passato un teatro vivo. O in altre parole: di trasformare il teatro in coscienza.

È il paradosso dello spettatore ciò di cui Macchia parla, il paradosso per cui l'arte della visione, per non disperdersi e impaludarsi, dovrebbe culminare nell'arte dell'invisibile:

³⁰ Aldo Palazzeschi, *Attore mancato*, in *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, p. 273.

³¹ Giovanni Macchia, *Dedicato a Trani, mia piccola patria*, “Il Corriere della sera”, 17/10/1989.

³² Giovanni Macchia, *Il silenzio dell'attore* (1974), in G. Macchia, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di M. Bongiovanni Bestini, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1997, p. 869.

Cartesio diceva che i ciechi amano vedere con le mani. Oggi noi amiamo toccare con gli occhi. Nessuno può sottrarsi a questa realtà attraente e allarmante [...] E forse non sappiamo neanche che la nostra è una passione pericolosa, su cui mitologie e leggende sono d'accordo [...] Orfeo, Narciso, Psiche, la Medusa, Edipo ci insegnano che a forza di estendere la portata del proprio sguardo l'anima è votata all'accecamento e alla notte. Ma chi pensa più a Narciso o ad Edipo? La nostra epoca è malata di questo cancro dello sguardo. Vivere con il visibile. Ma chi pensa più all'invisibile³³.

Lo chiamiamo “paradosso dello spettatore” per paragonarlo a quello famoso che Diderot attribuiva all'attore, ma in tutto questo non c'è niente di paradossale. Il teatro non si muove nell'orizzonte culturale solo per la cronaca dei suoi fasti, per il chiasso dei successi e dei fiaschi, delle critiche e delle recensioni (che fino a poco tempo fa erano frequenti e accurate sui giornali). Dà luogo a metabolismi meno appariscenti ma forse più duraturi.

Perché mai, in vista d'un discorso sulla presenza del teatro nella cultura italiana, dettagli e minuzie come quelle appena evocate dovrebbero valere meno dei diffusi dibattiti sulle tre unità pseudoaristoteliche o sul Simbolismo o la Regia? I filamenti di certe radici che si spingono lontano non rappresentano forse la forza di certi alberi meglio della grande ombra delle loro fronde? Forse perché è diversa la loro rilevanza, la loro fenomenica magnitudo? Ma sono sintomi, spie del modo sottile in cui il teatro si diffonde anche per contagi poco o nulla visibili. Torneremo a parlare di questa importante peculiarità culturale quando parleremo del rossore dell'attrice – rossore non come vergogna ma come arma di conquista. Perché mai, per esempio, un manifesto di Moravia sul teatro dovrebbe essere culturalmente più significativo del modo in cui Petrolini aveva messo radici nel sistema nervoso e nella coscienza di Tobino? Solo perché del Manifesto di Moravia tutti gli addetti parlarono e di Petrolini in Tobino, invece, sappiamo solo per caso?

Ne scrisse, cogliendo il caso e l'occasione, Cesare Garboli, approfittando d'una mostra fotografica su Petrolini che si tenne a Roma, a Palazzo Braschi, nel 1982:

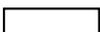
È uno dei più grandi e più acuti rimpianti di tutti quelli della mia generazione, conoscere di Petrolini solo la sua leggenda. Che cosa è rimasto di Petrolini? Poco o nulla. I testi delle cantilene, Fortunello, i salamini, Gastone, paggio Fernando, qualche film, qualche canovaccio [...] Gli attori passano e muoiono; il loro regno è il linguaggio del corpo, l'oscenità di ciò che ci appartiene più intimamente (il corpo) venduto e ceduto al teatro. Nella vendita del proprio corpo Petrolini dovette essere insuperabile. Fu lui a inventare quel passo di danza manierata, ambigua, indecente, poi tante volte imitata (non solo a teatro); passo che aveva, secondo i ricordi di Mario Tobino, qualcosa di sinistro, come se provenisse dall'oltretomba. I gesti di Petrolini, dice Tobino, “avevano della cera che si liquefà e insieme della secca articolazione del burattino”.

Fino a qui è una normale critica. Poi diventa un viaggio lungo quel ramo di follia senza il quale sarebbe poco prudente vivere:

Nei lunghi inverni viareggini, quando ero ragazzo, spesso Mario Tobino scendeva dalla campagna di Lucca, dove era primario all'Ospedale Psichiatrico, e passava la sera al mare. Cenavamo in trattoria, spesso con altri ospiti o permanenti o occasionali. Finito di cenare sedevamo a lungo davanti alla tovaglia ormai quasi deserta, sparsa di briciole, aspettando che

³³

Macchia, *Poetica dello sguardo* [1964] in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, cit., p.710.



i piatti sparissero e lo scalpiccio dei camerieri si affievolisse fino a spegnersi del tutto. Così arrivava l'ora della chiusura, quando tra i tavoli scendeva il silenzio. Quelle trattorie semivuote erano il palcoscenico di Tobino. Ossessionato da immagini solitarie, da fantasie di guerra e di manicomio, Tobino si difendeva dagli assalti di irose recriminazioni; e il fascismo, la guerra, il sesso erano i grandi fantasmi e i grandi interlocutori. Tobino cercava un'espressione; e a un tratto, finalmente, il volto si spianava e si rischiarava; il petto di piccione robusto e pasciuto si gonfiava pieno di odio felice e liberato; le labbra cominciavano a sibillare con dolcezza le scempiaggine derisorie di Fortunello, la filastrocca strafottente dei salamini. Non era un'imitazione. Tobino era invaso, posseduto da Petrolini. Era una spontanea identificazione fascinatrice, che sprigionava tutta la forza nascosta e l'energia illusoria di un evento teatrale. Il piatto in mano, i camerieri lo fissavano non si sa se più istupiditi dalla stanchezza o dal sortilegio.³⁴

Similmente, certi scelti commensali, mentre il tavolo da pranzo veniva sparecchiato, videro comparire l'orma indelebile di Pulcinella nella mente (o forse sarebbe meglio dire nel corpo) di Goethe. Non ci è rivelata da pagine famose, ma da una testimonianza casuale e quasi frettolosa.

Goethe aveva visto il Pulcinella Vincenzo Cammarano (il nonno del librettista) in uno dei più popolari teatri di Napoli, il San Carlino, nel 1776. E cinquantaquattro anni dopo, il ricordo riaffiorava in lui con la prepotenza d'una medicina spirituale.

Il Pulcinella Cammarano aveva, fra le sue specialità, quella di sapere entrare e uscire dal suo ruolo scenico, erodendo i confini fra le circostanze della finzione e quelle della "realtà". Sdruciolava dall'uno all'altro mondo – vorremmo dire - come un personaggio di H.G. Wells. Goethe ne parlava a Soret nel dopopranzo della domenica 14 febbraio 1830, e Soret registrò quel discorso fra i suoi *Colloqui con Goethe* pubblicati assieme a quelli famosi di Eckermann. Il vecchissimo Goethe quel giorno era afflitto dalla presenza della morte.

Forse ignorava come anche il vecchio Cammarano ne avesse vissuto l'afflizione. O forse qualcuno gliel'aveva raccontato. Da Napoli s'era infatti diffusa l'eco d'una serata, al San Carlino, nel 1802, quando Vincenzo Cammarano era comparso per l'ultima volta (morirà sei o sette anni dopo). Era sempre Pulcinella, ormai però recitava solo seduto e aveva poco più d'ottant'anni. La sedia alla ribalta, l'ultima sera Pulcinella cominciò a piangere per gli insulti dell'età, per l'ingiustizia della morte. Senza togliersi la maschera. E quest'ultimo slittamento si fissò nella memoria degli spettatori non meno del ricordo corroborante del riso.

Le immagini patetiche fanno presto a fissarsi nella memoria. Il riso invece non dura. Diventa subito folklore. Così, in quell'atmosfera intrisa di morte della domenica del febbraio 1830 che aveva visto la lunga agonia della granduchessa Luise, a Weimar, il Goethe ottuagenario alla morte per tutto il pranzo non aveva neppure lontanamente accennato. Ma alla fine cominciò serenamente a raccontare di Napoli, dei suoi teatri, del Pulcinella Cammarano. Per i suoi giovani amici raccontava grotteschi aneddoti dei teatri meridionali, a metà fra il pittoresco e la canagliata. Raccontava, per esempio, che Pulcinella recitava assieme a sua moglie ed ai suoi figli. E slittava fuori di commedia, andava in fondo alla scena a fare una pisciatina proprio come se fosse a casa propria,

³⁴

Cesare Garboli, *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990, pp.131-132.

finché la moglie lo richiamava all'ordine, gli ricordava che lì davanti a loro c'erano degli estranei, degli spettatori. E la commedia riprendeva.

Per lui, che aveva riso, queste non erano oscenità meridionali. Erano un purissimo provvisorio talismano contro la tetraggine velenosa della morte.

Provvisorio perché queste favole non hanno morale. E il giorno dopo Soret tornava ad incontrare un Goethe fiacco e pesante, non "depresso" come piace dire alla clinica d'oggi, ma letteralmente abbacchiato dall'ineluttabile risorgere del sole.

10. Rossori

L'eventuale lettore penserà forse che casi come quelli sopra riportati - casi, per dir così, d'intimità - siano impropri in un contesto in cui si tratta di farsi un'idea del modo in cui il teatro si situa nella cultura italiana. Vorremo rispondergli che non sono affatto impropri, e semmai specificamente indicati. Casi simili non sarebbero impropri, probabilmente, neppure nel contesto delle Belle Arti o della Musica, della Letteratura o del Cinema. Ma nel caso del teatro sottolineano una necessità: tenere a mente che opera d'arte il teatro può esserlo solo in astratto, come valore medio d'un'oscillazione che ai suoi estremi è un poco meno e un poco più che "arte", e che per ben riconoscerla dovremmo chiamare "passatempo" da un lato, e all'altro estremo "scossa verso la fuoriuscita".

E comunque senza di essi, senza la coscienza di quei casi, certi importanti aspetti della storia del teatro non li si capirebbe affatto.

Le storie capillari sono la base dei fatti teatrali. Le armi potenti del teatro, per esempio, i suoi *veleni*, quei *veleni* che sono le sue virtù, capillari ed invisibili quanto si vuole, sono necessarie per spiegarci quel che a volte affiora alla superficie del panorama culturale: la forza d'un divertimento che non si riesce ad estirpare.

Prendiamo un esempio che a noi pare particolarmente evidente ed ha anche un'indubbia rilevanza dal punto di vista storico. Si riferisce al periodo fra la seconda metà del XVI secolo e il XVII, in cui il teatro delle compagnie professionistiche si affermò come istituzione culturale. Fra mille censure e contrasti.

È uno di quei periodi in cui i divertimenti teatrali furono considerati dal clero e dai ceti egemoni e perbene come un vizio ed una piaga sociale, non diversamente dall'alcol, dal gioco d'azzardo, dalla prostituzione. Vennero quindi perseguiti (perseguitati). In alcuni casi non si riuscì ad estirparli. Perché? Che cosa offriva resistenza? Per noi non è difficile immaginare che cosa affascini nel sesso mercenario, nell'azzardo e nell'ebbrezza. Ma nel teatro, aldilà di un ovvio divertimento? D'un passatempo? D'un po' di riso, di suspense o d'un blando eccitamento?

A ben guardare, le lotte contro i teatri di professione europei non furono mai veri scontri. Gli uomini d'ordine attaccavano. Gli attori si mimetizzavano, si sminuivano, si adattavano. E spargevano virus. A volte esponevano interessantissime autodifese a voce alta. Ma erano opera di attori o attrici che il rispetto personale se l'erano già guadagnato e fra i colleghi stavano come mosche bianche. L'efficacia delle autodifese era dunque quella controproducente delle eccezioni che confermano la regola. Il ceto o il popolo

degli attori restava, nel complesso, infame. Ma c'erano i "virus" a conquistare territorio, a farsi largo.

Si può dire che gli attori fossero emarginati? Certamente sì. È un fatto.

Ma a differenza degli altri emarginati erano anche imprevedibilmente e appassionatamente *amati*. Che è molto più del piacere, del divertimento, del successo, dell'eccitazione per erotismo, riso e paura. In più c'è una vera e propria passione amorosa dirottata nel mondo della finzione. Una strana passione. Lo storico dovrebbe tenerne conto, anche se le tracce di questo sperticato amore tendono a sbiadire, quasi a sparire dai documenti, che parlano di grandi numeri, di applausi, successi o insuccessi, di tournées più o meno lunghe, di fama, guadagni, consensi e pubblicità.

Dieci spettatori *appassionati* fanno più - per il successo, la forza e l'autonomia d'un attore o d'un'attrice - di duecento spettatori semplicemente paganti. E anche questo è un fatto.

Per ciò è importante addestrarsi ad uno sguardo capace di riconoscere la grande importanza di certe piccolezze che a volte il microscopio filologico riesce a vedere, nello spazio fuggitivo che s'addensa fra attore e spettatore, impercettibile nell'ottica dei discorsi generali.

È lo spazio del vivo contrasto.

Siamo a Milano, probabilmente nel settembre 1606. Un gruppo omogeneo di spettatori celebra le lodi dell'attrice Orsola Cecchini, in arte Flaminia. La saluta e la onora, già ne rimpiange l'assenza, prima che parta per una tournée a Bologna.

Attraverso lo sguardo alla buona basato sulle notizie e i documenti, di Orsola Cecchini ci arriva perlopiù un'immagine bisbetica. È la primadonna della compagnia degli Accesi, capitanata dal marito Pier Maria Cecchini, attore poliedrico, scrittore colto, proveniente da una famiglia borghese, non dallo zero sociale o dalle famiglie d'arte. Nelle commedie all'improvviso lui è specialista in parti di zanni col nome di Fritellino. Lei fa parti d'amorosa, di ninfa e d'eroina tragica.

Il gruppo omogeneo di spettatori è composto da letterati che firmano le proprie poesie d'occasione con nomi quali l'Errante, il Sofferente Incognito, l'Olimpico, l'Astratto, l'Acuto, il Riparato, il Galleggiante³⁵.

Versi scadentissimi.

Ma utili.

Il teatro, di per sé, non è storia d'altro che di relazioni: fra attori e spettatori, fra spettacoli e ambienti. Ha prodotto testi ed edifici. Lascia dietro di sé innumerevoli reperti. Ma è la qualità e l'intensità di quelle relazioni a fondare l'esistenza d'una cultura teatrale che dissepellita dal passato possa risvegliarsi, dotata di senso, nel nostro presente. Su questo fondamento, sulla qualità e la forza di tali relazioni, sul loro grado di incandescenza o di gelo, si regge la possibilità di parlare d'una cultura teatrale che viva e

³⁵ La *Raccolta di varie rime in lode della Signora Orsola Cecchini nella compagnia degli Accesi detta Flaminia* viene pubblicata nel 1608 da Giovan Battista Alzato a Milano. Se ne conserva una copia alla Biblioteca Braidense. È un volumetto di 72 pagine, dedicato al signor Alessandro Brivio.

si evolva in un più vasto panorama culturale. Si tratta d'un fondamento quasi invisibile, fatto di migrazioni, scontri, gare, conquiste, occupazioni e fughe – ma di virus. Senza queste loro storie ed evoluzioni virulente, le vicissitudini teatrali sarebbero chincaglierie, passatempo e aneddoti sormontati dalla distante ed a volte eccelsa permanenza d'una letteratura e d'una architettura apposite.

La compagnia degli Accesi nel 1608 è a Parigi. Poi torna a girare per l'Italia delle corti e degli stanzoni a pagamento. Una raccolta a stampa di rime in onore della primattrice è un buon viatico. Anche perché Pier Maria e Orsola Cecchini sono molto stimati per l'eccellenza scenica e la cultura, ma godono fama d'esser capi prepotenti e rissosi. Il caratteraccio di Orsola è proverbiale. D'un niente, sa far tempesta. In un niente, Pier Maria sa trovare un pondonor. Sono affascinanti in scena e temibili nella vita. Nel 1609, a Torino, Pier Maria Cecchini assassina, "uxoris causa", l'odiato attore della sua compagnia Carlo De Vecchi, dopo aver tentato d'assassinare, sempre in combutta con la moglie, Benedetto Ricci, un altro degli Accesi. Erano due "traditori", partigiani di Giovan Battista e Virginia Andreini, con i quali i Cecchini, in quegli anni, lottavano irreparabilmente. Dopo l'assassinio condotto a buon fine, Pier Maria passa qualche settimana in prigione, viene bandito da Torino, e se ne torna a capo della sua compagnia, per niente arrossendo, ed anzi fierissimo. Nel 1614, otterrà dall'Imperatore Mattia il titolo di gentiluomo.

Le stucchevoli rime d'occasione del libricino milanese, ci interessano proprio per la loro qualità scadente e d'occasione. Fra le parole gonfie restano impigliate alcune fosforescenze, tracce d'una viva relazione fra attrice e spettatore. Sono momenti che sembrano forare la finzione del palcoscenico e ripristinarla ad un livello superiore. Ricordi di disorientamento.

Non si tratta di ambiguità, ma d'una fulminea e passeggera scossa alla consistenza di quei confini che per chi si gode il teatro sono i più ovvi e sicuri: quelli che distinguono il finto dal vero. A volte quei confini vengono decorati con i divertenti e sempre interessanti giochi del teatro-nel-teatro, con l'appello diretto del personaggio agli spettatori. Il vero che si finge finto, il finto che si finge vero non mettono in forse i confini, ed anzi ne corroborano la consistenza capriolandovi intorno. Nell'attimo della scossa, invece, qualcosa d'estraneo irrompe in scena - e non per incidente. Lo spettatore non può sentirlo non-vero; e naturalmente non può neppure sentirlo non-finto.

Immaginiamo: al culmine d'una scena egregiamente eseguita, quando sembra che l'attrice sia stata magnifica nell'interpretazione, improvvisamente c'è un di più: le sue gote impallidiscono. Oppure in esse, mentre lei resta immobile e silenziosa, si soffonde il rossore, come il sangue quando intride la neve. È un dettaglio. Ma sorprendendoci all'improvviso, spalancandoci gli occhi, vale da solo più d'un'opera intera. L'ammirazione si mischia alla soggezione. Siamo grati. Sentiamo il bisogno di rivederlo. Ci ha affezionato e infettato.

Erano attimi e scosse del genere a decretare l'imperio dell'attrice nel cuore e nella mente dei suoi spettatori, un'intima autorevolezza che passava sopra all'ovvia infamia del ceto.

Anche gli spettatori scossi possono scrivere brutti versi: “e ancor si tinse / d’insolito rossor l’onesto viso / ond’io restai conquiso”; “Quel vago rosseggiar del casto viso / che voi scopriste all’hora / ch’il finto sposo vostro il bacio colse...”; “Qual cosa, ohimé, Flaminia ti contrista / onde pallor di morte in te s’investa? / Forse amorosa cura ti molesta, / ond’hai neve infra le rose mista?”.

Lo conosciamo questo topos della neve fra le rose o del sangue sulla neve, che appartiene alla lunga tradizione dell’*amor fino* (grazia; forza senza riparo; gelo; ardore; ferocia e gioia. Ferita. Vita. Emorragia). Agli spettatori di Orsola Cecchini, detta Flaminia, l’immagine di base, con l’incanto sottile del suo vivo contrasto (sangue-neve; neve-rose), era ben presente nei magazzini dell’immaginazione. Ricorreva nelle opere letterarie, nelle leggende, nelle fiabe. Principi che si feriscono ad una mano e vedono le gocce del loro sangue cadere sulla neve, o sulla ricotta, oppure nel latte, e nel mischiarsi dei colori assoluti, in quest’araldica dell’anima, concepiscono l’idea d’una Donna non conosciuta e già amata.

L’immagine-base non ha a che vedere soltanto con l’erotismo. Non solo con quello elementare, per lo meno. E non è semplice sverginamento e coito sublimato. Ci sarà pure una qualche differenza fra il sublimato e il sublime.

Ma del sublime non resta traccia nei versi occasionali del dopoteatro. Succede quasi sempre così: quando capitano nel teatro, le immagini più pungenti s’involgariscono un po’ e si fanno andanti.

Si può anche pensare diversamente: che andanti diventano quando lo spettatore si sforza di raccontarle. Scivola, senza volerlo, in una sorta di realismo in assenza di realtà. Non conia un’immagine. Cerca di trasmettere l’esperienza d’un’immagine conosciuta da altri al vivo. È l’esperienza d’un’esperienza quel che ha sperimentato. L’essere istantanea e fuggitiva è parte integrante della sua forza. Teatro, appunto. Quel che le balie e i poeti raccontano, l’Errante, il Sofferente Incognito, l’Olimpico, l’Astratto, l’Acuto, il Riparato, il Galleggiante se lo sono visto di colpo davanti agli occhi. Vogliono farne parola, fra metri e rime occasionali. Ci provano. E con la loro occasionale goffaggine ci mettono alla prova: si tratta di capire se in questo sciatto poco più di niente noi saremo in grado di cogliere a distanza qualche grano meno ovvio.

Troviamo, per esempio, il rossore dell’attrice, la sua non-finta-non-vera vergogna, questa scossa che segna il vertice dell’esperienza dello spettatore, anche fra i versi di un anonimo appassionato di Virginia Ramponi, detta Florinda, l’attrice moglie di giovan Battista Andreini, gli avversari dei Cecchini. Anche per gli Andreini c’è, a Milano, una raccolta di versi, che resta però manoscritta (*Poesie in lode dei Coniugi Andreini*, consultata e citata da Luigi Rasi). Fra i versi d’un anonimo appassionato di Florinda possiamo cogliere: “Se impallidisce il fior del tuo bel viso / Flora gentil, vago di quel pallore / si fa ghiaccio il mio core. / Se poi ripiglia i suoi vivi colori, / tosto ripiglia il core i primi ardori”.

Ancora in lode della Ramponi troviamo questi versi in un idillio pubblicato a Milano nel 1618 presso Giovan Battista Bidelli (F. Ellio, *La Sirena del Mar Tirreno, stanze in lode della Signora Virginia Ramponi, comica Fedele, detta Florinda*): “Il bel candor, il bel vermiglio sale, / che dir non si può: l’un l’altro prevale”.



Dell'attrice Maria Malloni, detta Celia (che il Marino recluta fra le Grazie nel canto XVII dell'*Adone*) troviamo questo dettaglio, fra le *Rime di Pace Pasini divise in errori, honori, dolori, verità e miscugli* (Vicenza, per gli eredi di Francesco Grossi, 1642): “Scoprir la neve e suscitar gli ardori, [...] sono in Celia d'amor forze e stupori”.

Qualche anno prima del 1569, quando l'11 settembre morì avvelenata la gloriosa Vincenza Armani, Leone de' Sommi aveva inciso, in un'ottava, il segno della sua efficacia sullo spettatore. Quella volta, però, lo spettatore oltre ad essere appassionato era esperto. Non cercò di tradurre in parole l'esperienza del rossore. Lo lasciò indovinare descrivendone il contesto e le premesse: “Che, se a qualche parola, o poco onesta / o poco saggia, vergognosa gira / i fulgenti occhi, e che a l'altrui richiesta, / in vece d'altro dir, tace e sospira; / quel volger d'occhi, e quel chinare la testa / ancide pur, chi in tal atto la mira, / sì dolce esprime, co'l silenzio grato, / l'onesto sdegno, c'ha nel cor celato”.

In termini più tecnici che prosaici, Adriano Valerini (torneremo a citarlo fra poco) definiva così l'acme professionale dell'Armani: “Diventava pallida a qualche avviso strano che l'era dato”, mentre “di vermiglio color tingea le guance alle nuove liete”.

Perché si tratti d'un'acme non c'è bisogno di dirlo: è un virtuosismo tecnico che sta però oltre la tecnica propriamente detta. Non accade per caso: l'attrice lo sa fare e rifare. Non si raggiunge per vie dirette e mimiche. In compenso, non può essere immaginato come un naturale talento. È evidentemente una dote da punto d'arrivo, non di partenza.

Il rossore dell'attrice è a sua volta un esempio. È la vetta d'un modo d'essere in scena che affascina coniugando sapientemente elementi a contrasto, fino al punto di mostrarli uniti, di far traboccare un estremo nel suo contrario. Come se con uno stesso sguardo potessimo cogliere ambedue le facce della luna.

Sarebbe ingenuo pensare che il fascino dell'attrice, della donna esposta, fosse tutto e soltanto riducibile al suo livello elementare: l'esposizione dell'avvenenza. Altrettanto ingenuo sarebbe immaginarsi che la capacità d'innamorare lo spettatore, di innamorarlo teatralmente, consistesse in un uso sia pur virtuosistico delle tecniche della dizione retorica, dell'imitazione realistica, del canto o della danza, che erano certo punti di partenza, ma solo di partenza. Era invece costruita – l'efficacia – su un continuo erodere i confini fra maschile e femminile, fra ritrosia e impeto, fra sensualità e indifferenza, fra saggezza e follia. Fra il fiore ed il guerriero.

“Costei che Citerea somiglia tanto / e nel saper sede a Minerva a lato, / e quando ride delle Grazie dato / l'è il pregio, e vince delle Muse il canto, // se si mostra tall'hor in viril manto / cinta la spada, sembra Marte armato, / se s'adira tall'hor par Giove irato, / e parlando, a Mercurio toglie il vanto”: sono le quartine d'un sonetto dedicato dagli Accademici Intronati a Vincenza Armani³⁶.

³⁶ Anche questo sonetto, come i versi di Leone de' Sommi sopra citati, ci è stato trasmesso dal compagno dell'attrice nell'*Oratione d'Adriano Valerini Veronese in morte della Divina Vincenza Armani, Comica Eccellentissima, et alcune rime dell'Istesso e d'altri autori in lode della medesima, con alquante belle compositione della detta Signora Vincenza*, stampato a Verona presso Bastian della Donne (senza data, ma nel 1570

Il sonetto termina nella migliore tradizione della poesia amorosa: “Qual meraviglia or è, s’ella ha il valore / delle Dive Celesti e de’ gli Dei / s’altro vinto riman, / s’altri l’adora. // E se dal proprio albergo uscendo fuore / volano l’alme ad annidarsi in lei / poi ch’apre in scena un paradiso ognora”.

Ci si perdoni la volgarità: “in scena”, non “in letto”. Il mistero e il segreto dell’Arte sta tutto qui. Non *corrisponde*, ma *equivale*.

Nella sua *Oratione*, Adriano Valerini anch’egli attore (lui e la Armani sono forse la prima grande coppia delle ditte comiche italiane, la cosiddetta Commedia dell’Arte) aveva scritto: “Aveva del virile nel volto e ne i portamenti, onde se tall’hora in abito di giovinetto si mostrava in scena, non era alcuno che donna l’avesse giudicata”.

Il fiore ed il guerriero: il fascino sottile di questo contrasto abita le nostre memorie emotive, nei quadri di Giuditta, nei versi e nelle musiche di Clorinda, e gli spettatori potevano vederlo in scena quando Vincenza Armani o Isabella Andreini incutevano spavento vestendo abiti maschili e guerreggiavano brandendo da esperte la spada.

Uno spettatore in versi della metà del Seicento, per esempio, si innamora dell’improvviso spavento provato all’apparire di Angela D’Orso che guida i suoi soldati all’attacco nelle vesti d’un Capitano Generale. E fra gli spettatori che scrivono versi per Orsola Cecchini ricorre l’immagine di quella scena in cui lei compariva con un archibugio assassino e sparava.

L’arte di creare vivi contrasti immetteva l’attribuzione dei significati in uno stato di continuo mutamento, la trasformava in flusso, in una continua oscillazione, una vibrazione, fra un elemento e il suo contrario.

Nelle scene di pazzia - che dal punto di vista dell’attrice erano il culmine del virtuosismo e dell’attraversamento veloce di più generi e più linguaggi (nel teatro in musica lo resteranno a lungo, basti pensare a Lucia) – lo spettatore era materialmente spinto fuori dai confini che davano ordine ai suoi paesaggi mentali. Una spinta molto elementare e molto efficace, un ossimoro al vivo: l’intelligenza che ordisce la follia. Fra le rime di Gabriello Chiabrera troviamo: “Nel giorno che sublime in bassi manti / Isabella imitava alto furore / e stolta in angelici sembianti / ebbe dal senno altrui gloria maggiore; // allor saggia tra ’l suon, saggia tra i canti, / non mosse piè che non sorgesse Amore, / né voce apri, che non creasse amanti, / né riso fe’ che non beasse un core”.

Più efficaci, dal nostro punto di vista, benché d’un poeta di gran lunga inferiore, i versi per una scena di Maria Dorotea Antonazzoni: “E fra i portentosi è meraviglia vaga / il tuo furor, ch’ogni pensiero accheta, / la tua follia, ch’ogni desire appaga”.

Anche gli spettatori d’Orsola Cecchini ricordano le sue scene di pazzia. Il Sofferente Incognito la rievoca quando “nel colmo del furore” impazza “squarciando forsennata il crine e il seno”. E così l’arte dei vivi contrasti sembra ridursi all’esposizione di qualche nudità.

“Che sarà che la donna fingendosi pazza comparisce mezzo spogliata o con veste trasparente, in presenza d’uomini e di donne?”, scriveva nel 1585 il gesuita Pietro Gambacorta in un suo *Trattato fatto sopra le commedie mercenarie oscene*, rimasto

manoscritto³⁷. Le scene di pazzia erano una delle attrattive delle commedie. Ma a differenza dell'arrossire potevano funzionare anche a livello elementare, o volgare che dir si voglia.

Il padre Gambacorta era superiore della casa professa di Palermo, dopo aver insegnato Filosofia e Teologia in Sicilia, in Francia ed a Roma. Morirà nel 1605. Prima di quella pazza, aveva stigmatizzato altre oscenità: “Nella comedia concorrono ruffiani, et il Zanni con la serva è la salsa del diavolo. Che sarà poi udire la donna parlare? e d'amore? e con l'innamorato? e scoprirsi l'un l'altro gli affetti? e trattare del modo di ritrovarsi? Che sarà vedere che l'adultero chiede un bacio e l'ottiene?”. Qui si parla di cose semplici, di attrattive elementari e dirette – quelle di cui generalmente ci facciamo l'idea quando pensiamo alle censure dei moralisti contro il teatro. C'è però almeno un'espressione che permette di pensare qualcosa di meno ovvio: “salsa del diavolo”.

Oggi indica normalmente una salsa piccantissima, chili paprica peperoncino. Non è questo il senso che aveva nell'italiano antico. È più volte attestata l'espressione “far la salsa al diavolo”, che oscilla fra l'idea di qualcuno che per furbizia e malvagità può dar dei punti al diavolo, e quella di chi sa perfezionare e condire quel che il diavolo fa.

Quando il padre Gambacorta dice “salsa del diavolo” punta il dito sull'efficacia d'una mistura, o meglio: d'un amalgama. Amalgama indiavolato o diabolico. È dall'amalgama degli elementi a contrasto che viene la forza virulenta e sottile, difficile da definire, della scena. Non dall'oscenità zannesca o dalle arti seduttive della servetta, ma dal contrappunto che di esse fa un tutt'uno nella testa dello spettatore.

Il vertice quasi prodigioso di questa capacità di amalgamare gli opposti è la danza del pallore e del rossore sulle gote dell'attrice. Così come il vertice della comicità degli zanni è quando riescono a far esplodere la risata che parte prima ancora che lo spettatore si renda conto del perché. È lo *spasso* nel senso forte delle parola: quel momentaneo espandersi della vita, che innamora non meno del sesso e del potere. E che affeziona come un elisir di libertà. O di liberazione.

E' importante farsene un'idea il meno vaga possibile, se vogliamo capire le forze in campo nella “guerra dei teatri”. Infatti, farsi un'idea non può voler dire, come nel parlare quotidiano, contentarsi d'una visione alla buona. Significa, al contrario, raffigurarsi ciò che raffigurato non è, ma disperso in frammenti.

Ostano alcune difficoltà: (a) un salto di scala; (b) la debolezza della nostra immaginazione storiografica; (c) la giustificata diffidenza nei confronti degli slittamenti della narrazione storiografica verso le ricostruzioni ipotetiche – o la narrazione tout court.

(a) non è facile coniugare i campi lunghi, su cui gettano a volte luce i documenti, con i primissimi piani. Anche perché questi ultimi immettono in paesaggi interni, interiori ed intimi, altrettanto vasti e terribili di quelli della storia sociale che li ingloba, un po' come i mondi nuovi che si nascondono nella bocca di certi giganti, anche loro con le loro costanti, le loro anomalie, i loro contesti, le loro onde di breve e di lunga durata. Per

³⁷ Cfr. F. Taviani, *La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. XCI e CIII.

questi paesaggi spesso non abbiamo sufficienti documenti. E soprattutto non abbiamo adeguati strumenti e scandagli. È tutto sommato facile esplorare il teatro finché lo immaginiamo come un genere letterario o come l'insieme d'un palcoscenico e d'una platea. Molto difficile, invece, quando lo vediamo come ciò che passa attraverso gli occhi spalancati d'uno spettatore. I più intelligenti sensibili e inquieti fra i nemici dei teatri se ne accorsero subito. Aldilà delle ovvie immoralità, c'era qualcosa di peggio – o, per noi, di meglio -: il veleno del teatro (la sua virtù, diremmo noi) non stava nella sua esplicita (e perciò correggibile) immoralità, ma in un susseguirsi di doppie negazioni che nell'insieme costituivano l'eccellenza dell'arte del recitare e nello stesso tempo impedivano ai "significati" di fissarsi, li lasciavano sempre allo stato fluido e incandescente (e questo anche molti di noi, oggi, non sono disposti ad accettarlo, in termini critici, logici ed ideologici). Un teatro morale, diceva Bossuet, è certo possibile. E sarebbe brutto. Spiegava: "Non vi accorgete che vi sono delle cose che senza avere effetti appariscenti, pure pongono nelle anime delle segrete disposizioni molto negative, benché la loro malignità non sia chiara, all'inizio? Tutto ciò che nutre le passioni è di questo tipo. Chi sa che cosa sia nell'uomo un certo fondo di gioia sensuale, una non so quale disposizione inquieta e vaga al piacere dei sensi che non tende a niente e tende a tutto, chi lo sa, conosce la sorgente segreta dei più grandi peccati". In altri termini si potrebbe dire: i vivi contrasti di cui è fatto il gioco scenico culminano non nella contrapposizione fra morale e immorale, razionale e irrazionale, ma nell'erosione di quelle linee di demarcazione e di quei confini. Giovan Paolo Oliva, generale dei gesuiti nel 1664, in un bellissimo sermone tenuto nella 5^a domenica di Quaresima³⁸, anticipa i ragionamenti di Bossuet, mostrando come il "minor male" sia in realtà il male peggiore, perché svaniscono i confini, i criteri di giudizio, non appena si muta la scala fenomenologica e si passa dall'obiettivamente censurabile a quel che avviene dentro lo spettatore. Molti dicevano che il teatro pubblico, quello venduto dalle ditte specializzate nel produrre spettacoli, fosse, appunto, un minor male, perché distraeva i giovani dai giochi d'azzardo, dai festini, dalle ebbrezze, dalle risse, dai bordelli. Padre Oliva replicava: "è il male peggiore, perché crea una predisposizione al male". Ed esclamava: "ah minor male, quanti mali partorisci!". E apostrofava: "Misero te, che quasi creatore del mondo, disegni liti sofisticati all'Oceano delle passioni, intollerante di termini". Spostava il problema dall'immoralità oggettiva (e fino a qui i teatri erano certamente il male minore) al contagio sottile e profondo che coincide con l'efficacia estetica dello spettacolo. Mutatis verbis, operava un salto di scala non tanto diverso da quello a cui anche noi ci troviamo costretti. Ed anche lui finiva col dir cose vaghe. A che cosa si riferiva, concretamente?

(b) Parliamo del teatro del passato, ci aspettiamo di riconoscerlo, ma di quale teatro abbiamo diretta esperienza? Che cosa capirebbe del vino, della sua fortuna, delle sue delizie e dei suoi malanni, uno storico che visse in una società in cui non si bevesse che acqua o coca-cola? E che idea si farebbe un critico che, nelle stesse condizioni, si trovasse di fronte al verso di Baudelaire "Un soir, l'âme du vin chantait dans le bouteilles"? Nel teatro che noi conosciamo non c'è (quasi) nulla non dico di simile, ma

³⁸ G.P. Oliva, *Quaranta sermoni*, Roma, presso il Varese, 1670.

di congenere ai teatri del passato di cui raccogliamo i documenti. Aldilà dei legami letterari, fra il teatro che noi conosciamo e quello delle ditte comiche europee che fiorirono a partire dalla seconda metà del XVI secolo, c'è un legame basato quasi esclusivamente sull'omofonia. Non sembri un'esagerazione. Non si può dire: "pur sempre di teatro si tratta". Sì, come con acqua, vino e coca-cola si tratta pur sempre di bevande. In tutt'Europa le ditte comiche si formarono con attori ed attrici - maschi in parti femminili, femmine in parti maschili - i quali assumevano in scena una "seconda natura" rispetto a quella loro quotidiana, una natura scenica ricostruita ad arte. Per farcene un'idea dovremmo servirci di qualche brandello d'esperienza di certi comici del recente passato, degli attori e delle attrici dei teatri classici asiatici. Erano supermarionette, ai bassi livelli goffe e scomposte, ma, nei casi dei professionisti abili, supermarionette che sapevano riottenere il sapore di persone. È di attori ed attrici di tal genere che parliamo. Uomini e donne, quando apparivano in palcoscenico, divenivano irriconoscibili rispetto alle loro fattezze quotidiane. Era un altro muoversi ed un altro parlare. È contro i loro teatri che si tentò la guerra. Ed è naturale che fosse difficile vincerla: quegli attori e quelle attrici, se erano davvero professionisti, prima di piantarsi nelle città come focolai d'infezione al buonc Costume, si impiantavano nell'animo dei loro spettatori con tutta la forza dell'affezione e dell'amore. Non era facile allontanarli da loro, gli spettatori. E innamoravano gente di tutti i tipi, i colti e gli ignoranti, i viziosi e i virtuosi. Innamoravano anche i potenti, non solo il cosiddetto popolino. Persino molti ecclesiastici. Un osso duro da eliminare. Erano "délices du genre humain", come dirà il cartiglio d'un famoso ritratto dei comici italiani e francesi giuntoci in due versioni databili intorno al 1670. Fornivano a pagamento lo *spasso*, l'*eros* del sangue e della neve. Erano addestrati: le basi della loro professione affondavano le radici nell'acrobazia, nella danza, nelle arti del trasformismo, del canto, della giocoleria, della prestidigitazione; nella capacità di usare gli strumenti musicali, di improvvisare e mischiare le lingue, i dialetti, la lingua alta e la sghéuscia. Pescavano nel repertorio petrarchesco e in quello del carnevale. Era per loro un sapere necessario alla sopravvivenza. Avevano inventato un mestiere nobilitato risalendo dalle zone infime dello spettacolo mercenario dedito alla ciarlataneria e alla buffoneria solitaria e randagia. Era il distillato di quel mestiere a trasmettersi all'interno delle compagnie. Formatosi dalla guerra contro la fame, sapevano come sottrarsi e reagire quando si tentava di farli fuori. Il loro teatro non era il nostro.

Che si sia persa persino la voglia e la capacità di aspettarselo, un teatro come il loro, basta a dimostrarlo l'immaginario cinematografico: ci saranno delle eccezioni - che però non sapremo citare - , ma ogniqualvolta film anche accurati tentano di ricostruire quel che avveniva in scena, nei teatri europei fra il XVI ed il XIX secolo, l'immaginazione si immiserisce. L'attore Molière diventa un misero pagliaccio dedito alle boccacce. Gli interpreti maschili di personaggi femminili diventano sguaiate parodie. I grandi tragici diventano grandissimi tromboni. Anche noi storici spesso funzioniamo così: come un archeologo talmente spensierato da imbattersi nelle rovine d'un antico palazzo e immaginarsene i resti d'una cava di pietre. Un teatro miserrimo, infatti, è più facile da immaginare d'un teatro sparito).

(c) S'è parlato molto, soprattutto in questi ultimi decenni, della superiorità della letteratura "d'invenzione" su quella strettamente storiografica, quando si tratta di capire



storicamente la vita minuta e le mentalità delle epoche trascorse. Per capire il teatro sparito credo che bisognerebbe andar anche più lontano, valutare certe schegge, non documenti, ma piuttosto orme appena accennate, e dar loro un peso equivalente all'affastellarsi delle notizie estese, che però non fanno e non possono toccare il punto nevralgico delle storie che intercorrono fra un attore e uno spettatore. È questo sinolo l'unità minima della storia del teatro, non l'attore preso di per sé, la sua interpretazione, o lo spettacolo. Perché il teatro è forte nel suo essere fuggitivo. E questa forza è necessario valutarla bene, quando indaghiamo guerre, più o meno metaforiche, di teatri. Non si tratta di mettersi a scrivere novelle o romanzi, ma di fare una normale critica delle fonti. Di Scaramouche, per esempio, abbiamo molte notizie e molte immagini. Giovanni Macchia ha mostrato che alcune frasette dette quasi *en passant*, raccolte qua e là fra gli scritti dei suoi contemporanei, informano sull'arte di Tiberio Fiorilli, detto Scaramouche, sulla sua capacità di infettare le memorie dei suoi spettatori e di metamorfosarsi in esse, ben più delle molte informazioni esterne che elencano i suoi successi o le trame da lui recitate. Dalla parte dei teatri, le armi più potenti hanno a che vedere con l'innamoramento e l'amore, sono tanto più concrete quanto più apparentemente immateriali. Di esse si capisce poco, se ci si ferma alle nozioni delle attrattive grosse, la piacevolezza, l'oscenità, la distrazione e l'interesse per le vicende rappresentate. Ma per capirne di più, siamo costretti a sciogliere le implicazioni di documenti saltuari, afasici, casuali e a volte puntiformi. Qualche parola qua e là. Spesso non-documenti, ma indizi. Storie capillari.

11. Storie e similstorie

Aveva la sua comodità far coincidere le evoluzioni teatrali con le evoluzioni della letteratura drammatica: permetteva una situazione paragonabile a quella delle altre storie artistiche, cinema compreso, basate su prodotti non volatili. Permetteva, insomma, di aggirare il problema principale di chi cerca di pensare la storia dei teatri: fare la storia delle scie, del diverso intrecciarsi delle relazioni fra gli attori e gli spettatori.

Si capisce, quindi, come la rinuncia al vecchio modo di pensare la storia teatrale finisca per complicare di molto le cose.

Se si trattasse soltanto d'una rivendicazione di valori, della volontà di contrapporre i nuovi ai paradigmi antichi, le complicazioni non ci sarebbero: basterebbe guardarsi attorno per vedere lungo quante vie e quali sentieri i teatri abbiano fatto e facciano cultura. E però, non appena si prende sul serio la parola "storia", le difficoltà si fanno evidenti. Perché "storia", quando si riferisce al teatro, è spesso una parola abusata, un modo per nominare un recinto artificiale in cui vengono stipati in scomparti scolasticamente accettabili, adatti alle convenzioni dei manuali, elementi eterogenei e disparati. Ascolteremo su questo punto la voce pacata e tutta buon senso di Benedetto Croce. Per fare storia sul serio occorre individuare ed instaurare nessi significativi fra i fenomeni, non basta raccogliergli a mucchietti, disporli in ordine di tempo e rubricarli sotto una plausibile etichetta unitaria.

Benedetto Croce è una buona guida non per le sue teorie, ma per il suo modo d'aggirarsi fra le cose della cultura sprezzando le scuole e l'accademia. E perché è una

delle figure che può condurci nei luoghi in cui si elabora senza false sicurezze il modo in cui potremmo aspettarci il teatro, se smettessimo, per un momento, di sapere già che cosa ci aspettiamo (quel bene culturale protetto, quell'arte la cui storia si studia nelle università e la cui realtà sembra continuamente sfuggirci, ora per troppa solennità, ora perché costretta ad un vita sotterranea).

Dal fatto che la storia del teatro sia a volte quasi un artificio burocratico, un nome solido appiccicato su un insieme friabile, nascono molte complicazioni.

Probabilmente è per questo, e non (o non soltanto) per il sistema della sua filosofia, che Croce nutriva diffidenza per le storie del teatro.

Oggi la filosofia di Croce è un'interessante rovina da visitarsi col baedeker in mano. Noi, rispetto a quel che accadeva in Italia fino a metà Novecento, Croce non lo sentiamo più come un gran giudice con il quale non si può non fare i conti e con il quale si è continuamente obbligati ad arrabbiarsi. Noi oggi possiamo rincontrarlo a detronizzazione avvenuta. E ci accorgiamo che la detronizzazione gli ha molto giovato.

Possiamo vederlo, con gli occhi della mente, come un giovane fra i venti e i venticinque anni, in groppa ad un asino. E come un vecchio ottantenne che va alla ricerca d'un pacchetto di lettere amorose.

Come giovane, è un po' troppo tranquillo (ma è orfano, e ne ha passate delle belle), vive da vecchio, come lui stesso dirà. E come vecchio, prova ancora una leggera paura d'adolescente: paura d'essere redarguito dagli adulti che stima.

Il giovane Croce, fra i venti e i venticinque anni, fra il 1886 e il 1891, bene in carne, un po' palliduccio, lavora dalla mattina alla sera (non per denaro, ch   è ricco di famiglia, ma per gusto) all'Archivio di Stato di Napoli, alla Societ   Storica, alla biblioteca Brancacciana. La sera, affitta un asino, e se ne torna a casa. Abita al Vomero. A distanza di tempo dir   che nelle ricerche sugli antichi documenti per costruire cronistorie napoletane (e quella cronaca che sar   famosa come *I teatri di Napoli*) egli viveva "come assopito".

La nota sul carattere illusorio delle storie del teatro Croce la pubblica sulla sua rivista, "La Critica", cinquant'anni dopo, nel 1941³⁹.

Era tempo di guerra. Lui cercava di tirar dritto. La sua penna continuava a posarsi con pari impegno sulle piccole e le grandi cose della cultura. Nella nota intitolata "*Storie del teatro*" (fra virgolette, per intendere che facevano "storia" per modo di dire) era duro, ma con una scintilla di simpatia nello sguardo, forse perch   i teatri e gli attori gli erano molto piaciuti in una breve stagione della giovinezza, o forse perch   anche l'aria fritta di quelle "storie" poteva essere un antidoto contro l'aria infestata. Forse non gli pareva che offendessero gravemente la Ragione coloro che si limitavano a sragionare di teatro, quando a sragionare pericolosamente erano i tempi e i loro terremoti. Sapeva fin troppo bene che cosa fossero i terremoti, quello del sottosuolo (che da ragazzo gli aveva rotto le ossa, gli aveva ucciso madre e sorella; e il padre gliel'aveva fatto morire a pochi metri da

³⁹ Poi raccolta in Benedetto Croce, *Pagine sparse*, vol. III, Napoli, Ricciardi, 1943 (Seconda edizione interamente rivista dall'Autore, Bari, Laterza, 1960, pp. 85-87).

lui, sepolti entrambi dalle macerie, dopo una notte passata a sperare soccorso. “Offri centomila lire a colui che ti salverà”, gli aveva raccomandato il padre subito prima di morire)⁴⁰. Conosceva altrettanto bene i terremoti della Storia (contro i quali tentava di combattere combattendo la propria stanchezza).

E così l’abito del teorico severo aveva una fodera più morbida, fatta d’accorato rammarico, come di chi teme di veder gonfiato e sprecato un oggetto d’amore.

Sotto il titolo “*Storie del teatro*” (con le virgolette), scriveva:

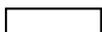
Se ne vedono parecchie di nuove anche in Italia, e io, senza entrare a darne giudizio particolare e notarne pregi e difetti, voglio insistere sopra un punto a cui non si bada e intorno al quale non par che si sia bene orientati. La storia del teatro, della tragedia, della commedia, e di tutti gli altri spettacoli teatrali, non è trattabile se non come storia di poesia (o, almeno, di buona letteratura), per quel tanto che al mondo della poesia e della letteratura ha contribuito, per le cose belle che in essa sono fiorite, mettendo in disparte tutto quanto è a ciò estraneo.

Sembra che voglia dire: “occupatevi di letteratura. Il resto lasciatelo cadere come cosa non degna”. Dice tutt’altro. Domanda, per esempio, qualcosa che potremmo tradurre in questo modo: “ma perché mai, quando i fatti meritano d’esser ricordati, intirizzite negli schemi di similstorie paludate gli interessanti episodi, i momentanei appassionanti subbugli che sono i fatti teatrali?”.

Proprio in quei mesi, fra il 1939 ed il ’40, erano usciti i quattro volumi intelligentemente e generosamente illustrati della *Storia del teatro drammatico* di Silvio d’Amico, giornalista e saggista famoso, organizzatore di cultura, una delle figure-cardine nel teatro italiano del Novecento. Dirigeva l’Accademia d’Arte Drammatica: l’aveva fondata nel 1936. Nello stesso 1936, aveva curato una *Storia del teatro italiano* a più mani, introdotta da Luigi Pirandello. I singoli capitoli seguivano l’ordine delle normali storie letterarie ed erano affidati ad alcuni dei più celebri critici e scrittori del momento⁴¹. I quattro spettacolosi volumi dell’opera maggiore abbracciavano invece l’intera storia del teatro occidentale, dall’antica Grecia ai teatri contemporanei, con una premessa sugli spettacoli dei cosiddetti “primitivi”, e un’appendice sui teatri orientali (la prima immagine esponeva una lunghicrinata maschera africana; l’ultima, vedeva in scena Eduardo e Peppino De Filippo. Il *démone* giapponese del furore amoroso, con tanto di corna e smorfia di dolore, chiudeva l’appendice orientale). Dalle quasi 2000 illustrazioni si affacciavano autori, attori, registi, edifici teatrali antichi moderni e d’avanguardia, scene di spettacoli dei diversi paesi, maschere, persone e personaggi, attori in facce diverse, irriconoscibili dall’una all’altra foto per l’antico sapere (sarà ben presto dimenticato) del grande maquillage. Di molte opere drammatiche si offrivano ampi brani significativi. Il teatro si presentava, secolo dopo secolo, paese dopo paese, in tutta la sua stupefacente varietà. La geografia era eurocentrica, ma non ignara della vastità del mondo. È innanzi tutto all’autore entusiasta di questa storia che Benedetto Croce si rivolge senza far nomi

⁴⁰ È il tristemente famoso terremoto di Casamicciola, 1886.

⁴¹ *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d’Amico - con introduzione di Luigi Pirandello e 10 capitoli di Paolo Toschi, Giuseppe Toffanin, Silvio d’Amico, Fausto Torrefranca, Cesare Padovani, Emilio Bodrero, Mario Ferrigni, Cipriano Giachetti, Goffredo Bellonci, Corrado Pavolini, Milano, Bompiani, 1936.



quando dice che, volendo comporre i fatti in una storia, bisognerebbe avere un filo solido, resistente nel tempo, lasciando da parte quel che ad esso è contiguo ed estraneo.

Forse quel che Croce diceva era semplice buon senso, era però irrimediabilmente contrario al senso comune. Oggi forse diremmo che aveva ragione. In quegli anni si sarebbe potuto ancora dire che aveva torto ad aver ragione.

Nel 1938, aveva visto la luce il primo volume della densa e innovativa *Storia del teatro italiano* di Mario Apollonio (otto anni prima aveva pubblicato quel suo studio rivoluzionario sulla Commedia dell'Arte cui abbiamo già accennato). Apollonio trasformava la storia del teatro in una storia degli spiriti dei tempi e delle idee, spesso idee allo stato magmatico, che l'autore, in cerca dell'essenziale, estraeva dai testi, dalle scenografie, dalle musiche, dalle interpretazioni attoriche e dai costumi degli spettatori, con una lingua difficile, carica di un numero impressionante di riferimenti culturali impliciti. Per questa sua attenzione non alle date ed ai fatti, ma alle circostanze di pensiero e di mentalità, la storia dell'Apollonio era l'opposto della storia come la pensavano i positivisti. Ma i suoi ingredienti erano altrettanto promiscui. Agli occhi di Croce, l'uno e gli altri saltavano di palo in frasca sotto l'egida d'una parola, "teatro", che era in realtà un singolare collettivo. Vi era – pensava Croce - un continuo ripetere "Storia" a sproposito. Si incollavano i fatti l'uno all'altro senza che fra di essi si instaurasse un nesso o si operasse una selezione.

Il maestro di Apollonio, il celebre studioso *positivista* Ireneo Sanesi, nel 1911 e nel 1935 aveva pubblicato due volumi sulla storia del genere letterario della *Commedia* nella letteratura italiana. Arrivato alle date della Commedia dell'Arte, abbandonava la letteratura e si dedicava a ricostruire il fitto mondo delle compagnie dei comici di professione, le persone che le componevano, i loro contratti, gli itinerari delle tournées, le vicissitudini interne di alcune truppe comiche e di alcune famiglie. Per molte pagine, insomma, il genere letterario della commedia andava a farsi friggere (senza scandalo alcuno del lettore, sia di ieri che di oggi, ed anzi con grande godimento documentario). Il "Teatro" che autori e lettori si aspettavano, suggeriva Croce, era di fatto un singolare collettivo, l'immagine d'una fantasiosa ed inerte promiscuità. Era questa teatrica congerie che le cosiddette storie fingevano di ordinare, mentre in realtà continuavano semplicemente ad aggirarsi "in uno stanzone assai ingombro, che aveva del locale di deposito". Ma ad aggirarvi con un certo sussiego.

Persino quel capolavoro della ricerca documentaria che erano i due volumi di Alessandro D'Ancona sulle *Origini del teatro italiano*, pubblicati nel 1891, rompevano alla fine la loro corsa e galoppavano liberi dalle briglie del tempo in due vaste "appendici" dedicate l'una alle rappresentazioni drammatiche nel contado toscano in epoca contemporanea; l'altra al teatro mantovano nel XVI secolo. Per non parlare poi d'un'opera pregevole per il suo apparato iconografico, ma saltabecante da un argomento all'altro per ben 5 volumi: l'*Histoire générale illustrée du Théâtre*, curata da Lucien Dubech, pubblicata a Parigi fra il 1931 e il 1934; o per non dire dei monumentali 6 volumi di Karl Mantzius, pubblicati a Copenaghen fra il 1897 e il 1916, tradotti in inglese (1903-1921) con il titolo *A history of theatrical Art*.

Croce era un lettore accanito. Ciò di cui scriveva era un centesimo di quel che aveva letto. Tutti quei tentativi di dotare il teatro d'una grande storia li conosceva e non gli piacevano. Accanto ai casi maggiori, vi erano poi quelle "storie" che in realtà facevano poco più che mettere per iscritto i racconti agli allievi di certi artisti o maestri di teatro o le conversazioni che certi critici componevano a puntate per i signori e le signore curiose: come la brillante *Vie de l'Art Théâtrale des origines à nos jours* pubblicata da Gaston Baty e René Chavance a Parigi nel 1932; o la scipita compilazione di Luigi Tonelli nel 1924: *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*.

Non era tanto l'accumulo, lo "stanzone che sa di deposito" ciò che Croce rimproverava alle pretese "storie" del teatro, ma la tendenza ad addormentare, con l'atteggiamento d'una storiografica equanimità, l'autonomia e la virulenza dei frammenti e dei racconti riportati in luce da chi aveva saputo immergersi nei documenti del passato. Quasi che agli storiografi teatrali non bastasse l'animo per scegliere francamente i centri del proprio interesse, per difendere l'oggetto delle proprie passioni, e d'altra parte non avessero nemmeno la forza di carattere necessaria per operare scelte severe: una storia con un capo e una coda, guidata da un filo conduttore unitario, preciso, dotato di interne connessioni e di continuità. Come trovare questa continuità, trattandosi di teatro, senza compiere scelte drastiche?

Se non si vuol compiere questo che è il lavoro proprio del critico o storico d'arte [mettere in disparte tutto ciò che non riguarda la storia della poesia o della buona letteratura teatrale], ebbene si compongano volumi di aneddoti sul teatro che possono riuscire anche gradevoli e non inutili; mi par di ricordare che anche io, nella mia lontana giovinezza, scrissi uno di questi volumi che è stato stampato un paio di volte. Il "teatro" come tale non favorisce un unitario punto di vista storico, perché è, per così dire, un nome collettivo di fatti estetici e di altri variamente culturali e morali, e in questa seconda considerazione rientra nei singoli ordini a cui quei fatti appartengono nelle varie storie [...] Anche gli aspetti pratici delle rappresentazioni teatrali, macchine, mutazioni di scene, introduzione delle donne nelle compagnie degli attori, e simili, ritrovano il proprio luogo nella varia storia della tecnica. Mescolare insieme tutte queste cose, e unirle alla storia del teatro in quanto opera d'arte e poesia è logicamente sforzato e arbitrario, cioè illogico; e letterariamente riesce confuso e faticoso, come verificheranno coloro che vorranno esaminare i volumi di recente venuti in luce con tale disegno.

Si rivolge, dicevamo, in primo luogo a Silvio d'Amico e non lo nomina perché nei suoi confronti adotta la linea di condotta che in genere assume quando si pone di fronte a persone che fanno del loro meglio per assolvere a compiti sbagliati in partenza.

Nel 1950, Silvio d'Amico pubblica la "nuova edizione riveduta ed ampliata" dei 4 volumi della *Storia del teatro drammatico* alla quale premette una pagina in corsivo di sua mano, ma non firmata e attribuita genericamente all'editore:

La presente opera è nata nell'unico istituto italiano dove ufficialmente esiste una cattedra di Storia del Teatro, e cioè l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica in Roma. Un tale insegnamento non si impartisce nelle nostre università, dove la storia del *Dramma* (greco, latino, italiano, francese, inglese, ecc.) è saltuariamente affidata ai maestri delle rispettive letterature, in quanto la "drammatica" è scolasticamente considerata alla stregua di qualunque altro "genere letterario", come l'epica o la lirica. Solo nella scuola creata in Roma dallo Stato per la formazione dei nostri attori e registi figura, fra le materie importanti, la Storia del Teatro: e cioè di quel fenomeno culturale e sociale, più volte millenario, per cui gli *artisti della scena* mettono un *pubblico* in comunione con un *testo*. Storia, insomma, del *Dramma*

rappresentato, spessissimo tradotto, forse non meno spesso tradito, e tuttavia vivente in un suo modo particolarissimo appunto in grazia d'un tradimento⁴².

Con il vecchio gioco di parole traduzione-tradimento, d'Amico tocca di passaggio un argomento grave: come e quanto il *teatro* d'un determinato paese debordi dai limiti della sua letteratura drammatica. Il repertorio corrente del teatro italiano, per esempio, ha ben poco a che vedere con la letteratura drammatica italiana (un'asimmetria che ci è già capitato di segnalare). Ma il punto delle pagine finto-editoriali è un altro, è quello d'un intellettuale organizzatore della cultura, che esplicita il nesso fra il libro di storia e l'ambiente accademico a cui esso fornisce uno strumento.

La prima cosa che uno fa, se desidera informarsi sul teatro, è andare in biblioteca o libreria e chiedere se vi è una qualche "storia del teatro" disponibile, universale o d'un periodo o d'un'epoca determinata. Poiché Croce questo lo sa benissimo, sa anche - benché gli dia fastidio l'uso del termine Storia - che la compilazione alla maniera delle storie può non avere nulla a che vedere con un plausibile senso storico e limitarsi ad essere una convenzione letteraria che permette di raccogliere fatti disparati e predisporli per un'informazione sintetica veloce superficiale ma ad ampio raggio.

Una convenzione che appartiene più al genere della manualistica che a quello storiografico. Ne risulta che non solo il teatro "come tale non favorisce un unitario punto di vista storico, perché è, per così dire, un nome collettivo di fatti estetici e di altri variamente culturali e morali", ma che la tenuta del punto di vista unitario si regge su una sorta di scheletro esterno, un carapace fornito da ciò che unifica il commercio teatrale, o il giornalismo specializzato, o particolari ordinamenti scolastici.

12. La storia carapace

Sono innanzi tutto le compagnie teatrali, la professione, che s'aspettano delle storie del teatro nobilitanti, storie, in altri termini, come alberi genealogici. Poi le cose si deteriorano e si scrivono storie per le curiosità e le interrogazioni scolastiche.

"Il Teatro", come singolare collettivo, come oggetto culturale unificato, è un celenterato: è tenuto insieme dall'esterno (una "teatologia interna" è quasi del tutto assente, in Italia come altrove, a meno che non si tratti della scrittura letteraria drammatica).

Nel 1932, scrivendo della Commedia dell'Arte come industria a commercio, Croce aveva con chiarezza individuato nell'attività delle ditte comiche l'elemento unificatore del "teatro moderno in quanto teatro":

Né solo quell'istituzione del teatro come mestiere fu, allora, nuova, ma duratura, sicché ancor oggi è in pieno vigore: il teatro moderno, in quanto teatro, è creazione italiana. Agli italiani, autori della Commedia dell'Arte, risalgono non solo la costituzione industriale e commerciale ricordata di sopra, ma la moltiplicazione dei teatri stabili, l'introduzione delle donne come attrici, i congegni dei mutamenti di scena, la formazione di scuole di arte drammatica, le analoghe formazioni del teatro musicale, e via discorrendo; nel quale discorso non sarebbe da trascurare neppure la vita erotico-teatrale; la figura dell'attrice e della cantatrice, segno di

⁴² Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, seconda edizione riveduta e ampliata, Milano, Garzanti, 1950, 4 voll., vol. I, p. IX.

attrazione amorosa, se è vero che anche l'erotismo ha le sue determinazioni contingenti, e, insomma, la sua storia⁴³.

È significativo che le prime storie del teatro, quelle settecentesche di Luigi Riccoboni (sul teatro italiano)⁴⁴ e di Napoli-Signorelli (sul teatro universale, in 6 volumi)⁴⁵, nonché uno dei primi tentativi (ancora del Riccoboni) di osservare la cultura teatrale dei diversi paesi europei in tutte le sue sfaccettature, letterarie, organizzative, rappresentative, ecc.⁴⁶, siano ad opera di persone direttamente implicate nella professione scenica, sia come attori che come drammaturghi a tempo pieno, organici agli ambienti della produzione di spettacoli.

È altresì evidente che quando “il teatro” si impone nelle storie letterarie come un'unità culturale che non può restringersi nei limiti “d'un genere letterario come gli altri” ciò implica l'irruzione della professione comica, con la sua organizzazione, la sua produzione ed i suoi spettacoli nel bel mezzo del territorio della letteratura. È quanto accadeva nei volumi *Della storia e della ragione di ogni poesia* pubblicati di Francesco Saverio Quadrio fra il 1739 ed il 1752⁴⁷; e quanto molto più tardi accadrà – ne abbiamo già parlato – nei volumi sulla *Commedia* di Ireneo Sanesi.

Nelle storie teatrali del Sette e dell'Ottocento, all'esigenza di difendere l'onorabilità e il rango della professione scenica si legava quella di difendere la cultura italiana dall'accusa d'essere arretrata nei confronti della cultura teatrale estera, soprattutto francese. Le storie del teatro italiano lo ripetono continuamente: non è vero che gli italiani non abbiano saputo o non sappiano eccellere nella commedia e nella tragedia. Non è vero che siano solo improvvisatori. Hanno avuto anche loro i loro poeti, solo che furono precoci rispetto ai Molière, ai Corneille ed ai Racine. Alla solita sfilza venivano contrapposti i “precoci” Machiavelli, Aretino, Tasso, e poi i tardi ma meglio rifiniti Goldoni ed Alfieri. È una polemica sul primato culturale che mostra come gli italiani si affannassero a cercare nel proprio passato le orme d'una grandezza chissà come perduta e latente. Sicché il *vero* teatro italiano era quello che s'era un tempo preannunciato e che ora si stava aspettando.

Si può risalire per lo meno fino all'inizio del XVIII secolo, al *Della perfetta poesia italiana* di Ludovico Antonio Muratori⁴⁸, per trovare quest'unione di storia e apologetica culturale, che nelle sue linee principali durerà pressoché immutata fino al Novecento. Il nesso storia-apologia era esplicito fin dal titolo della dissertazione *Istoria del teatro e difesa*

⁴³ Benedetto Croce, *Intorno alla “Commedia dell'Arte”*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1932.

⁴⁴ Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes improvisées depuis l'a 1500 jusqu'à l'a 1660 et une Dissertation sur la Tragédie moderne*, Paris, Delormel, 1728.

⁴⁵ Pietro Napoli-Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 6 voll., Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1787-1790 (una prima versione dell'opera, in tre libri, era apparsa a Napoli, stamperia Simoniacca, nel 1777).

⁴⁶ Luigi Riccoboni, *Réflexions historique et critiques sur les différens Théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Guérin, 1738.

⁴⁷ Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione di ogni poesia.*, 4 voll. in 7 tomi, Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, 1739-1752. I due tomi del terzo volume (1743) sono dedicati alla Drammatica. Il primo volume non è pubblicato a Milano, ma a Bologna, presso Antonio Pissarro.

⁴⁸ Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Soliani, 1706.



di esso che il marchese Scipione Maffei aveva premesso ai tre volumetti del 1723 in cui pubblicava i testi delle tragedie proposti per il repertorio delle compagnie comiche⁴⁹. A quasi un secolo e mezzo di distanza lo ritroveremo ancora esplicito nelle parole con cui Paolo Emiliani Giudici presentava nel 1860 il primo volume della sua *Storia del teatro in Italia* (che si fermò lì, alla prima tappa, quella dei secoli “bui”, come allora appariva il Medioevo).

Emiliani Giudici morirà nell'agosto del 1872 a Tumbridge, vicino Londra. Era nato in Sicilia, a Mussomeli, nella zona di Caltanissetta, nel 1812. Era stato educato dai frati domenicani, aveva preso gli ordini, si era poi liberato dell'abito religioso, era divenuto un alfiere del pensiero liberale deputato nel parlamento italiano. Aveva scritto una *Storia delle belle lettere in Italia* ed una *Storia dei comuni italiani*. Con la sua sposa inglese aveva viaggiato per l'Europa e aveva messo su casa in Inghilterra.

La *Storia del teatro in Italia* era nata per reazione. Nel 1855, infatti, la grande attrice italiana Adelaide Ristori aveva trionfato a Parigi, soprattutto con la *Mirra* di Alfieri. Gli artisti e i poeti francesi l'avevano paragonata ad una statua di marmo ardente. E alla loro ammirazione si era sovente mischiata la sorpresa nel vedere una tale sapienza teatrale in un'attrice che veniva da un paese notoriamente poco versato nell'arte tragica.

Cinque anni dopo, nel presentare al compatriota Giuseppe De Spuches Ruffo, principe di Galati, il primo volume della *Storia del teatro in Italia*, Emiliani Giudici raccontava:

Con quanta letizia leggevo negli stranieri diari i trionfi d'una nostra insigne attrice, che levò di sé straordinario tumore nelle metropoli della Francia rappresentando alcuni componimenti del teatro nostro, con altrettanto rammarico io scorreva le lunghe filastrocche dei critici, i quali, tranne pochissimi, mentre esaltavano l'artista vituperavano, mostrando incredibile ignoranza della cose nostre, l'Italia e gli Italiani. Alle oscene contumelie i nostri scrittori rispondevano con le invettive e lo scherno, ma ciò a me non parve modo convenevole. Egli era mestieri maggiore indulgenza verso i vecchi vicendevoli rancori dei popoli, tratti in inganno da coloro ai quali importava ciò fare; e invece con animo pacato e pieno di fratellevole carità, a sembianza del cristiano che esercita le opere di misericordia, illuminare la loro ignoranza. Fu questa la cagione che mi persuase a porre da parte ogni altro mio lavoro e compiere la *Storia del teatro in Italia*, terreno quasi vergine, imperocché nessuno, ch'io sappia, ha finora avuto il coraggio di insellarsi nella infinita ferraggine delle produzioni teatrali, di che per quattrocento e più anni è stato fecondissimo l'ingegno degli italiani; nessuno nelle vicende storiche del popolo ha cercato le cagioni dello innalzarsi o declinare della drammatica nostra; nessuno finalmente ha concesso all'Italia il luogo che meritamente le spetta negli annali della drammatica risorta al risorgere delle lettere dopo la delle età di mezzo⁵⁰.

Ritorniamo alla *Storia* di Silvio d'Amico. Vi ritroviamo, in apertura, fin dalle prime righe della “Prefazione alla prima edizione” firmata da Renato Simoni (il più autorevole critico italiano, autore drammatico, protoregista), il tono apologetico che abbiamo visto

⁴⁹ [Scipione Maffei], *Istoria del teatro e difesa di esso*, in *Teatro italiano, o sia scelta di tragedie per uso della scena*. 3 voll., Verona, Vallarsì, 1723-1725, pp. I-XLIV.

⁵⁰ Paolo Emiliani Giudici, *Storia del teatro in Italia*, Milano-Torino, Casa editrice italiana di M. Guidoni, 1860 (nell'antiporta, una grande allegoria della tragedia: da Maffei in poi, la polemica intorno all'inferiorità o meno della civiltà teatrale italiana si accentrava attorno al tema della tragedia).

sbandierato da Emiliani Giudici. Eppure sono passati quasi ottant'anni. Due secoli sono passati dall'*Histoire* del Riccoboni. Sentiamo Simoni. Cambia un po' l'enfasi, ma le note sono le stesse:

Una storia del Teatro, scritta da un Italiano, ogni studioso italiano del Teatro la desidera da gran tempo: anche perché la parte che di questa Storia si riferisce al nostro Paese sia equamente proporzionata a quelle date agli altri; equamente, per la misura della trattazione e per la serietà dell'indagine; ché se numerosi stranieri hanno illustrato con amore erudito alcuni periodi, alcune forme, alcuni rappresentanti della drammatica italiana, non c'è, si può dire, storia generale del Teatro, raffazzonata o composta fuori di casa nostra, che non ne dimostri o una insufficiente informazione o una incomprendimento disattenta.

Abbiamo visto come Silvio d'Amico, per la seconda edizione dell'opera, la legasse all'ambiente dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, da lui fondata. Anche Renato Simoni faceva riferimento all'Accademia per sottolineare come l'esperienza d'insegnamento di d'Amico lo facesse partecipe della "realtà scenica di ogni giorno", esperto di "quelle leggi che nessuno ha inventate, ma che sono le condizioni organiche d'oggi, anche rudimentale, spettacolo". Quando Silvio d'Amico, invece, si riferisce all'Accademia pensa soprattutto alla didattica, sia pure una didattica di livello superiore, nella scuola che "ha fra le materie importanti la Storia del teatro".

In realtà, all'Accademia d'Arte Drammatica la "storia del teatro" divenne una materia sempre meno importante, così come quella scuola, nel suo complesso, perse nel giro di pochi decenni il suo prestigio, il carattere d'un ambiente in cui si elabora un modo particolare di intendere e praticare la cultura scenica. Ricadde nel ruolo che le scuole di teatro in genere assumono: quello d'essere un surrogato più o meno accettabile e protetto degli anni di gavetta professionale (a ben guardare, e non sembri uno scherzo, il termine "teatrale" legato a "scuola" è usato similmente a come si usa il termine "materna" nella locuzione "scuola materna", che si chiama così non perché insegni ad esser madre, ma perché surroga la presenza della madre).

Ma intanto (a partire dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento) la "Storia del teatro" trasmigrava nelle università come materia complementare agli studi letterari e poi come corso di studi a sé. Dilagò qualche tempo fra gli studenti, permise il reclutamento di un certo numero di docenti, mise in moto un'editoria specializzata. Fra gli studenti e gli studiosi sembrò, per qualche anno, assottigliarsi la differenza: si pubblicavano libri adatti sia agli uni che agli altri.

Poi la logica scolastica prese il sopravvento, e prevalse il genere manualistico.

Anche gli ambiti del sapere hanno, infatti, i loro *status symbols*. Uno *status symbol* per una disciplina universitaria in campo umanistico è per esempio l'esistenza d'una parte *istituzionale* che permetta l'accesso all'esame. E i manuali di storia generale a questo fine paiono ottimi. In breve tempo si sono fabbricati manuali fatti d'altri manuali, schematizzazioni di schemi, sicché nel passare da una generalizzazione ad un grado di generalizzazione ulteriore, della storia non restava traccia alcuna, se non nel titolo. Erano patchwork: qualcosa di peggio di quegli stanzoni assai ingombri, che avevano del locale di deposito di cui aveva parlato Croce. I patchwork sono tranquillizzanti, trasformano il disordine e l'ingombro in impaginazione. Rispondono alle esigenze delle interrogazioni, in ossequio al consolatorio preconconcetto professorale secondo cui lo studente che abbia

memorizzato a quale secolo, a quale paese, magari a quale “corrente” vada ascritto il puro nome del commediografo George Furquhar saprebbe, di Furquhar, già qualcosa. Preconcetto che ha un solo punto a suo favore: è funzionale al disbrigo dell’equità spicciola nell’attribuzione d’un voto (fra il 18 e il 30 e lode).

Che il teatro, la sua teoria e la sua storia, sia fatto oggetto di regolari insegnamenti sembra (ed in parte è) il segno d’un riscatto culturale: il riconoscimento del suo rango. Ma è un riscatto ed un riconoscimento pagato carissimo

Non c’è dubbio che persino un patchwork libresco che promette d’essere nientemeno che la storia dei teatri d’ogni tempo e paese (testi drammatici, spazi scenici, culture performative, politiche, ecc.) possa nutrire l’orientamento culturale e soprattutto la passione di chi si sente attratto dal teatro, non diversamente da come le affiches o una “colonne Morris” facevano presentire l’emozione della scena alla mente di coloro che si sentivano stratonare le corde del cuore dal teatro in cui ancora non avevano messo piede (basta ricordare quel che raccontano alcune speciali persone come Zweig o Proust). Non c’è dubbio che anche dal patchwork più strumentale e più afflitto dalle imbastiture possa emanare una fantasia che permette di farsi idee. Ma non c’è dubbio che nei migliori dei casi in essi ci si aspetti un teatro irrimediabilmente a due dimensioni. Le storie teatrali fatte oggetto di materie d’esame sembrano realizzare il peggio di ciò che Croce aveva temuto o subodorato.

Il quale Croce, comunque, le storie scolastiche del teatro, col loro bene e il loro male, non le vide. Mentre Silvio d’Amico, in quegli anni (Croce morì nel 1952) imboccava un’altra strada, che davvero riusciva a rappresentare la cultura teatrale non come similstoria ma nella sintesi di liberi frammenti ed energica affermazione d’un’unità d’insieme: la strada dell’*enciclopedia*.

Negli anni del secondo dopoguerra l’Enciclopedia dello Spettacolo, ideata e diretta da Silvio d’Amico (9 volumi pubblicati fra il 1954 ed il '62 - D’Amico muore nel '55) fu, prima ancora che un’opera, un ambiente in cui coabitavano uomini di scena ed uomini di libro. Venne concepita eliminando le frontiere drastiche fra teatro, cinema, circo, balletto; dando spazio ai teatri asiatici; inserendo un gran numero di voci riguardanti la vita materiale dei teatri, il gergo, la legislazione; dedicando agli attori un’attenzione non minore di quella dedicata agli scrittori; raccogliendo un’imponente documentazione iconografica. Vi lavorarono giovani che più tardi contribuirono ad ampliare i confini del sapere teatrale. E soprattutto vi si creò una feconda contiguità fra studi storici e ricerca artistica.

Opera unica al mondo per ampiezza di informazione e qualità d’esecuzione, riserva continue sorprese per la finezza critica delle sue voci, per il loro timbro personale, spesso pugnace e dialettico, per l’impressione che ogni articolo, per breve o lungo, sia comunque il risultato d’un lavoro di prima mano. Naturalmente dato il tempo che è passato, oggi sarebbe facile enumerare i punti – tutto sommato rari – in cui L’Enciclopedia dello Spettacolo vuol essere emendata. Nel complesso, per l’ideazione generale e la cura dei dettagli rappresenta la cultura teatrale ad un livello superiore a quello attuale. Si è liberata, infatti, dai condizionamenti del giornalismo teatrale e non ha fatto a tempo ad adottare le convenzioni della mediocre routine accademica.

Siccome è complessivamente sproporzionata rispetto ai successivi assestamenti culturali, alcuni la trascurano, quasi fosse un vecchio monumento.

12. Moniti

La rassicurante mistura d'indifferenza e protezione che si riserva ai purosangue decrepiti ed alle specie in via d'estinzione non è una condizione obbligata o un destino. È ciò da cui cercano di fuoriuscire coloro che dal teatro s'aspettano qualcosa più d'una marginale e nobile consuetudine.

La mappa del territorio teatrale, in Italia, negli anni a cavallo fra il Novecento e il Duemila, non è più illuminata dalla mondanità e della vivacità giornalistica. Né d'altra parte è più nutrita dall'illusione vitale secondo cui il teatro dovrebbe poter essere uno strumento potente per la coscienza collettiva e il suo progresso.

Il sintomo, ed anche il simbolo, della diminuita attrattiva pubblica della scena è stato lo svanire nel giro di pochi anni, alla fine del Novecento, di quella che per almeno un secolo era stata la prestigiosa prepotente e attenta tribù dei critici teatrali sulla stampa periodica.

I teatri, nel passaggio di secolo, sono numerosissimi, ma anche sminuzzati, con piccole circoscritte risonanze o rare montature che durano lo spazio di due o tre "passaggi" televisivi. In questa provincia dall'economia forzosa, i valori sembrano addensarsi fra il polo dei teatri settoriali e quello dei teatri sotterranei. Brillano, soprattutto, quando la moneta teatrale viene spesa nelle zone del disagio.

Tenendo conto di questo, non ci è sembrato esagerato soffermarci intorno al teatro illusorio e insieme solenne che si configura in forma di storie-patchwork e campeggia nelle accademie. Anche perché (vi abbiamo già accennato) la mancanza di una consistente ed articolata *teatrologia interna*, persino di una nomenclatura sufficientemente dettagliata per classificare e rendere distinguibili i procedimenti attorici, ha abbandonato in una zona impressionistica e di semi-coscienza le diverse strategie professionali e le sfaccettature del rapporto con gli spettatori ⁵¹

A proposito di teatrologia interna: per i linguisti, ad esempio, è normale distinguere, una "linguistica interna", che studia i procedimenti del linguaggio o delle lingue, i loro mutamenti osservati per così dire dal di dentro; ed una "linguistica esterna" che connette i mutamenti alle circostanze storiche, agli influssi ed ai contatti, all'evoluzione del comportamento e delle mentalità. Con diverse accentuazioni,

⁵¹ Ragguardevoli eccezioni, in un panorama che si segnala per la sua superficialità, sono gli studi di Claudio Meldolesi (soprattutto *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971 e – assieme a F. Taviani - *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991); di Luciano Mariti (oltre al già citato *Il comico dell'Arte e il Convitato di Pietra*, si veda *Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore*, ampio studio, pp. VII-LXXIX, premesso all'ed. anastatica della trad. it. ad opera di Giovanni Rasori delle *Lettere intorno alla mimica* di Johann Jakob Hengel, pubblicata a Milano nel 1818. L'ed anastatica è pubblicata a Roma, Editori & Associati, 1993); di Marco De Marinis (soprattutto *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, Casa Usher, 1993 e *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000); di Mirella Schino (oltre al già citato *Racconto del Grande Attore*, si veda: *Il teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione corretta ed aumentata, Roma, Bulzoni, 2008, 1ª ed. 1992); di Stefano Geraci (*Attori. Il teatro italiano dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2009), oltre, naturalmente, a quel *Dizionario di Antropologia teatrale* di Eugenio Barba e Nicola Savarese che fra il 1983 e oggi ha avuto una quindicina di edizioni e altrettante traduzioni nelle lingue dei diversi continenti. L'ultima ed. italiana è *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di Antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005.

l'equilibrio fra lo sguardo "interno" e quello "esterno" dà peso, volume e dialettica ad ogni disciplina che abbia diretta e obbligata attinenza con una qualche pratica creativa, dalla musica all'economia, dall'architettura alle arti figurative e persino alla matematica. Con il teatro, nella tradizione di matrice europea, le cose sono andate diversamente. Il sapere teatrale ha avuto il suo centro di gravità nei libri, si è condensato ed approfondito attorno ai problemi drammaturgici, su di essi ha combattuto le sue battaglie e fondato la propria *scientia*: su tutto ciò, in altre parole, che sta aldilà e aldilà dello spettacolo.

La mancanza d'una scienza interna del teatro fu sentita in modo drammatico dai riformatori del Novecento, quando tentarono di porre le basi d'un sapere specificamente teatrale, necessario per raffinare il lavoro e per individuare i principi della trasmissione. Jacques Copeau, prima ancora di fondare, nel 1913, il Vieux-Colombier, aveva indicato la debolezza della cultura teatrale nella patologica scissione d'un "mestiere" sentito come separato dalla sua "Arte".

Il teatro che ci aspettiamo rischia quindi d'essere depotenziato.

Due moniti pasoliniani mostrano che il problema ha a che vedere con la qualità e il valore del teatro che riesce ad immergersi, dal passato, nel presente.

Il primo, quello per cui "il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà essere mai il teatro che vi aspettate" è un nodo tanto strettamente annodato nelle parole quanto è invece tutto sommato ovvio nel pensiero. E forse è per questo che l'autore ha sentito la necessità di stringere la locuzione, per farci inciampare su un'idea che altrimenti neppure vedremmo tant'è sotto gli occhi di tutti. Inciampiamo, e subito ci rammentiamo che le cose stanno così, per quanto riguarda il futuro ed ancor più per quanto riguarda il passato.

Assai più labirintico il secondo, che Pasolini scrive non parlando di teatro, ma che nell'ottica teatrale non può essere ignorato:

Ci sono delle cose - anche le più astratte e spirituali - che si vivono solo attraverso il corpo. Ciò che è stato vissuto dal corpo [...] noi cerchiamo di ricostruirlo, di immaginarlo e di interpretarlo: cioè ne scriviamo la storia. Ma la storia ci appassiona tanto (certo più di ogni altra scienza) perché ciò che c'è di più importante in essa ci sfugge irrimediabilmente⁵².

Una parte rilevante di ciò che chiamiamo "teatro" è vissuto *attraverso il corpo*, sia quando il teatro lo si fa che quando ad esso si assiste. E quindi, l'alterità dell'esperienza del corpo rispetto al racconto storico per il discorso sul teatro può rivelarsi micidiale.

Forse è per questo, e non soltanto per le episodiche mediocrità accademiche, che le storie del teatro rischiano sempre di trasmetterne un'idea essenzialmente opaca e dimidiata: perché in esse, costrette a fingere lo sguardo lontano ed oggettivo, si perde la possibilità di cogliere sempre, in un solo colpo d'occhio, il soggetto osservato e per suo tramite, in un riflesso i contorni di colui che lo sta osservando. Quella relazione che è l'essenza stessa del teatro.

Dopo aver detto che "i volumi di aneddoti sul teatro possono riuscire anche gradevoli e non inutili", nel brano citato qualche pagina fa, Benedetto Croce aveva

⁵² 1998, p. 1478.

Petrolio, Appunto 67, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, II: 1962-1975, Milano, Mondadori /I meridiani,

parlato di sé, con ostentato humour e un po' di nostalgia. Aveva detto che i “volumi di aneddoti sul teatro possono riuscire anche gradevoli e non inutili” e poi aveva aggiunto un *understatement* un po' goffo, e per ciò tanto più interessante: “mi par di ricordare che anche io, nella mia lontana giovinezza, scrissi uno di questi volumi che è stato stampato un paio di volte”.

Si riferiva, ovviamente, a *I teatri Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* un libro che riscosse (e riscuote) grande successo: una fitta raccolta di notizie e documenti su spettacoli e teatri napoletani, un grande affresco per frammenti emerso dal buio degli archivi. E, naturalmente, scritto benissimo. Quando nel 1891 aveva pubblicato la prima edizione di questo lavoro, Croce aveva venticinque anni. Aveva ricevuto molti elogi, da Carducci, da Alessandro D'Ancona, da Pitré, da Villari. Salvatore Di Giacomo sul “Corriere di Napoli” aveva fatto di Croce un personaggio: “Chi lo vede non sospetta il letterato in quell'ometto semplice, sorridente, tranquillo [...] Si caccia, tutta la santa giornata, fra le carte grattate dalla penna d'oca, tra i fasci di documenti che sono negli archivio i libri rari che fanno il patrimonio più sacro delle nostre biblioteche”. E rifletteva: “Il fatto non è meraviglioso in questo scorcio di secolo, nel quale parecchi giovani vanno accordando la scienza alla letteratura, l'erudizione alle forma più sensazionali e più nuove dell'arte. Ma ben singolare è il caso d'un giovane che, ricco abbastanza per poter avere una grande casa sontuosa, delle belle donne, de' cavalli, il capriccio d'una partita a baccarat, tutti infine i piaceri fisici e morali di cui l'oro è sorgente, consacra invece il suo tempo e la sua attività, il suo denaro e le sue aspirazioni al conseguimento d'un ideale più nobile e più onesto”.

Francesco Saverio Nitti, il grande meridionalista che in quegli anni aveva appena pubblicato *L'emigrazione italiana e i suoi avversari* e *Il socialismo cattolico*, elogiava le qualità d'artista “fine e geniale” che si rivelavano in un'opera di vasta erudizione come *I teatri di Napoli*. Parlava dell'autore come d'un “giovane imberbe che ha tutte le apparenze d'un fanciullo”, d'un “lavoratore silenzioso e taciturno, che la fortuna fece nascere molto ricco”, il quale “ha dentro di sé tale sincero entusiasmo per gli studi, che sacrifica ad essi gli anni migliori della sua giovinezza”. Aggiungeva: “Ricco, egli non ha dinanzi a sé la preoccupazione del domani; mite e timido, egli ha nella mitezza e nella sua timidità l'ostacolo maggiore per poter essere ambizioso. Quindi egli lavora non per ambizione né per necessità, ma per puro amore, anzi, dirò con un amore e con una idealità che fanno di lui uno dei giovani studiosi di maggior simpatia”⁵³.

Inutile ricordare come Croce non fosse ancora, a quel tempo, l'autorevole filosofo e critico con il quale si dovrà misurare tutta la cultura italiana fino ad oltre la metà del Novecento. E però il Croce filosofo non lascerà da parte, non “supererà” (come volgarmente si dice) il Croce erudito. Conserverà in sé quel giovane imberbe che sembrava quasi un fanciullo, che pareva timido e solitario, e che a noi sembra invece avere tutte le migliori caratteristiche dello “spettatore dislocato”. Vorremmo dire che Croce andava nell'erudizione (teatrale) come altri va a teatro. Nel 1916, rifece *I teatri di*

⁵³ Traiamo le citazioni degli articoli di Salvatore Di Giacomo e Francesco Saverio Nitti dal saggio di Giuseppe Galasso pubblicato come “Nota del curatore” alla fine della riedizione de *I teatri di Napoli* di Benedetto Croce per l'editore Adelphi di Milano, 1992, pp. 368-369.

Napoli riducendone le dimensioni e rendendone più piacevole la lettura; tornò a pubblicarli, con piccole aggiunte e varianti, nel 1926 e nel 1947. Non era un libro del quale il celeberrimo filosofo volesse o potesse dimenticarsi.

Basta incontrarlo quand'è ottuagenario, nel maggio 1946. La guerra è finita da un anno. Siamo alla vigilia del referendum su monarchia e repubblica. Croce è a Siena per porgere un saluto alla città in qualità di presidente del Partito liberale Italiano. Ma, confessa, non aveva smesso i pensieri discordanti:

tra i pensieri e gli affetti dolorosi della patria e gli obblighi della necessaria politica portavo con me, nel mio io privato, un pensiero che può parere, e pareva a me stesso, di discordante e alquanto profana natura, sicché quasi me lo rimproveravo. Volevo rivedere l'amico Peleo Bacci – e del mio desiderio gli avevo fatto cenno – per ripigliare un discorso di alcuni anni innanzi intorno a un fascio di carte che egli aveva salvato dal macero dell'altra guerra, le quali provenivano dal monsignore e poi cardinale Enea Silvio Piccolomini (1709-1766) e contenevano fra l'altro un carteggio amoroso con lui di una famosa cantante, una delle maggiori del suo secolo, la Tesi.

E qui (con una ripresa che sembra venire dal Carducci di *Davanti a San Guido* – "...la Signora Lucia..." - sorpreso dal riaffiorare della memoria), Croce sprofonda fra le carte che riportano in vita i casi dei teatri spariti:

... una famosa cantante, una delle maggiori del suo secolo, la Tesi. Vittoria Tesi! Ma essa, quantunque nata oltre un secolo e mezzo prima di me, apparteneva alle conoscenze ed amicizie da me strette in gioventù, perché or son ben cinquantasette anni [...] m'immersi nell'esame e nello spoglio delle carte della reale amministrazione di Napoli [...] Mi divennero familiari tutte le figure teatrali del mondo settecentesco, cantanti, attori, ballerini, non solo nel loro esercizio d'arte ma nelle faccende loro personali, incluse le amoroze e galanti [...] cosicché mi pareva di vivere in mezzo a loro, e assistere alle loro avventure e udire le loro confidenze.

Non è storia o storiografia, questa, e neppure – diremmo noi – microstoria. Non riguarda, a ben pensarci, l'orizzonte del sapere e non aumenta la conoscenza del mondo che ci circonda. Popola la nostra geografia interiore e insieme ne smentisce la realtà. Né più né meno d'uno spettacolo, che dà l'esperienza d'una esperienza.

Chi ha questa esperienza di vecchie carte sa che i personaggi che esse evocano entrano a far parte dei nostri ricordi, delle nostre simpatie e fantasie e, insomma, del nostro benevolo interessamento, per modo che si è sempre vigili e prestì a raccogliere ogni nuovo documento che li riguardi, ogni nuovo particolare che venga a meglio determinare le loro fisionomie e integri la conoscenza delle loro vite. Sono, come dicevo, vecchie conoscenze, alle quali ci si sente veramente legati.

Peleo Bacci ha appena compiuto 77 anni. Rinomato studioso dell'arte senese, aveva a suo tempo mostrato interesse per il carteggio della Tesi, in dubbio se occuparsene o meno. Non ne aveva fatto nulla. Passati molti anni, Croce va a chiedergli se ha rinunciato del tutto, nel qual caso potrebbe passare a lui le carte. Bacci gliela consegna. Tornato a Napoli, l'ottuagenario filosofo presidente del partito liberale studia il fascio di documenti, prende appunti, trascrive le lettere e le pubblica in un libretto d'una novantina di pagine *Un prelato e una cantante del secolo XVIII*.⁵⁴

⁵⁴

Bari, Laterza, 1946. Poi in Croce, *Varietà di storia letteraria e civile*, serie seconda, Bari, Laterza, 1949.

Questi due vecchi – il Croce e il Bacci - che sullo sfondo della guerra appena terminata, dei rivolgimenti istituzionali imminenti, della spaccatura fra un'Italia pro-Usa e un'Italia pro-Urss, si scambiano, salvate dalle macerie di due guerre, le carte d'una donna ormai sparita, un tempo famosa e innamorata, sembrano recitare la scena finale d'un romanzo storico, dove – passati gli uragani - due protagonisti chiudono con misericordia un'irrisolta storia di passione.

È invece una semplice storia d'erudizione privata.

O forse, invece, è quasi la stessa cosa.

Scriva Benedetto Croce nel presentare il libretto con le carte di Vittoria Tesi:

Mi sono risoluto a questa pubblicazione, vincendo scrupoli forse più complessi di quelli del Bacci, perché consapevole dei doveri che le condizioni presenti del nostro paese e, direi, del mondo tutto impongono anche a chi ha a lungo atteso per vocazione agli studi e non alla politica. Ma [...] qualche intermezzo me lo concedo quando mi si offre, quasi a respirare una boccata d'aria nativa [...] dilettazione che ha forse dell'illecito, ma forse anche del perdonabile.

Una “dilettazione che ha forse dell'illecito ma forse anche del perdonabile” era stato considerato il teatro, per secoli dal XVI secolo all'epoca del Croce. Un'altra versione del volo sciancato.

14. La presenza del corpo assente di Gonella

La scia non è un'immagine di chi l'ha lasciata - sia pure un'immagine sbiadita - né un frammento né una reliquia né un documento. Non è neppure un'orma. È liquida e si liquefa. Qualcosa o qualcuno è passato. E il segno del passaggio ne fa brevemente presente l'assenza per via di preterizione o d'ironia.

Siamo convinti che non parrà strano se per concludere quest'exkursus aperto da una mappa burocratica ricorriamo ad un buffone che dal suo passato in parte storico e in parte leggendario può immettersi nel nostro presente come emblema o piuttosto come guida del teatro che ci aspettiamo.

Quando spiegava che esistette certamente in alcuni periodi un'unitaria *industria* del teatro, ma che questo non poteva voler dire la consistenza del teatro come unitario soggetto d'una *storia*, Benedetto Croce faceva invece baluginare l'idea d'una storia dell'erotismo della quale le pratiche sceniche avrebbero potuto essere un importante capitolo⁵⁵. Sarebbe probabilmente un capitolo molto importante, e non per l'evidente forza del fascino erotico in tutti i suoi gradi, che delle pratiche teatrali costituisce uno degli assi portanti, ma per qualcosa di più specifico e quasi d'opposto. Nel teatro infatti l'erotismo è sfruttato a tutto spiano, ma soprattutto viene creato: l'arte scenica è l'arte d'erotizzare ogni atto ed ogni persona, e naturalmente anche il ripugnante.

Per quest'arte potremmo usare il termine *spasso*.

Nell'uso quotidiano *spasso* è una parola blanda, mentre la sua etimologia accenna ad un forte valore: viene da *espandersi*. Un momentaneo *espandersi* della vita, qualcosa che può innamorare non meno del sesso e del potere, come un elisir. Potremmo immaginare *spasso*

⁵⁵

Cfr. nota 40.

come uno stadio superiore del divertimento e del piacere, ponendo fra lo *spasso* e il piacere la stessa differenza che separa l'esperienza della liberazione dall'illusione della libertà. Si spiega così perché alcuni uomini *spassosi* potessero essere amati e venerati come un valore di vita. E pianti, come Amleto piange Yorick.

Del buffone Gonella (o “Gonnella”, se si ammoderni la grafia) è stato dipinto un ritratto difficile da dimenticare. Ci permette di toccare quasi con mano la trafilata che da un'esangue presenza nei documenti conduce ad una viva assenza – quasi il risvegliarsi in noi d'un ricordo altrui. Quel ritratto, infatti, mostra soprattutto un modo innamorato di ricordare. E forse è stato dipinto poco dopo la morte del suo soggetto, intorno al 1441.

Il busto di Gonella appare in primo piano dipinto a tempera poco prima della metà del Quattrocento, a Ferrara, su una piccola tavola di quercia (cm 36 x 24) oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna. La tavola sembra piccola perché la figura del buffone vi si ficca dentro a malapena, a braccia strette e conserte, con la testa un po' di lato, come compressa in una nicchia o in una tomba verticale. Ma ad occhi aperti, un ambiguo sorriso sulle labbra, e uno sguardo fra il perplesso e il maligno, fra lo sconcolato e il trasognato. Uno di quegli sguardi per i quali è stata coniata l'espressione “qui gatta ci cova”. O che, volendo, potremmo dire misteriosi.

Si è discusso a lungo sull'autore di questo straordinario ritratto, prima di riconoscerne la mano di Jean Fouquet, il più grande pittore del Quattrocento francese⁵⁶. La mano di Fouquet – dicono gli intenditori – si rivela proprio nella capacità di mostrarci il volto del protagonista non come se fosse senza tempo, ma vivo, colto nel momento di passare dall'una all'altra espressione, dall'uno all'altro pensiero, in preda al mutamento. E questo già ci meraviglia: che una tale sapienza pittorica venisse spesa per il ritratto d'un buffone. Chi lo commissionò? A chi era tanto caro?

Non è raro incontrare i buffoni nei musei e nei libri d'arte. Le loro immagini sono tutte o quasi tutte di natura profondamente diversa da quella del Gonella. In genere sono stereotipi. Si pensi ai buffoni che abitano le miniature, gli affreschi o i quadri di corte come figure bizzarre e decorative; oppure si pensi alla solennità di maniera del profilo di Triboulet, il buffone di Francesco I, effigiato da Francesco Laurana in una medaglia della seconda metà del Quattrocento (le lontane radici di Rigoletto); o si pensi ai celebri buffoni ritratti da Velázquez e da Coello nel Seicento inoltrato, che a volte sembrano attori tragici, e compongono una galleria di tipi fissi resi interessanti da un grande mestiere o da piccole deformità. In tutti questi ritratti non c'è traccia del piacere contrastato che l'arte suscitava fino all'innamoramento. Ciò che invece dipinse Fouquet è l'orma che Gonella, la sua presenza, il suo *corpo*, aveva lasciato in una mente appassionata. Prima di tutte, quella di Nicolò marchese di Ferrara.

Bisognava che di questo ritratto si occupasse un grande storico incurante dei confini fra le diverse specializzazioni, per farci aprire gli occhi sulla testimonianza d'una grande passione rappresentata da un ardito pensiero: il buffone è effigiato secondo la formula iconografica dell'Ecce Homo, *come se fosse Cristo*. “L'uomo dei dolori non

⁵⁶ Per le vicende relative all'attribuzione, cfr. Sandro Lombardi, *Jean Fouquet*, Firenze, Salimbeni, 1983, in particolare pp. 41-49. L'attribuzione al Fouquet, oggi generalmente accettata, è stata presentata in un saggio di O. Paecht sul “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien” del 1974.

aveva né apparenza né bellezza (*neque species... neque decor*). L'*Imago Pietatis*, ossia la raffigurazione dell'uomo dei dolori a distanza ravvicinata, poteva quindi trasformarsi, con qualche adattamento, in un'*Imago Gonellae*: il ritratto d'un povero cristo, viva immagine del Cristo sofferente"⁵⁷. Il ricorso nientemeno che a Cristo dà voce ad un affetto, ad un amore paradossale, eccessivo, e per ciò difficile da rappresentare senza l'ausilio di un'iperbole che rasenta la blasfemia.

I grandi buffoni del passato non ci si aspetta di incontrarli nelle storie del teatro. Non lavoravano in un tempo-spazio delegato alla finzione. Non erano parte d'uno spettacolo. Le loro opere erano scherzi facezie e beffe intersecate ai tempi quotidiani. Loro li insaporivano e li interrompevano, i tempi quotidiani, ma non li trasportavano nel mondo finto o, per così dire, dell'arte. Erano impersonazioni, sconvenienze, sottigliezze filosofiche e parafilosofiche. A volte, lordure; sempre, giochi di ruolo talmente prolungati da mimetizzarsi nell'ambiente come maschere sociali fra le altre. Erano professionisti della drammaturgia gioiosa e grottesca, architetti del tempo spassoso. Figli dell'eccesso carnevalesco, impersonavano il Carnevale dodici mesi l'anno.

Se i buffoni specialisti non vengono inclusi a pieno titolo nelle storie del teatro vuol dire che fra vecchi e nuovi modi di far storia le cose non sono poi tanto cambiate: prima, sembrava che una storia del teatro potesse fondarsi soltanto sulla perduranza dei testi letterari drammatici. Poi, si è sottintesa la necessità d'una catena di opere d'altro genere, ma anch'esse ben circoscrivibili. Effimere, d'accordo, ma non tanto: pensabili cioè come manufatti a sé stanti - messinscene, interpretazioni, regie - che si possono in teoria ricostruire non diversamente da come l'archeologo ricostruisce l'idea d'un monumento di cui materialmente non sopravvive che polvere. O non diversamente da come si ricostruisce lo schema d'una battaglia o d'una partita a scacchi o di pallone, che mai si replicherà tale e quale, ma che sulla carta assume indubitabilmente la permanenza d'una forma.

Baldassar Castiglione, per interposta persona, sottolinea il carattere dell'eccesso come segno d'una sorta di ribalta morale che poneva il buffone in una dimensione moralmente ri-fatta com'è fisicamente ri-fatto lo spazio d'un palcoscenico. A differenza di certi tipi scherzevoli e beffardi che al momento giusto sanno divertire gli altri, il buffone vive nella beffa a tempo pieno, per professione.

Siamo nel decimo capitolo del secondo libro del *Cortegiano*, alla corte d'Urbino, poco dopo la morte del duca Guidubaldo da Montefeltro (aprile 1508). Un gruppo di Signori e Signore che rappresentano la crema della cultura di corte stanno conversando per comporre il profilo di quella persona di superiore qualità che dovrebbe essere il cortigiano. Sta parlando Bernardo Dovizi detto il Bibiena. Oggi lo definiremmo un diplomatico d'alto profilo (diventerà cardinale con Leone X). È anche un umanista, ed è apprezzato per le sue facezie, per la capacità d'esser divertente. Nel 1513, la sua commedia *Calandria* verrà recitata ad Urbino, in una rappresentazione curata dal Castiglione. La *Calandria* è come un cesto di prodigiosa complicatezza e intelligenza

⁵⁷ Carlo Ginzburg, *Jean Fouquet. Ritratto del buffone Gonella*, Modena, Panini, 1996, p.39. La prima pubblicazione è in "Revue de l'Art", 111, 1996, pp. 25-39, con il titolo: *Le peintre et le bouffon: le "Portrait de Gonella" de Jean Fouquet*.

geometrica ricolmo di oscenità e carnevalesche sozzerie – benedette dalla natura del tempo di Carnevale. Cose del genere Bernardo Dovizi non le avrebbe mai ammesse fuori del doppio recinto del Carnevale e della finzione. Nel discorso che di lui ricostruisce il Castiglione, il Bibiena spiega che negli ozi quotidiani non ci si deve spingere troppo avanti in doppi sensi, in oscenità e beffe, perché gli eccessi – appunto - sono leciti solo per il buffone. Non lo dice affatto con disprezzo. Ha appena parlato delle famose burle d'un messinese soprannominato Ponzio (si chiamava Caio Caloria, poeta), conosciuto, studente, all'Università di Padova. Subito aggiunge: "Molti altri sono ancora stati uomini piacevoli di tale maniera, come il Gonella, il Meliolo, in quei tempi [cioè nella prima metà del Quattrocento], e ora il nostro frate Mariano e frate Serafino qui, e molti che tutti conoscete. E in vero questo modo è lodevole in uomini che non facciano altra professione. Ma le burle del cortigiano pare che si debbano allontanare un poco più dalla scurrilità"⁵⁸.

Conviene ripeterlo: in queste parole non c'è neppure un'ombra di riprovazione. Al contrario, vi è il riconoscimento d'una pratica professionale a sé stante: un "modo lodevole". I buffoni non erano semplici persone spassose: erano specialisti. I loro eccessi non servivano solo a far ridere, ma ad aprire ridendo gli occhi. E quindi i migliori di loro padroneggiavano l'intera gamma del comico, dal più basso e sozzo fino a quello, per dir così, metafisico. Recitavano. Erano *uomini-spettacolo*, personaggi a tempo pieno, attori allo stato puro, che non avevano bisogno, per essere attori, di trovarsi all'interno d'una messinscena. E per dar senso alla propria azione non dipendevano da una ribalta materiale o immateriale che comunque sancisse "di qui in poi, son tutte cose finte".

È restata, fra i luoghi comuni, l'idea che il buffone avesse il compito di dir la verità al suo Signore, fuori dalle cautele i silenzi e le ipocrisie necessarie in un regime assoluto. Che fosse, insomma, un piccolo correttivo. Può persino esser stato vero, in certi casi. Ma è men che niente. Non serve certo a capire.

L'immaginazione storica prova difficoltà a farsi un'idea della forza dei buffoni. Capiamo solo concettualmente, senza fisicamente sentirlo, come il loro *esserci*, la loro persona edificata con arte provetta, potesse dilatare e fare esplodere, come una liberazione o un'offesa, il modo d'essere degli altri. Che fossero oggetto di riso e fonte di divertimento lo capiamo bene; che diventassero oggetto di derisione e d'umiliazione ci mettiamo fin troppo poco a immaginarlo; come diventassero anche oggetto di venerazione e d'amore, questo quasi mai lo comprendiamo. Ci spingiamo, al massimo, fino a Rigoletto. Aldilà c'è una terra spirituale che ci è divenuta incognita.

Essendo teatro senza cornice, allo stato libero, i buffoni erano tutti corpo, *quel corpo lì*, deforme e spinoso fino alla perfezione. Corpo singolare. Corpi celibi. Una faccia tutte camaleontiche sfumature come quella dipinta da Fouquet. Non appena sparivano dalla faccia della terra, lasciavano letteralmente un vuoto, diventavano clichés, stampini. Perdevano consistenza e si riducevano a nomi passepartout per novelle e barzellette. Evaporavano in proverbi.

⁵⁸ Baldassar Castiglione, *Il Cortegiano*, II, 10.42. Ludovico Meliolo era stato buffone alla corte dei Gonzaga di Mantova negli anni fra Quattro e Cinquecento. Fra Mariano era buffone alla corte di Leone X e fra Serafino alla corte dei Gonzaga ed a quella di Urbino (prende anche brevemente la parola in *Cortegiano*, I, 3. 20).

D'un cavallo malandato, per esempio, s'è detto per secoli, fin verso l'Ottocento, che fosse un "cavallo di Gonella"⁵⁹. Perché il Gonella - simile in questo a certi suoi lontani discendenti come Don Chisciotte e D'Artagnan - pare amasse presentarsi come "cavaliere" su di un ronzino. Si raccontava anche, a proposito del cavallo, che il buffone avesse scommesso di farlo volare per magia. E che per vincere l'avesse precipitato giù da un balcone.

I suoi atti sono così: basati su brutali cortocircuiti fra le parole e le cose, freddure o tautologie materializzate. E lo sappiamo bene: quel che si ottiene materializzando una freddura o un gioco di parole in genere è delinquenza. Di questi cortocircuiti, come fra poco vedremo, Gonella morirà martire. A noi che ora leggiamo, le gesta del buffone ci appaiono spesso scipite ripugnanti e crudeli. Crudeli come sono a volte le piccole e grandi delinquenze dei bambini. (Questo dovrebbe dirci qualcosa, il fatto che proprio mentre le sozzerie e le crudeltà del buffone a sentirle raccontare ci ripugnano, magari abbiamo invece voglia di ridere fino all'abbraccio per le mascalzionate d'un figlioletto o d'un nipotino, d'uno che comunque sia possibile chiamar "nostro". La parola chiave, infatti, è amore).

È dunque facile capire come mai gli amati buffoni vengano persi di vista in una prospettiva teatrale. E perché siano destinati a finire direttamente in letteratura.

A un buffone Gonella dedicò un nutrito numero di pagine, alla fine del Trecento, Franco Sacchetti nel suo libro *Trecentonovelle*⁶⁰. Alla metà del Cinquecento, il Gonella è uno dei protagonisti di un'operetta anonima sulle facezie e le burle dei buffoni più volte ristampata e rimaneggiata, stravenduta dall'editoria popolare di mezza Italia⁶¹. Poco dopo compare in uno dei capolavori della novellistica italiana cinquecentesca (la raccolta in quattro parti delle *Novelle* di Matteo Bandello)⁶². Rischia insomma di essere un personaggio puramente funzionale, schiacciato sul suo nome (come il "Pierino" delle barzellette).

Alla corte di Ferrara di buffoni chiamati Gonella, fra XIV e XV secolo, ce ne furono almeno tre. Il primo, quello di cui parla il Sacchetti, sotto la signoria di Obizzo II (dal 1344 al 1352); il secondo, sotto il marchese Nicolò III (fra il 1393 e il 1441); il terzo sotto Borso d'Este, che resse Ferrara fra il 1450 ed il 1471.

Il Gonella numero due, quello di cui parla il Bandello, veniva da Firenze, figlio unico di un guantaio. Il padre, fiero per l'intelligenza del figlio, aveva reputato conveniente investire il proprio denaro per procurargli una buona istruzione. Fu mal

⁵⁹ Cfr. per esempio: Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), ed. a cura di Paolo Cerchi e Beatrice Collina, 2 voll., Torino, Einaudi, 1996, pp. 821, 901, 937, 1150, 1274. Quest'opera di sterminata compilazione del Garzoni fu più volte ripubblicata nel Cinque e Seicento. Carlo Dossi (*Note azzurre*, 658) attesta che il "cavallo del Gonella" era proverbiale ancora in pieno Ottocento fra i lombardi. Sempre il Dossi, annota che la stessa espressione proverbiale era presente in Spagna fra Sette e Ottocento, come attesta l'opera di Fernández de Moratín.

⁶⁰ Cfr. le novelle XXVII, CLXXII, CLXXIII, CLXXIV, CCXI, CCXII, CCXX.

⁶¹ Per esempio: *Scelta di facezie, motti, burle, et buffonerie di diversi, cioè del Piovano Arlotto, del Gonella, del Burlacchia, et altri assai*, Firenze, Giunti, 1548.

⁶² Le prime tre parti delle *Novelle* di Matteo Bandello vennero pubblicate per la prima volta a Lucca nel 1554. La quarta parte fu pubblicata postuma a Lione nel 1573. Il Gonella è il protagonista delle novelle II, XVII, XX, XXIII, XXVI, raccolte nella Quarta Parte.



ripagato. Il figlio non sopportò né Firenze né la casa né l'arte paterna, e se ne andò prima a Bologna e poi alla corte di Ferrara dove pian piano si fece conoscere, fino a diventare il "compare" del marchese Nicolò III e il suo maestro di spasso. Nel raccontarci questo, il Bandello ripete ben quattro volte, in poche righe, la parola "amore" o un suo equivalente: "Né guari in corte dimorò che con le sue piacevolezze e berte che faceva, acquistò l'amore di ciascuno, di maniera che il marchese cominciò *non volgarmente ad amarlo* e mostrare con molti segni che l'aveva carissimo. E dimesticandosi con esso lui familiarissimamente, in poco tempo crebbe tanto l'amore suo verso il Gonella che pareva che *senza quello vivere non potesse*"⁶³. La fine della frase certifica che "amore" non sta lì tanto per dire.

Poi il Bandello introduce una testimonianza in prima persona riferendoci che suo nonno (si chiamava Azzio Bandello, detto "messer Azzio dei proverbii")⁶⁴ gli raccontava d'aver conosciuto bene il Gonella: non era affatto un mezzo pazzo, né un normale cialtrone, ma un uomo le cui buffonerie e piacevolezze scaturivano, sì, da "vivacità, acutezza e sublimità d'ingegno", ma perché preparate da un disegno meticoloso. Quel buffone spettacoloso era un artista pensoso. Ciò che a prima vista sembrava un modo strampalato di vivere e comportarsi era un'architettura che esplorava e ricapitolava i diversi piani dell'esistenza.

I più alti: la contemplazione degli astri, la purissima geometria dei cieli.

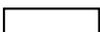
Ed i più bassi e incresciosi. Per esempio: Gonella si fa credere segretamente sapiente, promette di trasmettere la propria scienza esoterica al marchese Nicolò ed al suo medico. A questo scopo, spiega, debbono tutti e tre dormire per 15 notti in una stessa stanza. È una prova iniziatica: si tratta d'acquisire il potere d'indovinare a colpo sicuro e senza mediazioni la realtà delle cose. L'ultima notte, Gonella nascostamente si purga. E quando il medico e il marchese sono sprofondati nel sonno, caca in faccia al medico che dorme supino a bocca aperta. Per la gran puzza il marchese si sveglia di colpo. È buio pesto. Non vede niente. Ma si rende conto di tutto. E capisce quando, a quali condizioni, e con che gusto, le cose si lascino indovinare di primo acchito. Noi leggiamo. Proviamo schifo. Ma il marchese, soprattutto amore⁶⁵.

Non è un'esagerazione. Cominciamo, anzi, a capire che la comparazione con Cristo non ha a che vedere con il sacro e la teologia. Probabilmente ha a che vedere con l'intensità e l'eccezionalità della relazione, paragonabile all'intensità del sacro, pur essendo tutta e solo nell'orizzonte dello spasso. Un'attrazione quasi prodigiosa: per la sola ragione che per nessuna ragione al mondo dovrebbe manifestarsi, tanto è apparentemente spregevole il suo oggetto. E invece l'attrazione c'è. Forse è giusto sottolineare il parolone "amore", ma perché lo usiamo qui a contropelo, non per indicare attrazione dei sensi, desiderio sessuale, o bellezze da contemplare. Eppure qualcosa

⁶³ Bandello, *Novelle*, Quarta Parte, XXIII.

⁶⁴ Della sua cultura, della sua natura festevole e longevità Matteo Bandello parla nella lettera dedicatoria alla novella XXVII della Terza Parte.

⁶⁵ Bandello, *Novelle*, Quarta parte, XXIII.



altrettanto forte dell'amore: un sentimento ed un legame basato sull'erosione dei confini, sull'irruzione dell'illecito nel lecito e viceversa. Su un'improvvisa, fisica e mentale, espansione. (Se davvero pare assurdo insistere su un amore senza desiderio e contemplazione, se sembra esagerazione parlare d'un cosiddetto amore che ha a che vedere con l'impronta tutta interna di certi corpi de-formi o de-formati sul nostro corpo, se da tutto questo esala l'odore della parole gonfiate, consiglieremmo di leggere i versi di Eugenio Montale intitolati *Corso Dogali*. Vi compaiono due ambulanti. Corso Dogali è una nobile via della Genova alta. In uno di quei palazzi Montale è nato. Gli ambulanti scendono giù per quella strada. Quello con l'organino a manovella si chiama Carubba. L'altro è cieco e vende il bollettino del lotto: "tutti e due storpi ispidi rognosi / come i cani bastardi dei gitani / e tutti e due famosi nella strada, / perfetti nell'anchilosi e nei suoni. /La perfezione: quella che se dico /Carubba è il cielo che non ho mai toccato").

Metafora e similitudine, è stato detto, affermano un legame negandolo. Ogni *questo è come* riverbera un *infatti non lo è*.⁶⁶ Così Gonella, che con Cristo non ha proprio niente a che spartire, ne richiama l'immagine per quell'energia che attiva in profondità la metafora. Gonella rovescia il mondo, *ma non è Cristo*. E non essendolo, *è come*. Eccolo qui, morto e vivo allo stesso tempo. Ma non in un sepolcro: in un ritratto. Somministrava lo spasso come una medicina.

Infatti morì così: il suo amato marchese Nicolò III di Ferrara era menomato dagli attacchi della febbre quartana. Gonella tentò una burla di guarigione. Qualcuno che se ne intendeva gli aveva riferito che un grande improvviso spavento può guarire dalla quartana. Architettò una gita al palazzo di Belriguardo ed una passeggiata a due, lui e il marchese, in riva al Po. Precedentemente aveva preso accordi con un barcaiolo. Nel corso della passeggiata lungo l'argine del grande fiume, dette all'improvviso una spallata e gettò il marchese a mollo. Il barcaiolo, quasi per caso, subito lo raccolse e lo riportò a riva. La febbre quartana, per il grande spavento, effettivamente sparì. Ma la mancanza grave di rispetto, malgrado le sue felici conseguenze, restava. Gonella se ne andò da Ferrara. Venne condannato per lesa maestà. Fino a che il marchese, che lo amava - "che lo amava di core" - trovò il modo di chiudere un occhio. Gonella tornò a casa. Per burla fu preso, come dovendosi eseguire la condanna alla pena capitale. Posò la testa sul ceppo. Invece della mannaia, gli piombò addosso una secchiata d'acqua gelida: anche questo un gran spavento con le migliori intenzioni⁶⁷. Ma il cuore del Gonella si fermò.

⁶⁶ Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, cit. : "L'esser come è l'espressione dell'irrealtà [...] Max Müller ha fatto notare che nei poemi religiosi dell'India, nei Veda, [...] la metafora non si esprime dicendo che una cosa è come un'altra, ma al contrario per mezzo d'una negazione. Avevo quindi ragione a dire che occorre che due realtà mutuamente si neghino, si distruggano, perché nasca e si produca l'irrealtà. E infatti, dice Max Müller, quando il poeta dei Veda vuole dire che un uomo è forte come un leone dice: è forte, però non è un leone; o ancora, per mostrare che un carattere è duro come una roccia, dirà: è duro, però non è una roccia; è buono come un padre lo dice: è buono, però, beninteso, non è un padre. Ebbene, lo stesso accade con il teatro che è il "come se", e metafora corporizzata [...] Janet - e come lui altri psicopatologi francesi poco perspicaci - diceva che la follia consisteva nella perdita del senso di realtà. È, mi pare, una perfetta sciocchezza. La verità è proprio l'inverso: le menomazioni o anomalie mentali rivelano una perdita del senso dell'irreale".

⁶⁷ Non importa che questa morte per scherzo sia un topos spessissimo raccontato. Non solo nella letteratura (a chi scrive, per esempio, quand'era ragazzino, come esortazione a non esagerare con gli scherzi, morti come quella del Gonella, sono state più volte raccontate come cronaca vera ambientata in collegi o caserme).

Dice il Bandello: il marchese “tanto dolente de l’occorso caso si dimostrò, che per lungo tempo non poté consolazione alcuna ricevere già mai”⁶⁸.

Se con tutto questo in mente tornassimo ad osservare il ritratto eseguito da Fouquet - quella faccia mezza da vittima e mezza da imbroglione, furbastra e sognante - forse non ci riuscirebbe difficile veder risvegliarsi dal passato un amore potente nel presente, esploso in uno spasso. Non un semplice passatempo allegro, ma neppure un’epifania o un’illuminazione - così come l’esperienza della liberazione ben poco ha a che vedere con l’illusione della libertà.

15. Il teatro che se ne va

Un topos, o forse *il* topos che nell’immaginario occidentale rappresenta la potenza del teatro, quand’essa tocca il suo limite estremo, è l’incendio. Dal *Meister* di Goethe a *Villette* di Charlotte Brönte, fino all’immagine finale della Prefazione del *Théâtre et son double* di Antonin Artaud (che aldilà della lettera del testo s’è trasformata nell’emblema dell’attore non degradato come persona che fa cenni oltre le fiamme⁶⁹), in centinaia di romanzi e di racconti, così come in una miriade di figure che per dovere di cronaca o per amore dell’allegoria mostrano piccoli e grandi teatri in preda alle fiamme, l’incendio del teatro materializza il valore dell’arte scenica, di quell’arte, cioè, che nel brillare – o nell’ardere - si consuma.

Carlo Emilio Gadda ci fa credere che il tema della sua novella *Teatro* sia la presa in giro delle miserie delle finzioni sceniche, ma alla fine, con la leggerezza d’una facezia, fa emergere un tema ulteriore e quasi segreto: la miseria si rivela tramite i pompieri inoperosi e l’incendio mancato⁷⁰.

Il teatro che ci aspettiamo forse l’aspettiamo come arte o strategia dello sparire.

Benché sia difficile lasciarsi guidare da una visione tanto poco chiara e forse troppo vera, essa va valutata per quel che è, né un valore né un disvalore: una continua oscillazione fra i due. Un *vivo* contrasto. Tale e quale il ritratto secondo Pascal: il *portrait* che “porta assenza e presenza, piacere e dispiacere”⁷¹.

Italia, Venezia, fine Novecento. La notte del 29 gennaio 1996 “La Fenice” di Venezia brucia per la seconda volta, è ovvio che essendo uno dei teatri più famosi del mondo dovrà risorgere dalle ceneri. Lo esigono il suo totem e il senso comune.

Diversi teatri, un po’ dappertutto in Italia, siccome bruciavano, furon chiamati “Fenice” nei secoli scorsi. Nessuno di loro ha mai raggiunto la fama della Fenice veneziana. Naturalmente si profittava degli incendi per apportare modifiche e innovazioni architettoniche, per adeguarle al mutare dei gusti e delle funzioni.

A Venezia, questa volta, no.

⁶⁸ Bandello, *Novelle*, Quarta Parte, XVII.

⁶⁹ Vedi Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, *Cenni o segni. Dialogo*, in Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 183-198.

⁷⁰ Cfr. F. Taviani, *Gadda: articoli di teatro*, in Alba Andreini e Roberto Tessari (a cura), *La letteratura in scena*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 61-98.

⁷¹ Pascal, *Pensées*, 678 dell’ed. Brunschwig (566 dell’ed. Pléiade).



Molti si meravigliarono nel sapere che “La Fenice” veneziana sarebbe risorta identica, che era cioè prevalsa la volontà di rifare quel teatro *com’era e dov’era*, adottando lo stesso criterio per cui all’inizio del secolo era stato rimesso in piedi il campanile di San Marco, che in una mattina del luglio 1902, senza incendio o maremoto, collassò quasi per autonoma decisione.

Un brillante scrittore, grande intenditore del teatro d’Opera, si reca a “La Fenice” per vedere come proceda la ricostruzione e il restauro. I lavori sono quasi terminati: è l’ottobre 2003, e a dicembre il nuovo-non-nuovo teatro verrà inaugurato. Allo scrittore in visita salta agli occhi un falco, una delle figurine (piante uccelli uccellini e simili), che fanno parte degli stucchi sovrabbondanti d’una delle sale del foyer. Con sapienza e pazienza due restauratori sono riusciti a capire, dall’ombra sul muro bruciato, come il trascurabilissimo falco tenesse la zampetta rapace, se in riposo o pronta a ghermire o nell’atto di avanzare con le unghiette per terra. Quelle figure nessuno giustamente s’era mai fermato a guardarle, tanto meno a documentarle. Ma oggi la cura è pari a quella che si dedicherebbe ad un importante monumento d’arte. Non perché qui tutto sia d’artistico valore, ma perché ogni cosa dev’essere *com’era*. Il valore sta nell’affermare un fantastico cronoclasma: “Niente. Non è successo niente”. Non sarà mica, nel mondo metafisico, il cronoclasma del teatro?

Il teatro La Fenice di Venezia era già bruciato nel 1836, ed era stato rifatto eguale. Sicché quel che ora si rifà non è già una copia, ma la copia d’una copia. Davanti alla competenza dei due restauratori del piccolo falco, lo scrittore brillante ed esperto della cose dell’Opera confessa d’aver avvertito “il profumo di follia”. Come se quell’edificio fosse passato dal lusso al culto, dall’essere un bene funzionale ad un bene in sé. Sacro? Ma perché?

Si rifà la doratura del corrimano alla ringhiera dello scalone, ma non col bagno d’oro: col pregiato sistema delle impalpabili laminelle auree poggiate una per una sulla superficie del corrimano. La ringhiera brilla ora per l’oro zecchino, ma non è ancora finita, si passa alla seconda fase e gli artigiani restauratori la opacizzano, la invecchiano, qua e là consumano la superficie dorata, per farla eguale a *com’era*. Aveva infatti sopportato lo strofinio di migliaia e migliaia di mani per più di cent’anni, prima di prendere fuoco. Dice lo scrittore: “La Fenice risorge copiando se stessa” – perché nel passare dall’uno all’altro incendio non si rinnova. Non vuole. Forse non può.

Non è, questo, un apologo sul teatro di fine Millennio? Leggiamo ancora qualche riga: “Così quel teatro alla fine mi sembra un unico, compatto, meravigliosamente coerente ecosistema che, senza alcun pudore, ripropone una logica che non esiste più. È come un parco naturale, come l’ultima tana d’una razza estinta”. La logica che non esiste più sarebbe quella che rifiuta il principio “dell’adeguazione dei mezzi ai fini”. In genere si lamentano mezzi inadeguati. Qui invece, rispetto ai mezzi impiegati, sembrano inadeguati i fini.

Perché l’apologo sia completo manca un ultimo tocco: l’efficienza. Per distruggere tutto quel ben di dio con un incendio doloso non ci fu bisogno d’un atto di guerra terroristica o mafiosa, bastò la furbata imprenditoriale d’una ditta in ritardo sulla consegna del sistema antincendio. Un intelligentone, di quelli che sanno come va il

mondo, escogitò un modo indolore per sfuggire alla penale e giustificare l'allungarsi dei tempi, "un incendietto circoscritto, una fiammatina" che non facesse gran danno e fosse appena sufficiente a giustificare il ritardo⁷². Fu quella fiammatina a impadronirsi del teatro e a trasformarlo in maceria.

L'apologo sul teatro nel passaggio dal primo al secondo millennio dice anche questo: che sta lì, monumentale, venerato, ma basta un caporale di giornata troppo furbo e mezzo scemo per raderlo a zero.

E se lo rimetti in piedi, si rispecchia su di sé e diventa simile a un pozzo stellato.

Che è per l'appunto come lo mostra un video d'arte, composto per festeggiare la ricostruzione. Il teatro "La Fenice" viene visto solo nella parte alta della sala, il soffitto affrescato, il lampadario, l'emiciclo dei palchi fino al Palco Reale. Questa porzione si raddoppia rovesciata come in uno specchio. Ne risulta l'immagine d'uno spazio sferico sprofondante, tutto luci oro nero e verdemare. Il titolo del video è *Semper eadem*, sempre la stessa⁷³, che è anche la sconsolata speranza di ciò che non sa né morire né risorgere. E dà per ciò l'illusione d'essere un pozzo luccicante del tempo.

In fondo, interrogarsi sulla presenza del teatro nella cultura italiana vuol dire porsi il problema dei varchi per uscire dal bozzolo di questo pozzo.

Un teatro che non se ne sa andare non sarebbe forse una negazione della sua presenza?

⁷² Ho citato l'articolo di Alessandro Baricco, *La Fenice che risorge copiando se stessa*, "La Repubblica", 22 ottobre 2003.

⁷³ Il video è di Grazia Toderi. Venne presentato il lunedì 15 novembre 2004 all'interno del ricostruito Teatro La Fenice: "Il pubblico si troverà al centro di un anello dove il teatro reale e quello «disegnato» da Grazia Toderi fanno tutt'uno. L'immagine che ci viene incontro nel teatro buio è quella di un globo di luce che ruota attorno al proprio asse. Raddoppiando l'emiciclo dei palchi, Grazia Toderi ha infatti ottenuto una sfera dove l'oro delle decorazioni, lo scintillare delle lampade e il verde smeraldo del soffitto si fondono in un bagliore che richiama il colore della rifrazione della luce sull'acqua, ma anche i cieli della grande pittura veneta di Gikorgione e Tiziano. Il titolo del video ricorda l'emblema del teatro ed evoca...".



II

VIVI CONTRASTI



1. Mappe e mal occhio

Abbiamo a lungo girovagato. Non perché nella pagine precedenti non sapessimo dove andare. Al contrario: per allontanare i momenti degli approdi, che sono di per sé ben poca cosa se non ci danno il tempo d'incontrare figure e persone. Servono all'uopo sentieri che permettano non d'accorciare, ma d'allungare la strada⁷⁴. Ai crocicchi abbiamo potuto intravedere alcuni esempi dell'amore corpo a corpo che concretamente fonda il senso e la consistenza del teatro anche come astrazione e soggetto culturale: Giovanni Macchia; il rumeno Ion Caragiale che ha visto Novelli; Nicolò III d'Este; Aldo Palazzeschi; Goethe che ha visto il Pulcinella Cammarano; Luigi Rasi; Silvio d'Amico; Mario Tobino che ha visto Petrolini; Cesare Garboli; il Croce ventenne, in groppa a un asino, mentre torna alla sua casa al Vomero, stanco per un'intera giornata consumata sui documenti dei teatri di Napoli; e subito dopo il Croce ottuagenario, che nell'Italia divisa, mentre la Storia continua intorno a rumoreggiare, stringe in mano il pacchetto delle lettere amorose d'un'antica reginetta delle scene.

Sono pochissimi esempi. Potrebbero essere trenta volte tanto. Esempi dispersi e disparati. Ma eloquenti.

Il teatro, nella cultura, è anche (forse soprattutto) ciò che resta sulla coscienza e si metabolizza⁷⁵. Certo non è una raccolta di testi drammatici. Né una sequela di fasti scenici.

Perfino l'eloquenza di Croce è risultata una volta tanto priva di rimbombo quando diceva che le storie del teatro, a voler esser propriamente storie, avrebbero dovuto limitarsi alla tradizione letteraria drammatica. Non perché sia essa soltanto ad importare, ma viceversa perché quel che più ci importa non dovremmo trasformarlo in una delle vignette d'un vasto arco storico di carta, e dovremmo invece trattarlo con cura esclusiva, con sguardi ravvicinati, per frammenti di cui si rispetta la vita e l'autonomia. Creando cioè il necessario silenzio circostante.

È pur vero che ordinando i fatti in grandi mappe storiografiche si dà loro lustro riconoscimento e rispettabilità. Ma è anche vero che per il sapere o la scienza del teatro ogni illusione di rispettabilità a priori è un mal occhio.

Purtroppo, per ragioni antiche, il teatro nella nostra cultura non può aspettarsi rispetto.

Lo si rispetta solo se (e mentre) lo si ama. Non è come per le altre arti o gli altri rami della cultura. E perciò fra valore e disvalore i confini sono incerti, incessantemente fluidi e, in quanto confini, scomodissimi. Chi cerca di sfuggire all'incerto e al fluido, sia che cerchi di capire o che invece pretenda di ordinare, si ritrova fra le mani un po' meno di niente. Perché non è vero – o almeno non lo è nel campo del sapere – che meno di niente non ci sia niente. C'è il molto che si presume.

⁷⁴ Carlo Dossi, nella 5703 delle *Note azzurre*, riferendosi ad un suo innominato interlocutore scrive: "Le sue argomentazioni sono come i sentieri in un giardino, fatti per allungare, non per accorciare la strada".

- ⁷⁵ F.Taviani, *La scena sulla coscienza*, «Teatro e Storia», Annale 2001, n.23, Roma, Bulzoni, 2002, pp.85-132.

Girovagare è stato un modo per divincolarci da molto teatro presunto, dal mal occhio della cultura immaginaria, dalle regole dei paguri che amministrano i territori dei teatri, dalle prerogative professorali che sfornano manuali e proutuari. Cercheremo, nelle pagine che seguono, di indicare altri esempi di sguardi malati come sono malati gli specchi, che dicono sempre la verità, ma con la destra spostata a sinistra e viceversa.

Alla fine di questo excursus sarà forse possibile un rovesciamento di prospettiva attraverso cui riformulare la sproporzione tra la grande presenza del teatro nel discorso culturale e il suo piccolo territorio nella realtà - la sproporzione cui abbiamo più volte accennato. Per ora possiamo limitarci ad osservare come proprio l'ampiezza di tale sproporzione sia ciò che contribuisce a creare la magnitudo del teatro e il carattere enigmatico del suo volo sciancato, paragonabile alla zoppia ilare di Efesto (lo sgorbio che abbracciava Aglaia ed Afrodite). Il "volo dello sciancato" è un tema talmente ampio e stratificato, e per noi centrale, che nelle pagine precedenti convenne per brevità condensarlo nello straniamento d'un fienile settecentesco inglese.

Abbiamo fatto ripetutamente ricorso al termine "amore", sfiorando l'inverecondia. Non volevamo affatto indicare quella passione sfarfallante e appiccicosa che in genere si attribuisce ai "patiti" delle arti. Intendevamo invece nominare in maniera appropriata ciò che dà nerbo unità e direzione alla cultura teatrale. E che dandole necessità, e di fatto istituendola, risarcisce il vuoto d'una solida "teatologia interna".

In assenza d' "amore", a fondare l'unità culturale "teatro" resterebbe la cavità d'una parola o resterebbero secchi carapaci: la mentalità derivante dalle esigenze pratiche del giornalismo teatrale; gli annali delle novità e delle stagioni; le curiosità senza séguito e senza storia; i contenuti - infine - di scolastiche declaratorie.

D'altra parte "amore" non è un termine amabile. Implica - se preso sul serio - la compresenza del suo rovescio: la ripugnanza il rifiuto la condanna l'insofferenza e persino l'odio (per il teatro). In fondo, "amore" non dice nient'altro che eccesso, estremismo, quel che si distacca dalla normale indifferenza. O dalla epidemica a-patia dei colti per professione. Tant'è che potremmo chiederci che ne resti - dell'amore - se cessa d'esser pugnace. Una domanda di qualche peso quando la situazione del teatro, come nel momento del passaggio fra Novecento e Duemila, è (temporaneamente) caratterizzata da una diffusa accettazione di principio, molto aperta e di conseguenza quasi immobile.

In questa immobilità, come in fondo a un pozzo, non più oggettiva d'ogni altra luna nel pozzo, diversa a seconda dei Paesi, sembra luccicare un'identità.

L'idea delle identità dei teatri nazionali non farebbe alcun danno se si limitasse a constatare un'unità di fondo, un comun determinatore, vero o presunto. Diventa invece ossessione e fonte di mal occhio non appena assume il ruolo d'un dover essere e d'una meta.

Dal Settecento in poi è divenuto un luogo comune dire che la debole o labile identità del teatro italiano deriverebbe dal suo destino o dalla sua condanna alla condizione d'un teatro viaggiante, che non si esporta ma espatria. È l'altra faccia della fortunata geografia d'un Paese dalle molte capitali di cultura. Al posto di Parigi, di Londra, di San Pietroburgo o Mosca, di Madrid o Siviglia, al posto di Praga o di Vienna

(tutte capitali che sembrano farsi il vuoto intorno perché assolvono alla funzione di centri modellatori), abbiamo, nei limiti ristretti della penisola italiana, a partire dal Quattrocento, un sovraffollamento di capitali, di centri modellatori: Napoli, Roma, Firenze, Bologna, Venezia, Milano, Torino. Senza contare le corti di Urbino, di Ferrara e Mantova che per periodi furono veri avamposti del nuovo teatro europeo. Senza contare le Accademie, incubatrici di prototipi: da Siena a Padova e Vicenza. E senza contare una civiltà relativamente a sé stante come la Sicilia.

La geografia caratterizzata da una fitta costellazione di gangli modellatori rende difficile l'unificarsi del teatro italiano sotto l'ombrello d'un unico cielo ideale. Inibisce l'ordinata dialettica che in genere attrae nelle capitali le esperienze e gli usi di maggior successo e che reciprocamente dalle capitali proietta verso le aree periferiche schemi e figure di riferimento. Tant'è che non sapremmo dire se l'assenza di un centro modellatore preminente, e la mancata preminenza d'un canone centrale e riconosciuto d'autori drammatici siano mancanze correlate, o l'una sia la causa l'altra l'effetto (quasi che in questo genere di problemi avesse senso presumere cause ed effetti).

Quel che in genere chiamiamo "identità nazionale" in pratica altro non è che il disegno di ciò che fra gli usi e i costumi perdura, e che perdurando si sposta e aggrega sensi ulteriori e domande straniate. La perduranza è un fatto. Ma che il fatto indichi un'essenza originale non è affatto detto. Per non farci sedurre dai sovratoni delle parole, converrebbe anzi aggiungere che la vagheggiata "identità" non è per niente paragonabile a profonde e mitiche radici, ma semmai a quelle corde vegetali che in certe lagune o specchi tranquillissimi di mare vengono stese perché vi si abbarbichino i mitili da coltivare per le cucine. I quali mitili o molluschi sembrano tribù, insediamenti con un loro peculiare disegno simile a solide tradizioni zoologiche. Ma sono lì in filze o reste solo per essere a disposizione. Così i teatri delle ampie storie: unità ed originalità posticce o a posteriori.

Da queste unità od originalità a posteriori nasce larga parte del mal occhio che inquina il teatro.

È ragionevole, per esempio, applicare alla materia teatrale la stessa griglia che si applica alla letterature, dividendole per lingue e per paesi? Se si prende in mano una storia generale del teatro si troveranno sempre le partizioni adatte alle storie delle letterature: teatro italiano, spagnolo, inglese, francese, tedesco, ecc. Oppure: Rinascimento, Barocco, Illuminismo... O per generi (commedia, tragedia, pastorale, tragicommedia, dramma...mai la farsa, purtroppo, ch'è la base di tutto). Va benissimo. Ma la distorsione si manifesta quando ci rendiamo conto che accanto a queste ripartizioni non ne compaiono mai altre, più calibrate sulla concreta vita dei teatri, innanzi tutto la distinzione fra il teatro delle ditte comiche, il teatro professionale o commerciale, e il teatro che potremmo chiamare "endemico", legato ai tempi festivi, realizzato senza fini commerciali da congregazioni, associazioni, paesi, parrocchie, accademie, chiese, monasteri, scuole, corti principesche e famiglie di ceto alto. E poi, dalla fine del XVIII secolo a tutto il Novecento, dalle associazioni filodrammatiche con strutture organizzative e convenzioni di lavoro diverse, ma altrettanto precise di quelle dei professionisti.

Fra il repertorio di spettacoli ed i criteri drammaturgici d'una ditta comica francese del XVII secolo, per esempio, e quelli delle ditte comiche spagnole, italiane e persino inglesi,

correvano meno differenze, malgrado tutto, di quelle che separavano il loro modo di far teatro dal teatro delle corti e delle accademie che si trovavano a poche strade di distanza, nella stessa città. Gli spettacoli prodotti per esser venduti hanno forti elementi comuni, nei diversi paesi d'Europa, che non vengono sufficientemente valutati quando li si vede come particolarità nazionali invece che come particolarità di categoria. Per esempio: il polilinguismo (lo spettacolo della lingua attraverso l'esposizione delle diversità); la pratica dell'improvvisazione; la presenza quasi senza eccezioni del comico accanto alle vicende serie, sentimentali o tragiche; e soprattutto un modo di costruire l'azione drammatica attraverso l'intreccio di più linee o più trame, che da un lato si intersecano, e dall'altro stanno fra loro in una delle relazioni previste in musica dalla pratica del contrappunto (speculari su diversi registri, a contrasto, in relazione retrograda).

È un modo di pensare la drammaturgia assai diverso da quello praticato nelle accademie e nelle corti, diverso anche dal modo in cui si visualizzavano le storie negli spettacoli religiosi o festivi. Quando la drammaturgia a contrappunto viene vista di volta in volta all'interno di singole storie nazionali si finisce per raccontare sempre la stessa storia ingannevole: il passaggio da forme *popolari* o *spontanee* o addirittura *autoctone*, a forme *colte* e *regolari*, laddove le differenze non dipendevano da dislivelli interni di cultura, ma dal dislivello fra le forme produttive commerciali e quelle dei teatri senza fine di lucro. Le prime organizzate per produrre molto in poco tempo (pochissime prove e molti spettacoli), le seconde per produrre poco in molto tempo (lunghe prove per uno o due spettacoli soltanto). Le prime dedite all'arte del risparmio e dell'investimento. Le seconde, brillanti nell'arte dello spreco e del dono.

In genere non è sufficiente sapere a parole che *post hoc non est propter hoc*, che se un fatto si verifica dopo un altro non vuol dire che ne dipenda. In pratica, il semplice osservare un episodio via l'altro, rispettando la cronologia e la geografia (secondo quelle consuetudini editoriali chiamate "storie"), dà l'impressione che siano in atto connessioni e che si tratti del divenire d'un organismo, che il teatro sia una specie unitaria in preda a continui mutamenti. Probabilmente è più un trucco ottico che un trucco mentale: è sufficiente far scorrere velocemente una serie di vignette una dopo l'altra perché si abbia l'impressione che ci sia un film, un divenire. Un'evoluzione, con certi fossili immaginari.

2. Immaginarie rovine

Orzignano, Pappiano, Asciano, Moline di Quosa, piccoli centri vicino a Ripafratta e San Giuliano Terme, sul Monte Pisano. Li percorre un giovane spettatore, che per fortuna ha gli strumenti per lasciarci testimonianza degli spettacoli che vede. Ma che purtroppo conosce troppo il passato per impedirsi di vedere col senno di poi, immaginarie rovine. Ma non sempre:

Chi al ritorno della primavera percorresse il dì di domenica, o in altro giorno festivo, alcune parti del Contado toscano, specie le pianure di Pisa e di Lucca, o le montagne dell'Amiata, del Pistoiese e della Versilia, fin su verso l'antico confine modenese, vedrebbe nel pomeriggio, e più spesso appena cessate le sacre funzioni vespertine, uomini e donne e fanciulli, colle stesse vesti più linde, colle quali sono stati in chiesa, avviarsi soli o a drappelli ad un luogo, donde già prorompon di fuori grida esaltanti e segni d'impazienza e batter di mani, e qualche dissonante preludio di trombe o di violini. Tutta questa gente è tratta dal medesimo desiderio di un passatempo, che altri potrebbe credere proprio soltanto del vivere cittadino e delle

classi più colte: il luogo ove tutti si volgono è un Teatro, e ciò che ve li attira è una drammatica rappresentazione.

Chi scrive è Alessandro D'Ancona, l'autore dei due preziosissimi volumi *Le origini del teatro italiano*, volumi antichi (1891) e tuttora ben vivi. Il brano che abbiamo citato viene da una delle Appendici: *Le rappresentazioni drammatiche nel contado toscano*. Il resto del libro è tutto esplorazioni d'archivi e biblioteche. Ma quest'appendice è soprattutto il frutto di viaggi (non diremo "gite", perché lo spostamento era sensibile nel tempo, benché in piccolo spazio). Lo scrittore aveva girato a lungo per i paesi del circondario di Pisa e vi aveva visto lunghi spettacoli negli anni fra il 1860 e il 1870. Gli spettacoli erano d'un genere assai diffuso, e in quei luoghi erano chiamati i "Maggi". Aveva raccolto una cinquantina di libretti mal stampati con i testi delle rappresentazioni (*Il maggio d'Attila detto il Flagello di Dio; La Passione di Gesù da cantarsi nel mese di maggio; Gli eroi etruschi in Africa; Maggio di Santa Oliva*, ecc.); quindi aveva battuto a tappeto la bibliografia italiana e straniera su casi teatrali analoghi, e infine nel 1869 aveva pubblicato un lungo saggio sulla "Nuova Antologia".

Quando gira nei paesini del contado pisano, fra i "luoghetti" (come li chiama lui) dove si rappresentano i Maggi, Alessandro D'ancona è un piccolo signore elegante, quasi nano, giornalista (direttore de "La Nazione" di Firenze), moderato, ma della minoranza che "ha fatto l'Italia" e s'è messa a rischio, nono figlio nella grande casa d'una famiglia d'origini ebraiche (un suo fratello è un pittore noto fra i macchiaioli); è un colto giovin signore barbuto, amante delle lettere e ancor più delle cose nascoste negli archivi e nei sotterranei della memoria. È reputato incredibilmente colto. A venticinque anni, nel 1860, col mutare dei tempi e dei poteri, vien fatto professore di Letteratura Italiana all'Università di Pisa e subito dopo alla prestigiosa Scuola Normale - un prematuro professore ebreo del quale alcuni colleghi si domandano: "Come farà un israelita a spiegare la terza cantica di Dante?". Da bambino ha visto girare per casa Rossini. Da giovane ha passeggiato alcune ore per Pisa con Alessandro Manzoni, discorrendo della Rivoluzione Francese, e scoprendo l'insospettata tenerezza del grande scrittore per Maria Antonietta.

In quegli anni, quando Luigi Rasi lavorava a *I comici italiani*, cominciava a parer normale aspettarsi un teatro fatto di persone, di tracce, di nodi d'avvenimenti e comportamenti, e non di sola letteratura drammatica. Era merito degli studi cosiddetti "positivisti", che scavavano fra i documenti dando loro un valore per il fatto stesso di riscattarli dal passato. Ma era un merito tanto poco consolidato e cosciente che si mischiava con le curiosità e le risatine del dopoteatro, con le facezie del giornalismo di colore e a volte confinava con il piccolo commercio delle immagini delle attrici e degli attori famosi. Praticamente impossibile distinguere i sintomi della fame (amore) dalle voglie dei mangioni. Ma non v'è dubbio che in questa zona di transizione - sull'ambiguo confine fra *pietas* e storielle, fra scavi negli archivi e giornalismo conversevole, fra passatempo, e veri e propri casi d'esilio spirituale - crescessero le idee e le attese d'un altro modo di vedere il teatro.

E però non si sapeva bene come guardarlo. I paradigmi impliciti nelle narrazioni storiografiche ragionavano come se i regni e le civiltà, i popoli e le nazioni; persino gli stili e i generi letterari o artistici si evolvessero come l'individuo, passando dall'infanzia



all'adolescenza alla maturità ai primi avvisagli delle vecchiaia ed infine alla decrepitezza e alla morte. Quando cozzavano con usi estranei ai teatri "normali" (quelli degli edifici teatrali cittadini) tali paradigmi generavano piccoli mostri logici per spiegare la sopravvivenza nella contemporaneità di comportamenti considerati arcaici e ascritti a fasi evolutive superate. Si parlò a lungo di "viventi reliquie" degli spettacoli antichi, come se restassero impigliati alle reti i viventi fossili di pesci spariti dalle cene e dalla più parte dei mari⁷⁶.

Il giovane D'Ancona aveva camminato su per i paesi, s'era appassionato nel vedere spettacoli, ma nello scriverne diceva: "a noi piace studiare questo *rottame d'antichità* nella regione toscana"⁷⁷.

Rottame d'antichità! - per evitare guai maggiori, era semplice buon senso quell'esortazione apparentemente severa e sprezzante: tenetevi ai dettagli, e le storie lasciatele stare.

3. Il fossile del "Chi cercate?"

Si pensi, ad esempio, alle spedizioni (non sempre metaforiche) che partirono in cerca di teatro negli archivi medievali, aspettandosi di trovarvi almeno una traccia del teatro apparentemente sparito, un primo fossile, l'anello capace di segnare il passaggio, nella gloriosa evoluzione del teatro Occidentale, fra la fine del teatro antico e la rinascita del moderno, nei primi secoli dell'età mediana. Gloriosa evoluzione vuol dire: capace di trasferirsi in testi letterari. Vennero dunque trascurati i giullari dei capitelli e delle miniature, tutti capovolgimenti, flauti e culi. E quindi poco "teatro". Vennero trascurate le giullarate posteriori in lingue romanze, che furono riposte negli scaffali della letteratura "minore" o "popolare" (perlopiù catalogabili come monologhi, e quindi anch'esse poco "teatro"). Il teatro che ci si aspettava era quello condensato in un testo drammatico, in un dialogo. Vennero reperite poche battute, poco più che citazioni, incastonate in una densa liturgia. Fecero sobbalzare i dotti ricercatori: viste lì, sulla pagina, parevano già in piccolo la scena d'un dramma. È la parabola del "chi cercate?", del *Quem Quaeritis?*

Non erano affatto un dramma, ma una breve deviazione del canto liturgico, dove il botta e risposta è onnipresente. Sulla carta ci sono angeli, donne e un sepolcro vuoto. Nella situazione che le carte trascrivono ci sono chierici attorno ad un altare.

Si immagini un sepolcro scoperto (nella realtà c'è un altare). Lì accanto, tre angeli. Arrivano tre donne (chi guardava vedeva tre chierici in abiti liturgici; chi legge immagina tre donne). Gli angeli domandano: "Chi cercate?". "Il Cristo crocefisso". E gli angeli: "Non è qui. È risorto, come aveva predetto. Andate e dite che è risorto davvero". La Tre Marie vanno. Fine.

⁷⁶ Cfr. per esempio ...Toschi, *Le origini del teatro italiano*....

⁷⁷ Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, vol. II, p. 239. I Maggi toscani ed emiliani hanno poi vissuto come teatri e non come rottami o viventi reliquie del passato lungo tutto il Novecento, tanto vivi da potersi trasformare: fra gli esempi più interessanti quelli condotti a partire dagli anni Ottanta del Novecento a Buti, sotto la direzione del regista Dario Marconcini, alternando spettacoli "tradizionali" ad altri in cui gli attori "maggianti" si mischiavano ad attori di professione.

Se Achille Campanile, metà clown e metà Zarathustra, avesse escogitato un dialoghetto siffatto per inserirlo fra le sue umoristiche “Tragedie in due battute”, sarebbe parso provocatorio e blasfemo, forse oltre i limiti del consentito. Ma avrebbe avuto non poche ragioni. In quel botta e risposta c’è l’essenziale del racconto cristiano. C’è il dialogo e ci sono personaggi. C’è il correlativo oggettivo d’un paradosso e d’un mistero: il miracolo d’un vuoto, un vuoto che vale più d’una sacra reliquia (quanta fede e quanti morti, attorno al sacro vuoto di quel sepolcro!). C’è persino, volendo, una chiave diffusissima di farsa (il morto se n’è andato con le sue gambe) elevata a irripetibile tragedia. C’è, insomma, *quasi tutto* l’essenziale del dramma e del teatro, tranne il dramma, tranne il teatro. Ma coloro per i quali i tratti distintivi del teatro erano quelli d’un genere letterario fatto essenzialmente di dialogo e personaggi, è naturale che in quelle poche righe scovate in un manoscritto liturgico trovassero la rivelazione d’una nascente nuova tradizione. Il celeberrimo *Quem quaeritis?* (prima attestazione nel X secolo in liturgie abaziali di Pasqua) breve divagazione liturgica che dura meno d’un minuto, quand’è cantata, era tanto fulmineo che di quel dialogo potevano accorgersene - dice chi l’ha più profondamente studiato - forse soltanto i cantori⁷⁸. Esso perde in fondo ogni sapore una volta infilzato nella resta della storia del rinascendo teatro. Molto ne acquisterebbe, di sapore, come caso d’una pratica mentale per gli officianti della liturgia, come indizio di quei riconoscimenti lampeggianti, di quei voli controllati della fantasia che caratterizzano particolari modi di pregare, di meditare, di ruminare sprazzi di storie - ciò che troverà una plurisecolare monumentale e intricata forma letteraria (sciocamente trascurata dalle storie letterarie) nel *Breviario* ecclesiastico a lungo letto e vigente, o *Officium divinum* o *Liturgia delle Ore*.

Il *Quem quaeritis?*, invece, continua ad essere elencato nelle compilazioni storiche come un primo seme del teatro sacro, un mito ulteriore delle origini. E in quanto tale, benché si sia tentato in vari modi di gonfiarlo, finisce in poco e niente.

4. Radici atellane

Saremmo tentati di dire che, ogni volta che si cercano i caratteri originali e le origini, i fatti vengono falsati, assoggettati ad una logica della filiera con le sue diverse fasi che viola o traveste quanto c’è di più prezioso nella loro particolarità. Il *Quem quaeritis?* non è un primo seme, né i Maggi sopravvivono come un rottame. Ecc.

In fondo si potrebbe anche considerare di malaugurio osservare un teatro vivo come una sia pur affascinante sopravvivenza. Malaugurio non è un modo di dire.

Il teatro è tale perché è guardato. Ed il teatro del passato, lo si voglia o no, è *come se* fosse visto da uno spettatore virtuale, dislocato nel tempo, straniato e intermittente, che fa finta di non esserci e qualche volta s’illude d’esserci (proprio per questo gli storici del teatro sono spesso goffi e grossolani, ma qualche volta invece agli avamposti, nel laboratorio dei vivi contrasti).

Poiché il teatro è guardato da spettatori in carne ed ossa o da spettatori dislocati, poiché vive passando attraverso i loro occhi fatti di biografia e storia, le distorsioni dello

78

Hans Drumbl,

sguardo non si limitano a deformare il campo visivo, non restano semplice mal occhio. Rischiano sempre di divenire malocchio tutto attaccato, e cioè d'affatturare il proprio soggetto, di mandarlo a perdersi.

E però non è detto. Dipende. A volte il fuoco s'accende anche per lo strofinio dei paradigmi e delle domande più sciocche. Questo fenomeno è particolarmente importante per la cultura teatrale italiana, la quale, avendo meno di altre a che fare con una grande letteratura drammatica, deve profittare delle scintille di valore che sprizzano quasi per caso dai documenti.

Si pensi ad esempio alle spedizioni cartacee in cerca delle lontane origini o delle radici della Commedia dell'Arte. Andava anch'essa infilzata in una resta, che doveva appartenere alla pretesa evoluzione del teatro non come testo letterario, ma come pratica mimica e popolare, risalendo forse alle antichissime costumanze ed alle tradizioni popolari della Magna Grecia, alle antiche Fabulae Atellane degli osci e poi dei romani. Storia e geografia sembravano darsi la mano: Atella in Campania, maschere, oscenità, improvvisazione.

Si trattava semplicemente di leggende?

Quasi sempre le leggende, pur non dicendo positivamente il vero, qualcosa di vero comunque lo indicano, purché non le si torturi obbligandole rigidamente a scegliere fra "così" e "cosà". Lo spazio che loro appartiene è quello intermedio del *come se*.

Le ditte comiche che a partire dalla metà del XVI secolo giravano l'Italia e poi l'Europa vendendo spettacoli teatrali apparivano come un bizzarro passatempo, una mostruosa professione, un fastidio per l'ordine pubblico, uno spasso, ma anche una vera e propria eresia del costume, della cultura della festa e dello spettacolo. Spacciavano la festa al prezzo d'un biglietto d'ingresso. Il livello-base, il più commerciale, del loro teatro era un repertorio di commedie di cui non esisteva il testo scritto. Quel repertorio era trapunto di lazzi, di ricorrenti pezzi chiusi comici che potevano trasmigrare dall'una all'altra commedia, così come ricorrevano e trasmigravano di commedia in commedia, di farsa in farsa, personaggi che erano piuttosto tipi fissi, riconoscibili a colpo d'occhio per il loro costume e la loro maschera. Fra essi, spiccavano due tipi di vecchi e due tipi di servi.

Per definire l'identità negativa di questo modo di far teatro (che oggi chiamiamo Commedia dell'Arte) spesso si usò lo specchio del passato, lo si vide come se appartenesse alla linea evolutiva d'un antico "errore" teatrale, e cioè d'una vetusta deviazione rispetto alla linea del teatro legittimo e letterario (Plauto e Terenzio): il ramo deviato del Mimo e dell'Atellana. Nei *Discorsi intorno alla commedia* pubblicati nel 1589 dal vicentino Niccolò Rossi, Accademico Olimpico, si poteva leggere: "Né commedie io nomerò giammai quella che da gente sordida e mercenaria vengono qua e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francatrippa, Pantalone e simili buffoni, se non volessimo somigliarle ai Mimi, alle Atellane e ai Planipedi degli antichi". Pochi anni prima, l'Accademia Olimpica s'era dotata d'un teatro, oggi uno dei più famosi teatri monumentali del mondo, il Teatro Olimpico di Palladio e Scamozzi. Basta dare un'occhiata a quel monumento per capire come ragionasse l'accademico Niccolò Rossi: se la *vera* commedia era ciò che avrebbe potuto *veramente* aver luogo in quel teatro, che



cos'erano le robe che portavano in giro Gianni Bergamasco e Pantalone? Da dove venivano? Di che specie erano? E di che casa?

Più di mezzo secolo dopo, nella *Didascalìa cioè dottrina comica* del fiorentino Girolamo Bartolommei (pubblicata a Firenze nel 1658 e in seconda edizione nel 1662), si leggevano due capitoli interamente dedicati a dimostrare come la commedia mercenaria o "all'improvviso" (cioè la Commedia dell'Arte) appartenesse alla stessa categoria bassa della farsa Atellana dei latini: simile la licenziosità delle trame; l'aspetto burlesco e buffonesco dell'insieme; l'assenza di ambizioni letterarie.

Una settantina d'anni dopo, la comparazione veniva trasformata nella storia d'una derivazione nelle pagine iniziali dell'*Histoire du Théâtre italien* pubblicata da Luigi Riccoboni a Parigi (1728): la tradizione del teatro commerciale italiano veniva collegata alla decadenza della commedia latina, tracciando una linea continua che dalle Atellane e dalle farse degli osci sarebbe arrivata fino alle ditte comiche sorte in Italia alla metà del Cinquecento. La maschera di Arlecchino parve al Riccoboni la prova provata d'una tale continuità. A nessuno sarebbe mai venuta in mente la fantastica unione di colori che costituisce il costume di Arlecchino, se essa – diceva il Riccoboni – non fosse arrivata ai moderni direttamente da quel *Mimus centunculus* di cui parla Apuleio nell'*Apologia*.

Il carattere apparentemente arretrato del teatro italiano rispetto a quello francese si spiegava dunque così: gli italiani erano eredi diretti dei latini, e quindi non solo della loro alta cultura, ma anche di quella bassa. Più degli altri avevano subito il peso della corruzione dell'antica e nobile commedia, similmente a come un erede diretto riceve dal padre sia gli averi che le conseguenze degli sperperi.

Luigi Riccoboni era un attore eccellente specializzato in parti di innamorato nella commedia e di eroe protagonista nella tragedia. Era un capo di compagnia e uno scrittore. All'inizio del Settecento aveva tentato di realizzare in scena, attuandola praticamente, la riforma del teatro italiano programmata dal marchese veronese Scipione Maffei attraverso il restauro delle forme nobili della tragedia e della commedia. Era stato chiamato a Parigi nel 1716, per dirigerne il rinnovato "Théâtre Italien". Rifletteva sulle proprie origini professionali spiegando ai francesi come mai non fosse accettabile la visione di un teatro italiano limitato alle sue sole farse, ai suoi Arlecchini, Pulcinella e Pantaloni - fra i quali lui, Riccoboni, benché fin da giovane scalpitasse, era costretto quotidianamente a recitare.

Dietro la comparazione fra antiche e moderne "eresie" cova sempre l'idea d'una linea evolutiva sotterranea, popolare e segreta. In questo modo fu pensata anche la continuità fra Atellana e Commedia dell'Arte. Da August Schlegel agli studiosi positivisti di fine Ottocento si insistette su un preteso "spirito italiano" particolarmente incline all'improvvisazione, alla maschera ed all'oscenità sapientemente articolata, sicché pareva logico parlare d'una tradizione popolare mai interrotta, che a volte si inabissava nella pletera di fatti che non lasciano testimonianza di sé, ed a volte riemergeva come una novità che fa notizia. Alla continuità fra il *Mimus centunculus* ed Arlecchino si aggiunse quella fra il Dossenus delle Atellane - o il *Mimus albus* - e Pulcinella; fra Pappus e Pantalone. Insistettero sulla tesi della tradizione ininterrotta studiosi come il Du Méril (*Origines latines du Théâtre moderne*, 1849), Vincenzo De Amicis (*La commedia popolare latina e*

la *Commedia dell'Arte*, 1882), e molti altri: si affermava che il termine “zanni” derivasse dal latino “sannio” (e non, com’era ovvio, da Gianni e Zuan: il nome proprio più diffuso in Europa nelle diverse varianti linguistiche). Vernon Lee (in un saggio sulla *Commedia dell'Arte* raccolto fra i suoi *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, 1880), affermava drasticamente che la *Commedia dell'Arte*, farsa improvvisata, con personaggi fissi fortemente tipizzati, “è antica quanto la razza italiana”. Lorenzo Stoppato (*La commedia popolare in Italia*, 1887) riassunse dettagliatamente le tesi sulla discendenza diretta e mostrò quanto fossero traballanti. Le affossarono, con la loro autorità, riducendo al buon senso il senso comune dei letterati continuisti, Alessandro D’Ancona e Benedetto Croce.

Ma lo spazio del *come se* offre molte altre risorse. Abbiamo usato più volte il termine “eresia” sia perché la *commedia mercenaria*, “all’improvviso” o dell’*Arte*, venne vissuta dagli ortodossi contemporanei, nel piccolo lago dei teatri, come l’equivalente altrettanto inquinante ed altrettanto arbitrario delle vere e proprie eresie nel gran mare della fede religiosa; sia perché, come spesso avveniva con le eresie più gravi e perseguitate, anche quella teatrale trasse dalle motivazioni della condanna le ragioni per definire in maniera originale la propria identità.

La formula della *Commedia all’improvviso* – canovacci; lazzi; testi dei dialoghi e dei monologhi stabiliti dagli attori sulla base di repertori personali; tipi fissi ben riconoscibili, liberi di variare carattere da *commedia* a *commedia all’interno* di ferree delimitazioni di ruolo; uso della lingua letteraria riservato alle coppie degli “innamorati”, accanto a lingue regionali, a parlate basse e sghéuscie – allignò non solo fra le ditte comiche, ma anche nelle brigate carnevalesche degli artisti, nelle corti e nelle accademie. Aveva un albero genealogico: il teatro in maschera e all’improvviso dei latini, l’*Atellana*, la cui idea poteva incrociarsi con le formule combinatorie i tipi fissi e le maschere delle pratiche della *Commedia Nuova* trasmesse e quasi codificate dall’antico *Onomasticon* del grammatico alessandrino Julius Pollux (in circolazione dopo la stampa veneziana del 1502).

Anche la *commedia* condotta seconda le formule del teatro vagante e commerciale diventava, da farsa, vera e propria *commedia*, quando alle coppie dei padroni e dei servi si aggiungevano quelle degli innamorati, gli affetti e la poesia delle attrici, le pene e le gioie d’amore, le follie, gli svenimenti, i rossori, il dramma delle gelosie e la minaccia pruriginosa degli stupri (visti, naturalmente, dagli occhi della mentalità maschile).

Guardandola come se fosse simile ad una delle ramificazioni dell’antica maniera di *far teatro* e non semplicemente di scriverlo, la *Commedia commerciale* e improvvisa si offriva non solo come spettacolo andante, ma anche come campo sperimentale, permetteva le nozze fra alta e bassa cultura, similmente a quel che accadeva in musica con i madrigali, genere aperto alla sperimentazione, dove le formule musicali “incolte” dei balli contadini potevano essere riusate dai musicisti colti come equivalente degli antichi “modi” musicali greci, di cui giungeva ai moderni la sola nozione d’una mancanza, l’ombra d’una parola.

Le ombre delle antiche maschere, lasciate nude dei volti degli attori, rivelavano una comicità caricaturale, sguaiata, tratti distorti e contorsioni parossistiche, dove l'osceno ridanciano s'intrecciava al mostruoso. Le raffigurazioni delle antiche maschere non erano oggetto soltanto di interessi antiquari. Lasciavano indovinare il fascino di un teatro basato sulla coincidenza degli opposti, non molto dissimile da quello che mostravano i comici dell'Arte quando esibivano i loro corpi de-formati dalle tecniche dell'acrobatica, del contorsionismo e della danza – quei corpi affascinanti ed esilaranti, che però spaventavano i moralisti e parevano loro una miscela diabolica di pro e contro, di sano e malato, di male e bene.

Così era sopravvissuta l'Atellana negli occhi d'uno spettatore antico. Un romano dall'aristocratica cultura, duro contro l'apparente (e sempiterna) decadenza dei tempi, il poeta Giovenale aveva trasmesso ai posteri l'immagine del comico che fa spavento. Come se da questo dettaglio si deducesse la potenza e l'efficacia dell'attore mascherato, in una farsa atellana usata come *exodium*, come "comica finale" da aggiungere allo spettacolo.

Satira III, v. 175 e seguenti: siamo su un pendio erboso, in provincia, al momento finale del riso e della buffoneria, che però si fissa così nell'istantanea degli esametri, attraverso il suo rovescio: "torna sulla scena la nota farsa finale e il fanciullo paesano si rifugia nel seno della madre, spaventato dal ghigno della maschera esangue ("redit ad pulpita notum / exodium, cum personae pallentis hiatum / in gremio matris formidat rusticus infans").

È quasi nulla, un'occhiata letteralmente en-passant, che però ha un particolare peso, sia perché molto citata, data la rarità di informazioni sull'Atellana; sia perché veleggerà fino a Walter Pater (*Marius the Epicurean*, 1885, parte II, cap. X). Il protagonista del romanzo è in viaggio lungo la via Cassia, in Etruria, negli anni in cui è imperatore di Roma Antonino Pio (più o meno al tempo di Giovenale): "La strada traversò una città che sembrava aspra come le rocce sulle quali poggiava: rocce chiare che avevano biancheggiato a lungo ai suoi occhi in lontananza. Lungo i sentieri rugiadosi scendevano per una festa i paesani di tutte le condizioni, tutti egualmente vestiti di lino bianco e ruvido; proprio allora era incominciata la rappresentazione di una vecchia commedia, nel teatro all'aperto, dai sedili scavati nel pendio erboso. Mario colse l'espressione di terrore di un bimbo in braccio alla madre e la sua mossa per cercare rifugio nel seno di lei alla vista di una grande maschera dalla bocca aperta".

Qui Walter Pater riproduce quasi alla lettera Giovenale. Ma questa istantanea dell'Atellana si dilaterà, quasi quarant'anni dopo, nell'inquieto ritratto della Commedia dell'Arte composto da Gordon Craig in *Scene* (1923). Craig corse indietro nella storia, si immaginò spettatore del dramma sanguinario del Crocefisso e dei martiri (i puntini di sospensione non li abbiamo aggiunti noi, battono il ritmo affannato del racconto in presa diretta d'uno spettatore dislocato): "bocche contratte, dolore e pena, e l'incenso che soffocava... la tristezza scendeva su di noi. Vogliamo uscir fuori, tentiamo di cercare la porta, usciamo..., siamo usciti: l'aria fresca".

E con l'aria fresca, il comico. Ma che genere di comico?

E ora, stando seduti sulla porta di casa, al sole, un giorno vediamo per strada, di fronte a un muro grigio chiaro, tre strane figure – le fissiamo attentamente facendoci ombra con gli occhi”. Sono tre figure che assomigliano alle incisioni di Callot: si dimenano e gesticolano...in realtà non sono affatto simili a quelle immagini con i volti straziati e le ginocchia spezzate – e ora che sono ancora più vicino vedo quanto fosse assurda la mia idea...ridono continuamente. La miseria e l’agonia non ridono...soltanto i vincitori ridono – eppure quando dormo mi sembra di avere la visione dolorosa di un martire.

E conclude: “Questi sono i nuovi attori, noi i nuovi spettatori, atterriti e sghignazzanti”.

Così, saltando via dalla visione evolucionistica applicata alla supposta specie del teatro, l’impulso a contrasto d’un bambino spettatore d’una farsa alla maniera Atellana, col volto nascosto in grembo alla madre, spaventato dalle maschere che fanno ridere tutti gli altri, rinasceva nel vivo contrasto d’uno spettatore immaginario della Commedia dell’Arte che dalla scena d’un muro bianco, comico sotto il sole, passava al non-rifugio d’un sogno tragico. E diveniva un emblema sottile del teatro che ci aspettiamo.

5. Attori scomparsi

Effettivamente vi fu un teatro italiano, negli ultimi decenni del Cinquecento e nei primi del Seicento, basato sull’unione drammatica e spassosa di elementi contrapposti, come i tagli di tenebre e luce in alcuni pittori di quegli anni. Era edificato su contraddizioni in termini: squisita volgarità, giovane vecchiaia, virile femminilità, amorosa ferocia, intelligente follia, tragicità buffonesca, gioia ed orrore. Diciamo gioia ed orrore senza esagerazione: le contraddizioni in termini, quando passano dalle parole ai corpi, dai giochi d’immagini alle azioni fisiche, mettono in grande la mente ed il cuore, sia per ridere che per spavento, e diventano *spasso*.

La notizia di quel teatro s’è quasi persa del tutto. Invece del generico “Commedia dell’Arte” converrebbe chiamarlo *lo spettacolo scomparso*. Fu un teatro di pochi gruppi eccellenti nell’arte, stranieri dappertutto: un teatro d’eccezione. Eccellenza eccezione e disappartenenza nacquero dall’intreccio dei casi, non furono figli d’un progetto o d’un programma. Solo in un secondo momento, e sempre un po’ di nascosto, divennero idea, si riconobbero in un modo di pensare, si tradussero in una coscienza artistica libertina.

Lo *spettacolo scomparso*, che non va identificato con l’insieme della Commedia dell’Arte, di essa e della sua fama fu però il lievito.

La Commedia dell’Arte fu un fenomeno ampio e di lunga durata, dalle molte ramificazioni. È una maniera, una formula scenica una forma d’organizzazione del mestiere che dalla seconda metà del Cinquecento s’è prolungata fino alla metà del Settecento, continuando poi a reincarnarsi come immagine, come sogno, come un genere teatrale capace di proiettarsi in una leggenda e nell’ombra d’una tradizione.

Lo *spettacolo scomparso* fu la scintilla presto sepolta dal grosso della Commedia dell’Arte, dal suo mondo ingombro, complesso e compresso. Ma fu anche la sua quintessenza, la fonte segreta dei *vivi contrasti* che fanno della Commedia dell’Arte un teatro dal fascino ricorrente, elementare, difficile da capire.

Oggi usiamo soprattutto l’espressione “Commedia dell’Arte”. Ebbe molti nomi: “commedia all’improvviso”, perché ogni attore sembrava improvvisare il testo della



propria parte; “commedia mercenaria”, perché si faceva pagare e le compagnie professionistiche erano ditte che commerciavano in spettacoli; “commedia delle maschere”, perché era basata su *tipi fissi* come Arlecchino, Pantalone o Graziano - e perché alcuni *tipi fissi* portavano una maschera in faccia; “commedia degli zanni”, perché zanni erano detti i personaggi grotteschi dei servi, spesso padroni del riso; “commedia italiana” o “all’italiana” perché andò molto in giro per l’Europa e sembrò rappresentare una specialità nazionale.

“Commedia dell’Arte”, il nome più stabile e più recente, è un nome di disprezzo che divenne una corona: cominciò ad esser molto usato nel Settecento, come slogan negativo in contrapposizione all’ “arte della commedia”. Voleva dire commedia di mestiere.

La Commedia dell’Arte - o italiana, mercenaria, all’improvviso, o delle maschere o degli zanni - sorse in Italia nella seconda metà del Cinquecento. Trionfò lungo tutto il Seicento, viaggiando. Troviamo i suoi influssi nel teatro Spagnolo del Secolo d’Oro; in Shakespeare e nel teatro inglese. Fu influente soprattutto in Francia, lì più ancora che in Italia. Senza la “commedia all’italiana”, né Molière né Marivaux avrebbero mai scritto alla maniera in cui hanno scritto.

Declinò nel corso del Settecento. Ma senza la Commedia dell’Arte (ricordare queste ovvietà non è inutile), senza la Commedia dell’Arte, neppure il teatro di Goldoni sarebbe quel che è. Fu Goldoni a dare solidità e fama allo slogan per cui un’arte vera della commedia avrebbe potuto esistere solo negando la commedia “dell’arte”, quella degli attori mestieranti. Ma di ciò che negava si nutrì. Si può dire che Goldoni estrasse il succo più gustoso dal teatro praticato dalle ditte dei professionisti, e gettò via le bucce. Solo che, quelle bucce, imprevedibilmente, ricicciarono e furono nuovi frutti.

Benché in alcune storie del teatro si racconti che dopo Goldoni la Commedia dell’Arte decadde, e benché questo in qualche modo sia vero, oggi però molti parlano di lei come se fosse un genere di teatro ancora vigente. Come mai è diventata un mito, non solo teatrale? Com’è possibile che dopo quattro secoli e mezzo sia ancora un’idea di “nuovo teatro”?

La domanda cruciale è un’altra: di quale gioia trasmette gli echi?

D’una gioia acre e contraddittoria, che trovò respiro nelle sacche di tolleranza di culture sostanzialmente intolleranti, nell’Europa delle guerre di religione e degli assolutismi, della Guerra dei Trent’Anni e delle grandi pestilenze. Fu un commercio libertino nell’età della serietà borghese e dei credi unilaterali; fu un meticcio che assunse la parvenza d’un’identità culturale autoctona. È un meretricio rovesciato nel suo contrario.

Nodi e doppiezze costituiscono la sua spina dorsale.

Quasi tutto quel che di essa ci colpisce fu inventato sotto il pungolo della miseria e dell’umiliazione. Sembra fantasia, e fu audacia. Sembra sperimentazione, e fu ansia. Dalle lontananze delle nostre benestanti crociere vediamo quel mondo allegramente gongolare, come un’isola di libertà. Per chi l’abitò, fu spesso un intelligente o obbligato rifugio. Altrettanto spesso fu una prigionia. I grandi successi, gli applausi, certe glorie

degli attori e delle attrici galleggiavano su un mare di indifferenza, di disprezzo, di minacce. Le cronache enfatizzano i casi fortunati. Ma il senso della storia non dovrebbe lasciarci dimenticare la precaria perseguitata “normalità” della vita vissuta nelle truppe dei teatri.

È un peccato che vista di lontano possa addirittura sembrare un teatro cordiale e infantile, mentre è invece un teatro-mondo, un enciclopedico compendio delle multiformi sfaccettature che compongono l’universo frammentario del teatro, quando esso non viene pensato come messinscena d’un testo già scritto. Addentrandosi, il nostro sguardo – come uno di quei personaggi randagi dei drammi barocchi, costretti alle metamorfosi – deve assoggettarsi a travisamenti e peripezie.

7. Diplopia

Chi cerca di farsi un’idea della Commedia dell’Arte sperimenta uno strano e interessante fenomeno: comincia a veder doppio. È un buon esempio d’un’ovvietà che in genere si trascura: la cultura teatrale è più d’ogni altra cosa una scuola dello sguardo.

Appena si comincia a guardarlo, l’argomento si spacca in due emisferi: il suo mito e la sua storia. Sembrava un argomento mansueto, e si rivela tutto nodi e bivii. Ci diciamo: “i nodi vanno sciolti; fra i bivii, dovremo scegliere”. Ma ci rendiamo conto che sciogliendo e scegliendo tutto quel che ci colpiva si disperde, come un pugno quando s’apre la mano.

I due emisferi della Commedia dell’Arte fanno talmente sentire il loro continuo deformarsi a vicenda che vien voglia di scrivere a specchio il loro racconto. Perché i racconti della Commedia dell’Arte, tanto per cominciare, sono due.

Se immaginassimo questi due racconti stampati su due colonne affrontate e sinottiche, la colonna a sinistra (*leggenda*) racconterebbe che in Italia, nella seconda metà del Cinquecento, sorse un teatro sostanzialmente analfabeta in cui convergevano e prendevano vigore immagini e procedimenti folclorici. Un teatro connesso alla magia delle maschere, ai tipi comici e inferi dei racconti popolari, ai riti per la fertilità, al Carnevale come “mondo alla rovescia”. Teatro-smorfia di tutto ciò che è grande, alto, solenne, colto, conveniente. Satira dei potenti, dei religiosi, degli accademici, dell’etichetta aristocratica, delle regole e degli ideali di vita borghesi.

Questo teatro – racconta la leggenda - si fa nelle strade e nelle piazze, davanti a piccoli cerchi di persone attratte dalle grottesche virtù dei buffoni viaggianti, oppure fra le folle dei mercati.

Ed anzi: si è fatto per ogni dove. Non solo perché è ambulante, non solo perché la sua fama dilaga, ma perché sotto diverse spoglie la sua sostanza – dice la leggenda - è presente nelle più lontane culture, in Asia, Europa ed Africa, fra i popoli del Mediterraneo come nelle lontane Russie. Innumerevoli Arlecchini e Pulcinella, cambiando nome, sembrano pertanto incontrarsi e scoprirsi parenti traversando le distanze storiche, aldilà dei tempi e dei mari. La fama della Commedia dell’Arte, cioè, darebbe particolare visibilità ed organizzazione alle sparse reliquie d’un sostrato rappresentativo che l’archeologia delle culture scoprirebbe diffuso sull’intero pianeta. Nei tempi della moderna storia europea, queste reliquie smetterebbero d’essere sparse ed

oscuri, affiorerebbero in un teatro spontaneo, italiano ed antirinascimentale, che si fa improvvisando, che non sopporta il peso di prescrizioni letterarie (prescrizioni o prescritture), che per la sua stessa natura non solo è in rotta di collisione con l'ordine sociale ed ideologico, ma perfora la crosta razionale, facendo zampillare alla superficie della rappresentazione l'energia dei sogni e dell'inconscio collettivo. Questo teatro raggiunge un suo prestigio e si mette in luce. Si ingentilisce, popola persino i salotti e ispira una piccola folla di porcellane, ma ha radici nelle profondità.

Questo teatro del "pensiero selvaggio" come poteva andar d'accordo con i tempi moderni? Come l'ombra va d'accordo col corpo, come l'inconscio col conscio, o il rimosso col solennizzato. Non vi andava d'accordo: gli si reggeva accanto per attrito. Era l'altra faccia. Preservò la sua forza eversiva anche nei recinti dei teatri civilizzati, si adeguò a certe loro regole imponendo però la sua insolenza fantastica. Finì quasi soffocato nel Secolo dei Lumi, nel Settecento (il grande uomo d'ordine fu Goldoni, che regalò all'Italia la commedia moderna, di carattere e d'ambiente); subito ricicciò (il salvatore fu Carlo Gozzi, che scrisse le dieci *Fiabe teatrali*); mentre in forme non scritte le sue reliquie si conservavano nei piani bassi ("popolari") della cultura spettacolare, nella pantomima internazionale, nei teatri dialettali italiani, nelle sacche di resistenza della cultura contadina e in un profluvio di immagini tutte legate alle differenti sfaccettature del gusto per il pittoresco ed il caratteristico, dalle incisioni secentesche di Callot alle tele ed agli affreschi dei settecenteschi Watteau e Tiepolo, raggiungendo Picasso e i giorni nostri. Tornò a trionfare nei comici del cinema, tant'è che il signor Charlot ed il signor Totò possono esserne – alla luce della leggenda - semprevivi eredi ed esempi.

La colonna a destra (*storia*) racconterebbe anch'essa di un teatro sorto in Italia nella seconda metà del Cinquecento, ma aggiungerebbe subito una data, il 25 febbraio 1545, quando a Padova venne firmato presso un notaio il primo contratto di cui si abbia notizia per la costituzione di una compagnia teatrale, una società a compartecipazione e spartizione degli utili, detta «fraternal compagnia», composta tutta di professionisti maschi – erano in otto - che si proponevano di vendere commedie fra la Pasqua del 1545 ed il Carnevale del 1546.

Le commedie erano probabilmente impennate sul contrasto fra il Magnifico e lo Zanni, oppure fra lo Zanni ed il dottor Graziano, insomma: fra i padroni e i servi. «Magnifico» era il titolo che a Venezia si dava ai ricchi borghesi, come oggi si dà ai rettori delle Università. «Magnifico», ad esempio, è Pantalone.

Alla data del primo contratto sopravvissuto seguirebbero le date di altri documenti notarili per la costituzione di compagnie o per la soluzione di controversie al loro interno. Fra essi spiccherebbe un contratto stipulato a Roma, il 10 ottobre 1564, dove fra i contraenti, detti tutti comunemente "commedianti" (*omnes ut vulgo dicitur Commedianti*), compare per la prima volta il nome d'un'attrice: la signora Lucrezia da Siena.

Tutta questa colonna sarebbe costellata di «sì...ma».

Sì, fu il teatro della maschere e degli Zanni, dei Graziani, dei Pantaloni e dei servi, ma - almeno nei decenni fra il 1570 e i primi del Seicento – fu preponderante la fama delle attrici, di Vincenza Armani, della Flaminia, di Vittoria Piissimi e dell'attrice-poetessa Isabella Andreini. È in questo periodo che attori ed attrici cercano di creare



l'equivalenza fra la professione dell'attore e quella del poeta. Adriano Valerini pubblica versi, una tragedia e una descrizione di Verona; Isabella Andreini collega la sua immagine a quella di Torquato Tasso; Flaminio Scala pubblica in elegante edizione una raccolta di canovacci teatrali quasi tentando di fondare un genere letterario autonomo, come le raccolte di novelle o commedie; Francesco Andreini pubblica monologhi e dialoghi del suo Capitano Spavento come uno di quei libri con una faccia matta e l'altra profonda, che raccoglievano i detti e gli aneddoti di personaggi bizzarri.

Sì, confluivano nella Commedia dell'Arte temi e personaggi della cultura popolare e carnevalesca, ma anche le trame delle commedie classiche e cinquecentesche, delle novelle del Boccaccio e del Bandello; episodi dall'*Orlando furioso* di Ariosto o dal *Don Chisciotte* di Cervantes. Storie comiche, ma anche cronache di sangue e vendetta, vicende di Re, paladini e condottieri. Vi circolava continuamente la leggenda di Don Giovanni, che s'apriva con un duello e finiva con l'Inferno.

Era, sì, un teatro fatto spesso all'improvviso, ma proprio perciò enormemente premeditato, non testo per testo, ma attore per attore. Ciascun attore, cioè, disponeva d'un repertorio di pezzi parlati o gestuali continuamente aggiornato e messo a punto, con i quali contribuiva alla costruzione dell'insieme.

Fu un teatro *spontaneo*, è vero, ma non perché praticasse la *spontaneità* del recitare (sarebbe stato orribile da vedersi!): fu *spontaneo* nel senso che nacque e si organizzò *sua sponte*, per volontà propria, senza che nessuno gli avesse chiesto di esistere.

E non fu solo commedia. Attori ed attrici erano veri professionisti, quindi recitavano l'intera gamma dei generi spettacolari, commedie "all'improvviso", ma anche commedie scritte, tragicommedie, tragedie, tragedie per musica, pastorali (cavalli di battaglia delle compagnie erano anche l'*Aminta* di Torquato Tasso o il *Pastor Fido* di Battista Guarini, le più celebri pastorali d'Europa).

La colonna a destra, *storia*, insiste: la Commedia dell'Arte si distingue perché è un insieme di ditte teatrali che vendono spettacoli facendo pagare il biglietto agli spettatori. La loro specializzazione non è di tipo artigianale, limitata ad un genere particolare. È piuttosto la *specializzazione a non essere specializzati*, cioè la capacità di produrre in maniera quasi industriale rappresentazioni assortite, incrementando e allargando il ventaglio delle offerte.

Il racconto sinottico che si fregia dell'epigrafe *storia* spiegherebbe, insomma, che la Commedia dell'Arte non fu affatto un prodotto della cultura popolare, ma semmai una estravaganza del commercio e dell'imprenditoria artigiana e borghese, capace di aggregare vecchi e disparati elementi (anche carnevaleschi e popolari) in un sistema innovativo di vendita che aveva per mercanzia l'effimero, il divertimento ed il superfluo. E per ciò fu osteggiata e condannata. Per ciò condensò in formule la divisione del lavoro teatrale e drammaturgico necessario per la produzione veloce del suo repertorio di base, quello che dal punto di vista degli intellettuali si potrebbe considerare il repertorio di routine, il repertorio andante, che assicurava i guadagni quotidiani.

Se usassimo delle illustrazioni come simbolo, per la Commedia dell'Arte nella colonna a sinistra (*leggenda*), avremmo il piccolo palco dei saltimbanchi, col suo attore mascherato, il pubblico a cerchio, gli spazi aperti. Per la colonna a destra, dovremmo



invece usare immagini meno vivaci: il biglietto d'entrata e la stanza della commedia, un luogo chiuso che è come la bottega dei teatranti e insieme la loro rustica accademia.

Da una parte la cupola del cielo, dall'altro il cielo di carta dei palcoscenici commerciali, imitazioni a buon mercato dei festivi palcoscenici delle Corti.

La grandezza della Commedia dell'Arte sta fra queste due immagini emblematiche, che hanno però il difetto di non andare d'accordo e di non essere neppure in opposizione fra loro, di non essere alternative l'una all'altra. Possono starsene ognuna per conto suo. Ma per capire l'insieme dovremmo tenerle ambedue presenti con un solo colpo d'occhio. Dovremmo, insomma, esercitarci allo strabismo.

Si possono forse considerare le due colonne sinottiche come se fossero i due profili d'una stessa faccia? È impossibile, sono troppo diverse. Si può allora cancellarne una e conservare l'altra? Neppure questo è possibile, perché quella che sta a destra è più vera, ma quella che sta a sinistra non è *veramente* falsa.

Lo strabismo, insomma, deve diventare "strabismo complicato", un metodo, cioè, che assomiglia a quell'alterazione della vista – la *diplopia* – che d'ogni oggetto fa percepire una doppia immagine. La Commedia dell'Arte ci obbliga a trasformare questa alterazione in un gioco di pazienza. E soprattutto per questo, aldilà di molti sciocchi luoghi comuni, può divenire emblema dell'intero teatro italiano.

Perché potremmo anche immaginare - quasi che la razionalità coincidesse con l'unilateralità - che la leggenda fosse non-storia e che la pseudo-tradizione della Commedia dell'Arte si contrapponesse alla "realtà" come il falso si contrappone al vero. Ma alla fine dovremmo renderci conto che la tensione fra storia e leggenda non implica la lotta fra qualcosa che va rintracciato e qualcosa che va stracciato. Che questa è probabilmente una contrapposizione dannosa per lo storico in generale. E che per lo storico del teatro è deleteria.

Vi sono contrasti che non danno tregua, e che si risolvono solo con l'eliminazione di uno dei termini dell'opposizione. Contrasti distruttivi.

Vi sono poi quei contrasti che in realtà sono complementari, elaborano un equilibrio instabile e complesso attraverso un gioco di spinte e contropunte, di azioni e reazioni.

E infine vi sono i *vivi* contrasti.

Questi ultimi, più che stare nelle cose, derivano dal nostro modo di vederle, dallo sforzo per *distinguerle*. Accade infatti che a volte una complessità non possa essere percepita che per opposizioni, utili astrazioni, ma non elementi o poli materialmente isolabili, non tensioni fra elementi di segno davvero opposto. Abbiamo un teatro la cui storia e la cui leggenda non si contrappongono, ma fluiscono l'una nell'altra. Come si fa a parlarne? come cogliere quello strano fluire? come fare a distinguerlo, nel senso di vederlo? Siamo costretti a bloccarlo, a suddividerlo in fotogrammi successivi, in coppie d'opposizione, in cui storia e leggenda paiono poli contrapposti, carichi di energie di segno opposto. Siamo costretti a pensarlo così. Ma la consapevolezza che si tratta soltanto d'una nostra costrizione d'osservatori buca per un attimo la carta su cui

scriviamo o che leggiamo, e dietro ci lascia intravedere un po' di concretezza, un po' di lava, qualcosa che assomiglia alla densità di un'esperienza.

8. Contraddizioni in termini

Se dovessimo indicare, nella cultura italiana, il più acuto “spettatore dislocato” capace di richiamare in vita i vivi contrasti di cui son fatte le arti sceniche, e soprattutto le opere degli attori spariti, ne indicheremmo due: Angelo Maria Ripellino e Mario Apollonio. Diversissimi, ma ambedue maestri nell'arte di estrarre dai documenti l'equivalente d'un'esperienza, o meglio: d'una scossa teatrale.

Il primo - poeta, studioso di letterature slave - compose un affresco del teatro russo e sovietico negli anni della Grande Riforma teatrale, da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Vachtangov a Taïrov. Con tecnica di poeta, ridava vita a nodi d'immagini estratti dai documenti e rimessi in piedi, quasi fossero ricordi suoi che potevano metabolizzarsi in ricordi dei lettori. Nelle sue pagine, continui cortocircuiti fra arte e vita tornano ad esploderci fra le mani come se fossero teatro che accade sotto i nostri occhi sgranati e miscredenti. Critica e storia non addomesticata. La fame il gelo la guerra il Potere non si dimenticano mai dietro l'amore e la rabbia che nutre il viaggio di Ripellino fra le ombre dei teatri spariti. È morto nel 1978, a 55 anni.

Mario Apollonio è morto nel 1971, non ancora settantenne. In lui nessuna tecnica da poeta, ma un pensiero dai meandri spesso lutulenti o apparentemente tali. Era un ribelle ed era in doppio petto, antifascista e cattolico osservantissimo, uomo politicamente di centro e studioso insofferente delle sistemazioni: una di quelle persone affamate di estremismo alle quali però non vanno mai bene gli estremismi degli altri, tant'è che a volte per rimbeccarli sfoderano il senso comune invece del buon senso. E amano il dogma come fonte d'inesauribili commenti.

Nel 1923, Apollonio si era laureato con una tesi sulla Commedia dell'Arte, contro la volontà del professore di cui era l'allievo più brillante. Il professore Ireneo Sanesi lo ripagò col voto di laurea più basso possibile. La Commedia dell'Arte non era argomento degno d'una laurea in letteratura italiana per la semplice ragione che letteratura non era. Ma il fatto è che pochi anni prima il giovane Apollonio aveva assistito al rientro in teatro di Eleonora Duse e alla prima tournée di *Sei personaggi in cerca d'autore*, due scosse che non gli permisero più di vedere il teatro in maniera addomesticata e “normale”. Divenne un professore universitario che quando s'occupava di teatro non era soltanto di vastissima erudizione, ma anche di profonda insofferenza per i luoghi comuni. Non poteva fare a meno d'usare un linguaggio a strati sovrapposti zeppi di impliciti riferimenti, incomprensibile ai più. Ma quando si trovava di fronte alle notizie sugli attori spariti sapeva riconoscere di che cosa si trattasse, da quali scosse fossero scatenati quei successi di cui le cronache in genere riferiscono in lingua morta o sopita.

Luigi Vestri era grasso. Un grande attore del primo Ottocento italiano. componeva i suoi capolavori attraverso vivi contrasti. Apollonio con gli occhi della mente, tramite i frammenti d'alcuni ritratti attentamente trascelti, riuscì a vederlo:

Aveva, non solo nel corpo, qualcosa di grave, di inizialmente avvilluppato: quel suo volto largo, di guance cascanti, ma di fronte fantasiosa sui potenti archi ciliari, si concentrava ora

nella bocca, così diversa da ritratto a ritratto, ora negli occhi strabi, e di lì, dalla bocca e dagli occhi si sperdeva. Di lì muoveva a un'immagine fantastica che toglieva consistenza e realtà e tutto, alle parole del testo come all'occasione fittizia della rappresentazione, al proprio essere uomo di carne ed ossa come alla molteplice realtà degli uomini adunati ad ascoltarlo. Vestri dissipava, nonché la soddisfatta concordia del pubblico anche il suo corpo e il suo volto. Tendeva ad abolire ogni peso ed ogni sentore di una tecnica: "Volgeva le chiavi del riso e del pianto; della vita sentiva il duplice aspetto, e lo ritraeva con libera agevolezza, per quasi innata facoltà", dice Tommaseo, che di questa spontaneità prodigiosa pare invidiarlo, lui pensoso e pensoso, in quel suo camminare verso levità trasfigurate; e: "All'udire, la moltitudine si commoveva d'allegria e di pietà, l'artista rimaneva pensoso ammirando". I letterati erano attenti al suo doppio registro d'attore. Ma spaziando tra le notazioni estreme egli chiudeva un cerchio magico dove la realtà era dissolta⁷⁹.

Alcuni sospettano (abbiamo già accennato ad Ortega y Gasset ed alla sua idea di teatro) che sia questa fame di Irrealtà, infitta nel corpo, nel vivo d'una relazione fisica fra attori e spettatori governata dall'*hic* e dal *nunc*, trascinata dalla corrente del tempo, presente solo nel suo disfarsi e sparire, che sia insomma questo modo di sperimentare il doppio senso delle storie e della Storia a mettere in moto l'amore (sempre un po' contronatura) per il teatro.

Luigi Vestri, nato nel 1781, morto nel 1841, non era figlio d'attori. Entrò nel teatro come transfuga, svincolandosi dall'ordine borghese e dalla predestinazione ad una professione elevata. Da studente, appassionato di teatro, aveva recitato accanto a Vittorio Alfieri in una delle rappresentazioni private organizzate dal poeta. Era un ribelle disarmato: si rifugiò nel paese del teatro. Quando diventò attore di professione, cominciò dagli eroi tragici. Poi inventò il modo di portare la tragedia dentro il comico. Fu qualcosa di diverso da quel che accadeva quando un personaggio comico mostrava i risvolti drammatici o patetici della situazione, inumidendo il ciglio degli spettatori che aveva fatto ridere fino alle lacrime. Era come se visitasse la Tragedia in esilio e ne mostrasse le impronte dove meno c'era da aspettarsele, fra la caricature della vita quotidiana, fra i romanzi avventurosi, addirittura nella farsa. Era comicissimo ("fin troppo!" dicevano arricciando il naso alcuni dei suoi colti ammiratori). E sapeva rovesciare la comicità fino ad incutere spavento agli spettatori. Si serviva di alcuni personaggi di derivazione letterariamente alta, soprattutto di Goldoni, e di molti attinti dagli intrecci romanzeschi sceneggiati da Giovan Carlo Cosenza, da Eugène Scribe, dal Kotzebue. Faceva sul palcoscenico quel che i letterati romantici italiani si rifiutavano, in genere, di fare nelle loro opere, quel che Alessandro Manzoni aveva escluso dalle sue tragedie romantiche, e che invece piaceva tanto ai tedeschi, piacerà a Victor Hugo, quel che Shakespeare continuava ad insegnare: l'impasto di comico e tragico, di luci e ombra, di squallore e altezza d'animo, di buffonaggine e sofferenza.

Visse in un'epoca in cui i capolavori del teatro italiano non furono drammi, e neppure spettacoli d'insieme. Furono *personaggi*. Non i *personaggi* che stanno nei testi, ma i *personaggi in scena*. Basta pensare – andando un poco avanti nel tempo, dalla metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento - alle figure di Adelaide Ristori, Gustavo Salvini, Ernesto Rossi, Giovanni Grasso, Ermete Zacconi, Ermete Novelli fino ad

⁷⁹ Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, riedizione critica a cura di Fabrizio Fiaschini, con l'introduzione di Sisto Dalla Palma, Milano, Rizzoli, xxxxx, vol II, p. xxxxx.

arrivare al genio solitario e conturbante di Eleonora Duse, per ricordare i massimi esempi d'una civiltà teatrale la cui forza è pari soltanto a quella della tradizione dell'Opera italiana. Niente d'altrettanto forte e d'altrettanto vasto respirò l'Italia nel campo della letteratura drammatica o della messinscena.

Torniamo agli anni di Vestri: i capolavori del teatro erano basati sulla discontinuità. Infatti i *personaggi in scena*, i *protagonisti*, benché fossero incapsulati nello spettacolo, come la gemma in un anello, erano opere d'arte autonome, che l'attore-creatore elaborava in separata sede, indipendentemente dal resto dello spettacolo. Solo quando il personaggio era pronto, cominciavano le prove con la compagnia, e il protagonista veniva incastonato nello spettacolo.

Si tratta di capolavori che contraddicono alcuni dei paradigmi attraverso cui siamo abituati a pensare l'arte teatrale, sia perché ci costringono a considerare singole parti del dramma come un'opera a sé stante; sia perché si affidano ad una memoria continuamente assediata dall'incomprensione, che non può ancorarsi ad opere che resistono nel tempo e deve basarsi sulle sparse testimonianze di un'arte sparita. Inoltre, i capolavori di cui parliamo utilizzano i drammi scritti, classici o no, come materia prima per la costruzione di un'arte ulteriore. In pratica, quindi, smentiscono quel che a parole tutti invece sostengono, e cioè il primato della letteratura.

La distanza fra i luoghi comuni critici e l'esperienza della scena è motivo di ricorrente sconcerto. Lo è ancora oggi, quando si scopre che la storia del teatro non si muove affatto secondo gli schemi delle estetiche e dei movimenti letterari. Ancor più lo era nel XIX secolo, quando la vita pratica delle scene sembrava a malapena elevarsi - agli occhi dell'Alta cultura - dal fango d'un divertimento prezzolato, costretto ad adeguarsi ai gusti della maggioranza degli spettatori, che lasciavano deserte le sale quando l'opera rappresentata risultava troppo seria e difficile. Era un mestiere in cui gli artisti migliori si mischiavano e collaboravano con i commedianti più incolti e volgari. Era il trionfo del "volo sciancato". La pratica del commercio, faceva sì che anche per gli artisti migliori non vi fosse una abissale differenza fra il trucco e la finzione. Inoltre, poiché le opere degli attori svaniscono, mentre i testi dei drammi recitati restano - e poiché questi testi erano nella maggior parte dei casi di basso o infimo rango, dal punto di vista della letteratura di qualità -, il mondo delle scene appariva ancor più secondario o culturalmente inferiore.

Quei capolavori di discontinuità costituiti dai personaggi in scena, facevano parte di un paesaggio che non era soltanto un ibrido di arte e commercio, di alto e basso, ma era caratterizzato nel suo insieme dalla discontinuità e dall'asimmetria. L'arcipelago delle piccole ditte teatrali, le compagnie professionali, era una sorta di paese itinerante il cui ordine sfuggiva alla comprensione. In assenza di un visibile piano regolatore culturale, il paese del teatro sembrava obbedire ai soli principi dell'arbitrio e del disordine.

Gli attori vivevano in una sorta di dislivello culturale, ma in esso alcuni di loro trovarono una propria peculiare grandezza. In genere si studia la storia del teatro accanto alla storia della letteratura, ma dire che i capolavori del teatro ottocentesco italiano furono i *personaggi in scena* creati dagli attori e dalle attrici significa constatare che il teatro che viene ricapitolato nelle storie della letteratura, con le loro scale di valori, quasi non ha

rapporto con la storia reale della scena. Inoltre – occorre ripeterlo - nel panorama europeo, la letteratura drammatica italiana di questi anni non è certo di primaria importanza. Le scoperte e le conquiste degli attori, invece, furono all'avanguardia, paragonabili per qualità e destino alle conquiste che negli stessi anni avvenivano in Italia nel campo dell'Opera.

E però, se dicessimo che i nomi di alcuni di quei grandi artisti creatori di *personaggi* vanno posti accanto ai nomi eccellenti delle altre arti, se affermassimo, per esempio, che nei nostri pantheon mentali Carolina Internari, Luigi Vestri, Gustavo Modena, Carlotta Marchionni possono benissimo stare accanto a Foscolo, a Rossini ed a Manzoni; che Giuseppe Moncalvo potrebbe sedere alla stessa altezza del grande poeta in lingua milanese Carlo Porta; o che - procedendo negli anni - accanto a quello di Verdi potremmo porre il genio di Tommaso Salvini - se dicessimo qualcosa di simile, sembreremmo solo degli stravaganti entusiasti del popolo delle scene e delle sue polveri.

E non senza qualche buona ragione.

Si dice che la materia prima dell'arte degli attori sia il loro corpo-in-vita. È una metafora che spiega ben poco. La vera "materia" modellata dalle loro azioni non è materiale: è la memoria degli spettatori. L'arte degli attori-creatori ottocenteschi non si limitava a dare immagini e sostanza ai drammi rappresentati, ma consisteva nell'affondare radici nella memoria e crescervi. È un'arte che ha, sì, a che vedere con l'estetica ma anche con la strategia e l'arte della conquista. Predilige l'accerchiamento, l'imboscata, la sorpresa e l'irruzione improvvisa. Deve aprirsi un sentiero fra preconetti, attese, disattenzioni, indifferenza. Lascia traccia se riesce a far breccia. Ha un'evidenza immediata, com'è immediata la percezione d'una scossa - ed è difficilissima da testimoniare e tramandare. È perciò destinata agli estremi: all'entusiasmo delle rievocazioni ed all'altrettanto facile ridimensionamento.

Gli attori e le attrici di genio, cioè, non erano come gli altri artisti. Avevano una doppia natura, corrispondevano sia alla figura dell'artista che a quella dell'uomo d'azione, della donna pugnace e condottiera. Nei casi eccezionali - rari ma densi di senso storico - batteggiavano con il loro pubblico, riuscivano a mutarne i giudizi e i pregiudizi. Nei casi d'ogni giorno, gli attori e le attrici principali erano piccoli imprenditori, guidavano delle compagnie, lavoravano insieme per l'arte e per la ditta, amministravano la propria fama e la investivano con rischi calcolati.

Ogni artista deve sempre – in un modo o nell'altro – provvedere alla promozione delle proprie opere, anche l'artista che non vive di esse. Ma fra l'opera e l'attività per promuoverla, per trarne guadagno, è possibile, in genere, stabilire una distanza. Questa distanza nell'arte della scena tende a ridursi al minimo: ogni invenzione estetica può essere vista come una pratica di mercato, e viceversa.

Dediti alla pura arte del teatro erano i "dilettanti", gli "amateurs". Ciò che li distingueva dai professionisti non era – spesso - una minore competenza. Era una minore necessità d'esser coraggiosi, l'assenza di quel miscuglio di competenza professionale e rischio economico e personale che caratterizzava la professione. Gli "amateurs" sperimentavano il teatro in condizioni protette. I professionisti ingaggiavano

con i loro pubblici una prova di forza, erano costretti a sfidarne i gusti per aprirsi nuove strade.

Quanto più i risultati dell'arte degli attori cavalcavano le onde dell'effimero e del commercio, quanto più erano simili ad irruzioni, a “fatti compiuti” e non ad “opere”, tanto più i loro procedimenti creativi richiedevano precisione e dettagli minuziosamente lavorati. L'attore-protagonista mirava ad esplodere, sgominando le attese degli spettatori, ma proprio per questo doveva basarsi su una fredda armatura di intonazioni, ritmi, partiture gestuali raffinate, fissate e incorporate in mesi ed anni di lavoro.

Considerando le procedure di composizione, possiamo dunque pensare le opere dell'attore-creatore simili alle composizioni d'ogni altro artista. Ma poiché erano fatte per vivere ed essere efficaci nel momento dell'azione, e non sopravviveva qualcosa di verificabile, la fama dei successi, man mano che passava il tempo, galleggiava sempre più nel vuoto. Per farci un'idea dei capolavori degli attori dobbiamo dunque adattarci a percorsi accidentati, che mettono a dura prova i metodi degli storici delle arti.

Carolina Internari, nata nel 1794 in una famiglia d'attori, morta nel 1858, ai personaggi tragici alternava i personaggi brillanti, sentimentali e comici che emergevano dalle commedie di Carlo Goldoni e di Alberto Nota (che del Goldoni era ritenuto, nell'Ottocento, un emulo e quasi un equivalente). Fra centinaia di personaggi, compose i suoi capolavori con il personaggio Mirra (la protagonista della tragedia di Alfieri), Fedra (la tragedia di Racine), Pia de' Tolomei (una tragedia di Carlo Marengo, oggi considerato uno scrittore del tutto trascurabile), Medea (la tragedia era d'un autore ancor più oscuro: il Duca di Ventignano). Alla Internari capitò di rappresentare la sua Fedra in gara con la geniale attrice francese Rachel, quando quest'ultima, nel corso d'una delle sue tournée, s'era fermata a Trieste. In realtà dicendo “in gara” già mostriamo di non capire. Il confronto era una sfida, un rischio, ma non una gara. I confronti in simultanea erano casi memorabili, che si ripetono più volte nell'Ottocento: un *tour de force* con cui gli attori offrivano agli spettatori il piacere di osservare negli stessi giorni, in due teatri diversi, due differenti personaggi-in-scena originati dallo stesso personaggio letterario. Un esempio di come i vertici dell'arte si raggiungessero attraverso le tattiche della concorrenza e del commercio.

Se oggi setacciamo le testimonianze sulla grandezza della Internari, alla ricerca di qualche fatto concreto che ci permetta un'analisi critica, ci ritroviamo a mani vuote, non sapendo che farcene dei due o tre frammenti che ci rigiriamo fra le dita. Appartene ad un teatro cronologicamente non tanto distante da noi, eppure la osserviamo come se fossimo dei paleontologi. Voci lontane ci parlano di un'attrice che seppe incutere gioia e spavento ai suoi spettatori, ma è come se noi, per ricostruirne l'aspetto e la presenza, non disponessimo d'altro che d'un suo dentino disperso e cariato dal tempo, che non può serbar traccia della forza del suo mordere.

Ci raccontano che scatenava la sorpresa e l'applauso nel dire il verso della *Pia de' Tolomei* del Marengo “non temo il disonor, temo la colpa”; oppure ci raccontano che lo spettatore veniva colto dallo spavento di fronte alla luce nera dell'amore, quando nella *Mirra* di Alfieri la protagonista, nell'ultimo tormentoso colloquio, spalancava lo sguardo sul padre, approfittando del momento in cui questi chiudeva gli occhi per la pena, di

fronte all'incomprensibile figlia che rifiutava ogni pretendente. Solo allora, non vista, la figlia si sentiva libera di guardarlo senza maschere, come un'amante, e quella libertà si apriva sull'orrore che ella aveva di sé, schiava d'una passione inconfessabile e inconfessata. Senza parole.

Restano due lampi, quasi niente. O forse moltissimo.

Perché questi in realtà non sono frammenti o relitti di opere naufragate nell'oblio, ma indicazioni topografiche: segnano i punti in cui avveniva l'imboscata o l'esplosione. E allora ci dicono molto di quell'arte antica. Essa consisteva nel creare il personaggio con la coerenza d'un romanziere, curandone la verosimiglianza fisionomica; la credibilità psicologica; disegnando in maniera riconoscibile il suo ruolo sociale e le sue qualità morali. Per poi far deflagrare tutto questo, e procurare una scossa allo spettatore. A volte lo spettatore aveva l'impressione d'essersi trovato faccia a faccia con l'ignoto. Altre volte, la scossa gli apriva nuovi e imprevisi sentieri del pensiero. Era comunque, in quanto punto di partenza, la rivelazione dell'essere umano come *terra incognita*⁸⁰.

Anna Fiorilli-Pellandi, che di Carolina Internari era stata la maestra, aveva situato il momento esplosivo – l'imboscata estetica - della sua Mirra non nella scena muta e nera dello sguardo sul padre, ma subito dopo, nel punto in cui diversi affetti (passione, gelosia, macabra fantasia d'amore, affetto filiale, coscienza della propria anormalità) potevano impastarsi attorno ad una battuta definitiva, i versi in cui Mirra, senza volerlo, rivela al padre il proprio desiderio incestuoso esclamando: "Da te morire io lungi? / O madre mia felice!... almen concesso / a lei sarà... di morire... al tuo fianco". Anche Alfieri aveva trovato il perno in questa battuta principale, di qui era partito per scrivere la tragedia, quando nelle *Metamorfosi* di Ovidio aveva trovato il dettaglio della passione d'amore come oscura voglia di giacere sullo stesso letto di morte con l'amato. Per la Pellandi, la battuta era dunque un po' come l'acuto culminante per un soprano. La Internari anticiperà il luogo dell'esplosione, per sorprendere a sua volta gli spettatori. Sorprendeva prima loro, e solo in un secondo momento il personaggio del padre.

La Pellandi, nata 1772, aveva abbandonato il teatro nel 1816 (morirà nel 1840). Era stata per le eroine di Alfieri quel che per gli eroi era stato Antonio Morrocchesi: l'esempio di come fosse possibile erigere delle creazioni originali anche a partire dai personaggi tragici alfieriani, che l'autore aveva voluto preservare da ogni sovrapposta invenzione o emozione d'attore, vibranti solo per l'energia del ritmo, dei suoni, delle allitterazioni, delle spezzature del discorso, della gravidanza dei versi. A causa della proverbiale disistima dell'Alfieri per l'opera degli attori e delle attrici di professione, uno dei segni di grandezza sia del Morrocchesi che della Pellandi veniva riconosciuto nel fatto che loro avevano recitato davanti all'Alfieri stesso alcuni dei suoi personaggi - e l'avevano convinto e commosso.

Antonio Morrocchesi, nato nel 1768, dal 1811 docente di Declamazione alla Regia Accademia di Belle Arti di Firenze (morirà nel 1838) ci permette di capire - se i suoi

⁸⁰ Si veda, per questo tipo d'analisi, Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore*, Città di Castello, Edimond, 2004, ed i riferimenti bibliografici ivi compresi. Fondamentale come stimolo per una nuova comprensione del fenomeno italiano denominato "Grande Attore" era stato il volume di Vito Pandolfi, *Antologia del Grande Attore*, Bari, Laterza, 1954. Altrettanto feconde le voci dedicati agli attori nel *Dizionario dei comici* del Rasi e nell'Enciclopedia dello spettacolo.

scritti pedagogici vengono ben interpretati, spogliandoli dalla retorica e dalle banalità scolastiche - di che tipo fossero i procedimenti attraverso cui realizzava i momenti esplosivi dei suoi personaggi. Gli spettatori ci tramandano la memoria d'un attore irruente, che dava l'impressione d'esser sempre sull'orlo del parossismo e della perdita di coscienza, quasi fosse posseduto dalle tempeste del personaggio. Ma l'attore ci rivela che dietro quell'apparente parossismo, quel libero sfogo di passioni, c'era una costruzione dell'azione dettaglio dopo dettaglio, accostando ad ogni frase, ad ogni parola, nelle scene culminanti, un atteggiamento fisico simile a quelli che i pittori e gli scultori sceglievano per rendere espressive e "parlanti" le figure. Quando le sequenze di immagini venivano eseguite in velocità, i singoli fotogrammi non erano più distinguibili, e l'azione appariva come un'eruzione vulcanica, una fiamma senza quiete. All'interno di quella fiamma c'era un ordine, c'era soprattutto una serie di proporzioni e di contrappunti, di percorsi miniaturizzati, altrettanto complessi e articolati di quelli che tengono in vita i versi di un poeta e fanno in modo che non cadano in balia della meccanica e della metrica.

Con procedimenti simili venivano intessute le modulazioni della voce per ottenere quelle intonazioni che si piantavano nell'attenzione degli spettatori, capaci di creare, nei punti culminanti, una sorta di controcanto rispetto alla sintassi, alla metrica, alla semantica del testo. L'esistenza stessa di tali controcanti, con le loro dolcezze e le loro asperità, bastava ad aprire varchi imprevisi alla comprensione dello spettatore. In alcuni casi poteva dar luce a frammenti del testo di per sé secondari o nobilitava composizioni letterarie opache e mediocri, non diversamente da quel che accadeva nel rapporto fra il canto e il testo d'un libretto d'Opera.

Carlotta Marchionni abbandonò le scene nel 1835, quarantenne (nata nel 1796, morirà nel 1861). Aveva costruito la sua persona pubblica d'attrice celeberrima, figlia d'attori, allontanando da sé gli stereotipi che in genere caratterizzavano la vita delle attrici. Volle mantenersi vergine, come una sacerdotessa dell'arte. Costruì personaggi appassionati, emotivamente sconvolti e perduti, o socialmente e moralmente doppi. Fra i suoi capolavori c'era, anche per lei, *Mirra*; c'era *Francesca* (la protagonista della tragedia di Silvio Pellico, di cui fu la prima interprete, a Milano, nell'agosto del 1815); la *Donna Giulia della Lusinghiera* di Alberto Nota (una giovane vedova ricca e avvenente che illude una schiera di spasimanti con bugie e sotterfugi, finendo abbandonata e sola); la *Mirandolina* del Goldoni (*La locandiera*), per la quale le lusinghe sono invece un segno di civiltà; la *Pamela* (*Pamela nubile* e *Pamela maritata*, anch'esse del Goldoni, dal romanzo di Samuel Richardson). A questi, fra i cento altri personaggi del suo repertorio - sterminato, come per ogni attore di professione - aggiungeva figure di fanciulla ingenua, attinte da opere senza pretese letterarie, da sceneggiature scritte per lei da suo fratello Luigi, attore, drammaturgo e librettista di mestiere (anche Silvio Pellico e Alberto Nota, però, avevano scritto per lei). I personaggi di fanciulle ingenue le permettevano di rappresentare in boccio, sotto una luce ferma e quieta, esplorando solo le sfumature, come in un acquarello, quelle contraddizioni e quei conflitti che esplodevano invece nei ritratti contrastati dei suoi capolavori.

Da questo punto di vista, *Mirra* e *Mirandolina*, così come uscivano dalla tragedia di Alfieri e dalla commedia di Goldoni, erano non solo due classici della letteratura italiana, ma due laboratori per l'arte delle attrici. La tragedia *Mirra* (che Vittorio Alfieri



pubblicò nel 1789) è un'acrobazia drammaturgica dove le parole della protagonista hanno la funzione di nascondere il sottotesto, servono a *non dire mai* la passione incestuosa che s'indovina. Come materiale per il lavoro creativo dell'attrice, Mirandolina, la protagonista de *La locandiera* (Carlo Goldoni l'aveva fatta rappresentare per la prima volta nel 1753), può essere considerata un equivalente di Mirra nel genere della commedia: l'individualità emotiva del personaggio è nascosta dalla coltre affascinante della sua brillantezza sociale. Si potrebbe dire che dalle invenzioni che servivano a trasformare Mirra e Mirandolina in due credibili personaggi in scena potevano essere tratti i frammenti ed i colori che diversamente combinati permettevano di realizzare un'intera popolazione di personaggi femminili tutti diversi fra loro.

Per gli attori e le attrici era importante potersi appoggiare – nel creare i loro personaggi – su storie intessute di contraddizioni in termini: personalità nemiche a se stesse, sentimenti involontari e inaccettabili, dissimulazioni, doppi legami. Per gli attori, i personaggi di Oreste e di Saul, e poi tardi quelli di Amleto e Otello, erano altrettanto paradigmatici di quanto lo erano, per le attrici, fin dall'inizio del secolo, Mirra, Fedra, Medea e Mirandolina. A queste si aggiunse, dal 1815 e dalla Marchionni in poi, il personaggio di Francesca, tratteggiato da Silvio Pellico per via di contrasti: odia Paolo, il cognato, che le ha ucciso in guerra il fratello. Di Paolo perdutamente si innamora. Vive nel culto della nobiltà d'animo e della castità aristocratica, è sposa per obbedienza, con la vocazione del monastero, viene uccisa perché adultera, e solo nell'adulterio e nel tradimento scopre la profonda onestà dell'amore e il valore della libertà.

Appena li si racconta, i contrasti da cui gli attori e le attrici traggono i loro capolavori hanno un profumo un po' volgare. Emanano odori di cucina. Non parliamo, infatti, di qualità artistiche, ma degli ingredienti di base per il lavoro artistico che consiste nell'amalgamarli e renderli credibili. I personaggi paradigmatici sono in realtà personaggio-matrice: forniscono le materie prime per creare personaggi che mostrano l'essere umano non come persona comprensibile e interpretabile, ma come *terra incognita*, di fronte alla quale gli spettatori restano contenti e pensosi al tempo stesso.

L'erosione dei confini fra il tragico e il comico era l'altra faccia della scena come luogo per l'esplosione e per il materializzarsi dell'incognito. Era uno dei sogni del romanticismo europeo, della ricerca del grottesco, di alcuni tentativi, soprattutto tedeschi, di ribaltare la tradizionale gerarchia dei generi ponendo al di sopra della commedia e della tragedia una sorta di commedia che viene dopo la tragedia. Il cortocircuito della distinzione fra tragico e comico è un'idea facile da enunciare, ma con le parole è praticamente impossibile renderla percepibile. Nella musica la percezione può essere più netta (si pensi non solo a Mozart, ma anche a Paisiello e a Rossini). Certi personaggi-capolavoro degli attori italiani riuscivano a realizzarlo.

Con minore estremismo rispetto a Luigi Vestri, senza inoltrarsi nel tragico vero e proprio, e fermandosi nelle regioni del contrasto fra il buffo e il patetico, i creatori di personaggi in dialetto lavoravano in una direzione simile. I tipi fissi impersonati dal milanese Giuseppe Moncalvo (1768-1838), dal fiorentino Luigi Del Buono (1751-1832), e persino il Pulcinella di Antonio Petito (1822-1876) ed il Gianduja di Francesco Toselli (1819-1886) non erano maschere astratte o stilizzazioni di maniera, ma efficaci portavoce: una divertente o commovente incarnazione del buon senso contrapposto al

senso comune, della vita d'ogni giorno contrapposta alla vita che si raccontava nei romanzi, nei drammi, nei libri di storia e nei discorsi delle autorità. Erano i protagonisti delle liti e delle beffe, gli eroi della rinuncia, dello scetticismo e della convivenza, opposti ai protagonisti delle grandi passioni, delle guerre, delle vendette e del fanatismo e delle truffe. E soprattutto erano gli artisti della facezia, che sta alla base di una delle grandi esperienze che può dare il teatro: la felicità che si impadronisce dello spettatore quando da una cosa da nulla comincia a zampillare pura gioia, e il riso sale dal cervello e dal cuore, più acceso della sensualità, più fino del pensiero.

Gianduja, cioè l'attore dialettale Francesco Toselli, era allievo di Gustavo Modena, grande attore tragico, la più potente, geniale e complessa personalità del teatro italiano nella prima metà dell'Ottocento. Era stato Gustavo Modena – interprete di Schiller, Voltaire, Alfieri e persino di Dante - a spingere il giovane Toselli verso il dialetto e la scena d'ambientazione regionale, cosciente del fatto che la grandezza del teatro non dipende necessariamente dalla grandezza della letteratura di cui si fa espressione.

Dei capolavori di Gustavo Modena fino ad ora non abbiamo parlato⁸¹. Sono la quintessenza e insieme il superamento del teatro romantico. Sfondano i limiti della scena. Più che del teatro, della sua arte, della sua estetica, della sua cultura, tengono conto della storia in cui il teatro naviga. Gustavo Modena, il più efficace e compiuto fra gli attori del suo tempo, si preoccupava dell'eccellenza artistica dell'attore solo in funzione della sua dignità e della sua libertà.

I due attori che più coerentemente tentarono di collegare il mondo itinerante dei teatri alle grandi correnti della cultura nazionale furono Alamanno Morelli e Gustavo Modena. Il primo, attraverso la via della nobilitazione e dell'autorevolezza culturale; il secondo, al contrario, con una pratica che mirava a mettere in luce le potenzialità del teatro come voce del popolo, contrapposta alle mitologie ed alle ideologie dei potenti. Il primo cercò di dare alla professione scenica lo stesso prestigio di cui godevano i professionisti delle arti figurative o della musica. Il secondo cercò per lei il prestigio del libero pensiero. E però, più che opposti, furono complementari. Anche dal punto di vista biografico, mossero insieme i primi passi, si formarono nella stessa compagnia (era diretta dal padre di Gustavo Modena), crebbero quasi dividendosi i compiti – o così pare a noi, quando li osserviamo col senno del poi. Per l'arte d'opposizione, perseguita da Gustavo Modena, Morelli costruiva una solida piattaforma di partenza.

Alamanno Morelli, nato nel 1812, morto nel 1893, ebbe il tempo di invecchiare (Gustavo Modena, no). Nell'ultima parte della sua vita, organizzò momenti di incontro fra intellettuali ed attori; istituì un premio per i drammaturghi italiani; cercò di distillare i principi dell'artigianato scenico in scritti utili per i principianti. Nel corso della sua carriera, aveva arricchito il repertorio corrente con opere dal carattere insolito, come il *Kean* di Alexandre Dumas padre, o come i «nuovi classici» di cui parlavano gli innovatori del pensiero teatrale senza che poi i teatri praticamente li mettessero in scena: innanzi tutto Shakespeare (di *Macbeth* e *Amleto* mise in scena adattamenti che oggi farebbero sorridere, ma che in quegli anni erano coraggiosi esperimenti), e inoltre: la tragedia di

⁸¹ Il testo di riferimento è: Claudio Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971

Schiller, il *Faust* di Goethe, la *Vita è sogno* di Calderón. Dedicò molto del suo tempo ad insegnare l'arte di recitare agli amateurs. Per gli attori di professione, quest'ultima era ritenuta un'attività di ripiego, adatta per chi aveva chiuso la propria carriera e cercava un piccolo guadagno extra. Dal punto di vista strettamente artistico – dicevano in genere gli attori – era una pura perdita di tempo. Gli amateurs – dicevano - recitano senza l'ansia del guadagno, senza mettersi a rischio, hanno molte voglie e poco ardire. Alamanno Morelli vedeva gli amateurs in altro modo: erano la vivente dimostrazione che l'arte del teatro era una vera e propria arte, che si poteva praticare anche per incrementare la propria cultura, non diversamente da come molti praticavano privatamente il “bel canto” o la musica. Scrisse manuali per i principianti. Ebbero uno strano destino: si proponevano di ricapitolare l'abici dell'artigianato dell'attore, ed oggi vengono letti come parodia della recitazione all'antica. Lo stesso equivoco di chi utilizzasse come esempi d'un modo sciocco di pensare le banalissime frasi che servono per fare esercizio d'una lingua straniera. Così Alamanno Morelli, che nel suo tempo era spesso chiamato «il secondo Modena», e che amava il decoro dell'alta cultura, oggi rischia d'apparirci come il testimone delle pratiche dei guitti.

Gustavo Modena (1803-1861) non cercò mai il decoro della sua professione. Giocò sempre sul contrasto fra la sua infima condizione e la sua celata, dissimulata, quasi gelosa grandezza. Ne parlava come d'una “ginnastica morale” che spesso doveva accontentarsi d'essere “ginnastica fisica”. Poiché nel teatro riuscì e non subire compromessi; poiché la sua eccellenza artistica gli permetteva di rifiutare i segni esteriori della fama e del successo; poiché aveva il coraggio di mettere a rischio la sua vita e il suo benessere partecipando alla lotta politica, ai moti insurrezionali, alla condizione errabonda dell'esule e del clandestino, poteva prendersi la soddisfazione di deridere scherzosamente i suoi amici intellettuali che ammiravano la sua arte ribattendo che non si trattava d'altro che d'un piccolo mestiere che serviva a guadagnare il necessario per vivere e per pagare i debiti. Amava farsi rispettare parlando e scrivendo senza eccessivo rispetto del teatro e delle sue regole.

Viene oggi ricordato non solo come grande attore, ma anche come uno dei più interessanti e originali prosatori dell'Italia della prima metà dell'Ottocento. Solo le convenzioni scolastiche hanno fino ad ora impedito che questo giusto riconoscimento entri a far parte delle storie letterarie canoniche.

A differenza della maggior parte degli attori-scrittori, Modena non scrisse autobiografie, memorie, manuali per la recitazione, ma opere satiriche, polemici pamphlet, dialoghi paradossali. E soprattutto lettere. Il suo epistolario è un formidabile monumento al perenne *winter of our discontent*, reso tragico e farsesco per il continuo rispecchiarsi dell'attività politica e dell'esercizio dell'arte, che in quelle lettere sembrano farsi la smorfia a vicenda. Scontento per il teatro, per il proprio paese, per la storia. E persino scontento per la propria lotta, per la propria insopprimibile volontà di reagire alle indegne ovvietà del senso comune che il buon senso quasi per definizione non riuscirà mai a sconfiggere.

Gustavo Modena alternò alla carriera teatrale la lotta politica clandestina, la militanza nella Giovane Italia di Giuseppe Mazzini, l'intransigenza repubblicana, combatté più volte, nei moti per l'indipendenza e contro le monarchie, raccolse

sottoscrizioni, fu costretto all'esilio, e benché fosse molto ammirato come attore, la sua presenza venne spesso proibita dalle piccole monarchie italiane. Riuscì a mantenersi coerente, rifiutando, fra l'altro, il comodo incarico e il lauto stipendio di professore d'Alta declamazione a Firenze, che gli era stato offerto all'inizio del 1860. Fece scuola attraverso l'artigianato teatrale, eludendo le regole scolastiche, creando compagnie di giovani attori in cui formò alcuni dei più celebri artisti della nuova generazione, fra cui i due massimi rappresentanti dell'arte scenica ottocentesca, Gustavo Salvini ed Ernesto Rossi.

Sapeva far ridere, praticava un repertorio ampio e onnicomprensivo, ma amava soprattutto scuotere gli spettatori presentando loro la grottesca e mostruosa natura dei tiranni. I suoi capolavori erano Saul (dalla tragedia di Alfieri), il Wallenstein (dalla tragedia di Schiller), Luigi XI (dal dramma di Delavigne), Maometto (dalla tragedia di Voltaire), Filippo II di Spagna (dalla tragedia di Alfieri). Costruiva, accanto al testo recitato, come un'ombra, una trama di riflessioni e di confronti che collegavano il testo all'attualità politica e alla lotta contro la monarchia e il fanatismo. Per far questo, trasformava l'unità del personaggio in una molteplicità di prospettive e di materiali diversi. Ora parlava ed agiva come se fosse l'incarnazione del personaggio rappresentato, ora se ne distanziava per sottolineare le parole dell'autore; ora sembrava parlare in prima persona, quando dava ad una frase, ad un'esitazione, ad un gesto, un senso imprevisto dall'autore; ed ora visualizzava, come in un lampo pantomimico, una metafora o una similitudine, quasi facendola cadere dal mondo delle parole alla materialità della presenza fisica.

Il personaggio in scena, così, diventava un mondo a sé stante, vario, ampio, contraddittorio, composto da frammenti e ingredienti di specie diversa. Era una realtà ubiqua, che da un lato apparteneva ad una storia, e dall'altro era un microcosmo a se stante in cui numerose microscopiche storie di intrecciavano e si elidevano a vicenda.

La recita stessa, nel suo complesso, più che mettere in scena un testo, dava spazio alle sue tre vite parallele: da un lato un'opera di poesia scritta e fissata una volta per tutte; dall'altra una composizione allo stato fluido, come se si stesse componendo in quel momento e non avesse ancora scelto fra le sue diverse potenzialità, fra diverse alternative, fra l'una e l'altra delle direzioni possibili; e infine l'opera come viene osservata da un uomo d'oggi, che giudica la storia e non l'assolve, la schernisce o la contempla quasi in un soprassalto, sgomento e contrariato.

Fra i capolavori di Gustavo Modena vengono ricordate certe sue serate in cui declamava alcuni canti della Divina commedia di Dante. Può far sorridere la notizia di quelle recite, perché in esse Modena non si limitava a recitare il testo del poeta, ma si travestiva, come se fosse Dante stesso nel momento in cui dettava ad uno scrivano il suo poema. Ma con questo trucco drammaturgico, Gustavo Modena faceva zampillare le diverse vite del testo. Ne visualizzava le immagini potenti; lo recitava ponendosi dal punto di vista dell'autore; saltava al punto di vista del personaggio, evocato, quando questi parlava in prima persona. E inoltre, mostrava l'autore nel momento in cui sceglieva fra diverse varianti, i punti in cui smorzava o mimetizzava certe eretiche arditezze. La recitazione, cioè, diventava non la messa in spettacolo del testo, ma la sua dilatazione critica, capace di riaprire le cicatrici dell'autocensura d'autore, una rivelazioni

delle numerose vite parallele che scorrono sotto la superficie di un testo che sembra definitivamente fissato.

Non occorre dire che la grandezza artistica di Gustavo Modena consisteva nella capacità di ricostruire in un'unità coerente e credibile la congerie multiforme e disparata dei frammenti che risultavano dalla vivisezione del personaggio. Vale però la pena sottolineare come si tratti d'una strategia artistica che diventerà un principio ricorrente alla base dell'arte dei Grandi attori e delle Grandi attrici del teatro italiano dell'Ottocento. Gustavo Modena la realizzò e la trasmise alle generazioni successive. Questa strategia è basata sulla complementarità di frammentazione e riunificazione. Quanto più l'attore è in grado di dominare materiali eterogenei, tanto più ne moltiplica la proliferazione. La capacità di individuare il nucleo centrale di un personaggio, la sua interna coerenza umana, psicologica, non era fine a se stessa. Quanto più la sintesi era potente, tanto più potenziava la molteplicità e l'ampiezza delle digressioni. Il «realismo» dell'insieme, insomma, era solo un'apparenza, una regola dei personaggi di contorno di cui i Grandi attori e le Grandi attrici avevano bisogno per contraddirla fino a farla esplodere.

Gustavo Modena mostrò anche come questa strategia artistica mirasse alla creazione di vite parallele, che si aprivano un varco non solo nei limiti dei testi recitati, ma anche nelle ristrettezze delle biografie degli attori e degli spettatori, dei tempi cui appartenevano, della storia che li inglobava, dando fiato ad una disperata speranza. Come se il teatro, quest'arte di scarto, contenesse il germe di un'esperienza segreta, forse impossibile altrove: una sorta di trascendenza a rovescio, una terra incognita alternativa a quella dell'Aldilà, la terra – se fosse permesso dirlo – dell'Aldiquà, la storia com'è possibile percepirla prima che sia imprigionata dal proprio destino.

Non è difficile scorgere in tutto questo una risposta difficile alle esigenze di riscattare il teatro dalla misera condizione in cui viveva nell'Italia d'inizio Ottocento. Gustavo Modena insegnò a coniugare amore e odio per il teatro, senza tentare illusorie nobilitazioni. Mostrò come l'insofferenza per la miseria della condizione teatrale fosse l'altra faccia della sua possibile grandezza. Individuò la vera irrimediabile corruzione del teatro nel tentativo di trasformarlo in un'arte solenne. È una strada che solo Eleonora Duse, fra gli attori, percorrerà con altrettanta coerenza, e lungo la quale si inoltreranno, all'inizio del Novecento, i riformatori della scena europea.

Eleonora Duse compare in questo excursus quasi sempre di sguincio o per preterizione. Circolano su di lei innumerevoli e sempre nuove biografie che intingono il pane, come si dice, negli angoli dolenti e sentimentali della sua grandezza di donna e in quelli umbratili e “ineffabili” della sua grandezza d'attrice: cumoli di piccole verità che nell'insieme fabbricano un luogo comune gonfio e a volte distintamente pruriginoso, sulle onde delle diverse mode. Converrebbe immaginarla come una brigantessa e una leader spirituale, e fuor di metafora come una figura capace di signoreggiare il teatro italiano senza sacrificare ad esso la propria superiore insofferenza, odiandolo e manovrandolo, non per la propria convenienza ma per quell'ansia di liberazione

chiamata comunemente arte. Tale risulta agli occhi di chi, fra gli spettatori dislocati, meglio ha saputo vederla⁸²

9. Immagini che si rovesciano

Nel teatro che si fa nei teatri, nelle sale o in piazza, saltano agli occhi soprattutto gli attori. Nel teatro che sta nei libri, gli attori tendono a sparire o a dar fastidio, sprofondano, se ne parla magari con enfasi, ma di corsa. Per questo su di loro bisogna insistere. Per giustizia. Ma anche perché, se gli attori sprofondano, del teatro italiano resta un'immagine irrimediabilmente scialba.

Tanto più conviene insistere perché dopo i mutamenti d'inizio Novecento è difficile rendersi conto dell'esistenza d'una cultura di cui poco o nulla era scritto, e che quindi sembrava non poter competere, per rango e complessità, con il moltissimo teatro ch'era in forma di letteratura.

I mutamenti teatrali d'inizio Novecento (si pensi alle avanguardie, al Futurismo italiano e soprattutto russo, alla Grande Riforma del teatro europeo, alla regia ecc.) sono il risultato d'una profonda rivoluzione artistica e d'un radicale rinnovamento del gusto, ma sono anche connessi al mutamento delle condizioni materiali della produzione e del commercio teatrale.

Nei primi lustri del secolo, per un apparente paradosso ben noto agli economisti, ma in genere non altrettanto chiaro per i teatrologi, la diminuzione della domanda si rovesciò in un vantaggio per l'offerta. In sintesi: la crisi del vecchio sistema del commercio teatrale decimò le ditte produttrici di spettacolo (anche perché per i professionisti del teatro, complessivamente intesi, non valeva la pena persistere ad un livello di semplice sopravvivenza ed ai disoccupati o sottoccupati si aprivano alcune vie alternative, dal cinematografo alle mansioni organizzative. Malgrado la sua pesantezza, a volte disperante sul piano esistenziale, sul piano generale era una crisi di disoccupazione frizionale). Poterono vivere solo compagnie e spettacoli di buon richiamo. E per loro si configurarono i vantaggi d'una rendita di posizione. Lentamente il sistema si assestò su un'offerta ridotta che quindi poteva pescare in un bacino d'utenza che dal punto di vista dei singoli soggetti produttori risultava più vasto, soprattutto nella concentrazione delle grandi città. Cominciò a verificarsi il fenomeno di spettacoli che potevano restare da soli in cartellone ininterrottamente per mesi ed addirittura anni (spesso, ma non sempre, viaggiando). Intanto, iniziava l'età del teatro protetto come bene culturale, che nel corso del tempo, soprattutto dalla seconda metà del XX secolo in poi, permise una nuova proliferazione dell'offerta, ma in condizioni del tutto mutate rispetto a quelle che avevano caratterizzato il sistema commerciale andato fuori uso.

Nelle mutate condizioni, la compagnia teatrale poté prender forma reclutando attori ed attrici scelti in vista dello specifico spettacolo da preparare. Se lo spettacolo aveva successo, poteva esser tenuto in piedi anche nelle stagioni successive, in certi casi

⁸² Ci riferiamo a: Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992; nuova edizione riveduta ed ampliata: Roma, Bulzoni, 2008.

persino per più anni di séguito. Dalla compagnia-ditta si era cioè passati alla compagnia-cast.

Tutto questo, per dire che la cultura materiale delle ditte comiche (che dalla seconda metà del Cinquecento sino ai primi anni del Novecento avevano organizzato con esiti diversissimi, ma procedure sostanzialmente ricorrenti, il commercio e l'arte dello spettacolo) praticamente non esiste più. Nelle prossime righe ne parleremo usando il tempo presente, ma si tratterà d'un "presente storico".

Parlarne vale la pena, perché la cultura e l'arte teatrale, per secoli si organizzarono in base a regole che rispondono alle esigenze del commercio ma ad esse non si riducono, proprio come la poesia può rispondere alle esigenze della propria giacitura metrica ma alla metrica non si riduce.

L'arte delle compagnie, dei grandi attori e delle grandi attrici, prendeva forma sulla giacitura della ditta comica, che fu a lungo la sua ineludibile metrica.

Le compagnie-ditta partivano da presupposti profondamente diversi e non di rado contraddittori rispetto ai modi colti di considerare la letteratura. Non avevano uno o due spettacoli in cartellone, ma un ampio ventaglio di pièces diverse, un variegato repertorio. E i repertori non si formavano sulla base della qualità letteraria o del genere, o delle tendenze stilistiche delle singole opere, ma tenendo conto della varietà, della potenzialità degli intrecci e della qualità dei personaggi protagonisti.

Parliamo d'un teatro in cui ciò che distingue gli attori professionisti (che vendono spettacoli), dai non-professionisti (che fanno teatro per diletto, per passione o per festa), non è la bravura, la maggiore o minore specializzazione. È innanzi tutto, sul piano operativo, l'opposto rapporto fra tempo delle prove e tempo degli spettacoli: mentre il teatro non-commerciale è fatto di molte prove per poche rappresentazioni (a volte una sola), quello dei professionisti è fatto di molte rappresentazioni diverse con il minor numero possibile di prove.

Per le ditte comiche, la vendita di spettacoli è ovviamente tanto più redditizia quanto più il tempo di produzione è veloce e quanto più ampio è il repertorio che la compagnia è pronta a rappresentare. L'ampiezza del repertorio dipende in gran parte dalla velocità di produzione: velocità per provare un lavoro nuovo, e velocità per rinfrescare e rinnovare la messinscena del repertorio consolidato.

Il repertorio dev'essere il più ampio e variato possibile per almeno quattro motivi: per usufruire a lungo d'uno stesso pubblico; per rendere la compagnia agile nell'adattarsi a pubblici diversi; per limitare gli effetti perniciosi degli insuccessi; per evitare la dipendenza della compagnia dai produttori dei testi.

Poiché gli spettatori teatrali non sono così numerosi da riempire più repliche di uno stesso spettacolo, la compagnia dev'essere in grado di attirare gli stessi spettatori per più giorni di séguito. La necessità di variare spesso spettacolo per mantenere lo stesso pubblico (molto diversa dalla condizione in cui vive il teatro d'oggi) era un *a priori* per il teatro di professione fra la fine del XVI al XX secolo.

È quindi conveniente organizzare un repertorio da cui sia possibile trascinare opere di volta in volta adatte ai gusti prevalenti fra gli spettatori, ed ai loro differenti



livelli culturali. La pratica insegna che successo e insuccesso non sono prevedibili. Per avere una certa garanzia di guadagno, una compagnia deve poter procedere per tentativi. Non ha altro mezzo, per “tastare il polso” al suo pubblico, che proporgli ogni tanto un *ballon d'essai*. L'*insuccesso*, per una buona ditta teatrale, non è solo un inconveniente del mestiere: è un rischio calcolato, un prezzo che è necessario mettere in conto per individuare quei gusti del pubblico non ancora chiaramente formulati, non del tutto prevedibili, ma che - quando vengono colti per così dire sul nascere e in anticipo - garantiscono fama e guadagni fuori dal normale (all'interno di questa logica vi è il caso estremo del *successo di scandalo*: un "insuccesso" ma capace di far parlare di sé e quindi di attirare spettatori). Nel normale commercio d'una buona compagnia, comunque, il benessere economico deriva dalla buona gestione degli insuccessi, più che dal saperli evitare.

La compagnia-ditta, infine, ha l'esigenza di non dipendere, per organizzare il proprio repertorio, dalle scelte e dai gusti dei produttori di testi. Non può affidare nelle loro mani il materiale essenziale del suo commercio, e quindi, alla lunga, il proprio destino. Ciò implica la necessità di scegliere e lavorare i materiali letterari drammatici secondo principi non coincidenti con quelli per cui sono apprezzati quando vengono letti. La collaborazione con gli autori dei testi è, di regola, basata su un *attrito solidale*.

Per questo *attrito solidale* dobbiamo ora aprire non tanto una digressione, ma qualcosa di simile ad una di quelle “finestre” che illuminano spesso le “mappe concettuali”.

L'*attrito solidale* fra gli attori e i letterati implicò molti triboli e produsse molti preconcetti nel guardare, alcuni dei quali sopravvivono anche dopo la scomparsa dei conflitti da cui erano generati. Conflitti concreti, economici e di potere, la cui emanazione fu spesso l'idea sciocca secondo cui – protestavano gli attori – i letterati di teatro non capivano un'acca; e l'idea falsa secondo cui, declamavano i letterati, il teatro si baserebbe sul primato della parola, o del “verbo”, poetico o sul dovere dell'attore d'essere fedele portavoce della poesia degli autori. Sciocchezze e falsità che poterono reggersi a lungo, passando dai toni accesi agli scialbi luoghi comuni.

Per lungo tempo furono gli attori, i capocomici o gli attori-capo, a decidere quali scrittori di teatro entrassero in repertorio e quali no. E lo decidevano in base a logiche che lo scrittore non sempre riconosceva o condivideva. Erano le regole dell'arte-commercio teatrale, non quelle dell'arte-commercio letterario. Lo squilibrio era irritante. Divenne esplosivo negli ultimi decenni del XIX secolo ed all'inizio del XX. È in questo periodo che gli slogan sulla preminenza della poesia degli autori diventano particolarmente virulenti. Non solo per ragioni materiali: il tradizionale bagaglio professionale degli attori, in tutt'Europa, mal s'adattava al nuovo corso letterario. Gli attori erano quindi costretti o a tenersi fermi ad un repertorio che risultava arretrato, oppure a tentare di mettersi al passo confrontandosi con una drammaturgia per la quale, in genere, non erano attrezzati. La frizione fra basi professionali e mutamento del repertorio corrispondeva alle frizioni materiali e le acuiva.

La preminenza degli attori all'interno del teatro non rispettava le gerarchie culturali circostanti. Si aggiunga che uno scrittore, in genere, poteva ricavare dal teatro



assai più di quanto ricavasse dalle sue altre attività. Il suo benessere e il suo nome si trovavano così a dipendere dagli attori, la cui cultura era reputata non diversa, ma inferiore; i cui usi, nei confronti con la letteratura, erano reputati abusivi.

A Pirandello, per esempio, che respingeva dettagliatamente le dettagliate ragioni con cui gli era stato respinto un testo, il capocomico Virgilio Talli rispondeva: “Io non giudico, amico mio. Scelgo, anche fra le buone cose, quella che mi piace di più” (siamo nell’agosto 1917, la pièce è *La ragione degli altri*).

Non era un problema d’arti comparate. Non riguardava il tema critico del passaggio dal testo alla scena. Era questione di potere. Vi furono lotte, consorzi, corporazioni e sindacati, in tutta Europa, per regolare le lotte fra gli autori e gli attori nelle scelte di repertorio, che di fatto stabilivano il canone drammatico. Vi furono lotte dei rappresentanti delle letterature nazionali, nei diversi paesi, contro l’intrusione dei successi stranieri, e contro le agenzie che acquistavano i diritti sui testi, soprattutto francesi, e imponevano spesso pacchetti in cui la pièce di successo si tirava dietro opere poco attraenti. Ne risultavano situazioni confusissime, di tutti contro tutti.

Su questa lotta per il potere, vennero sparse le manciate di fiori alto-culturali teorizzanti il primato della parola e del poeta, o la povera teoria degli attori come illustratori. A distanza di tempo vengono viste come filosofie del teatro. E risulta facile gonfiarle. Difficile rendersi conto del perché fossero tanto sciape e zoppicanti, eppure sventolate all’infinito.

Si è spesso parlato d’una lotta di indipendenza del teatro nei confronti della letteratura. Si tende però a dimenticare che negli anni in cui il conflitto di potere fra i professionisti della letteratura ed i professionisti del teatro era particolarmente forte, esistevano spinte altrettanto significative per l’indipendenza della letteratura teatrale dal forzato connubio con il palcoscenico. Un esempio nel 1886: il postumo *Théâtre en liberté* di Victor Hugo, morto ottantatreenne l’anno precedente. Erano testi drammatici che egli indirizzava alla sola lettura, liberi dal peso della rappresentazione. In un primo tempo aveva pensato di raccogliarli sotto il titolo di *Théâtre libre* - il nome che André Antoine assumerà l’anno dopo per il suo teatro.

I teatri “liberi” e “d’Arte”, che sorgono in diverse capitali europee fra la fine dell’Otto e i primi anni del Novecento, vogliono liberarsi dalle panie del commercio scenico dipendente dai biglietti venduti (cercano quindi la dipendenza da mecenati, soci, fondi pubblici); combattono la cultura recitativa degli attori di professione; rifiutano i repertori correnti; trattano lo spettacolo non come una congiuntura scenica, ma come opera d’arte a se stante. Ma nel momento stesso in cui fondano la nuova figura del regista ed il suo sguardo critico d’insieme, affermano anche il suo diritto a servirsi dei testi drammatici come di “materiali” fra gli altri. Sembrano cioè una risposta alla crisi del rapporto letteratura e teatro, ma in realtà la rinfocolano. La storia di quei sei personaggi che cercano un autore e incappano invece in un Direttore-Capocomico è anche una trascrizione letterale, sia pure abbassata d’una tonalità, di quel che era avvenuto e avveniva nei teatri d’Europa in merito al connubio fra teatro e letteratura.

Chiudiamo ora la “finestra” e torniamo ai problemi del repertorio dal punto di vista d’una ditta comica.



Un repertorio vasto e ben variato è per la ditta comica una condizione necessaria ma non sufficiente: il problema è come salvaguardare uno standard di qualità producendo velocemente spettacoli diversi con brevi periodi di prove. Per risolvere il problema occorre un'efficace divisione del lavoro.

“Divisione del lavoro” non vuol dire semplicemente dividersi i compiti all'interno della propria compagnia. Non bastano, cioè, le specialità o le peculiarità individuali. Una vera divisione del lavoro deve basarsi sulla *distinzione di mansioni riconoscibili e condivise*. L'organico d'una compagnia, infatti, non è composto sempre dalle stesse persone, gli attori possono passare da una formazione all'altra. Affinché possa funzionare un sistema di produzione basato sulla divisione del lavoro, occorre garantirsi che i *tipi* d'attore che fanno parte d'una compagnia siano sufficientemente costanti e prevedibili. Benché i singoli attori si muovano fra le diverse compagnie, indipendentemente dal loro rango, dai loro guadagni e dalla qualità più o meno alta dei loro prodotti, debbono essere in grado di creare spettacoli in base ad una logica di produzione omogenea. Un attore o un'attrice, spostandosi, entrando in una nuova compagnia, assolve ad una funzione per la quale è già previsto uno spazio: occupa un ruolo lasciato libero, o scalza un collega, ma è molto raro che vi siano due attori per uno stesso ruolo (nel senso di *emploi*). Quando questo accade è una situazione transitoria: dopo breve tempo si decide la differenza di ruoli. Fra due giovani attrici emergenti, scritturate entrambe come “prima donna giovane”, una delle due, per restare “prima”, dovrà cambiare compagnia. Anche le carriere sono all'interno di un ruolo: da secondo attore a primo attore; da seconda donna a prima donna; da secondo caratterista e primo caratterista, ecc. La vera e propria carriera inizia, per un attore, quando egli non è più una presenza generica e tuttofare, ma viene assunto con un ruolo ben preciso.

Il principio della divisione del lavoro può dunque applicarsi alla composizione artistica se gli attori principali possono specializzarsi in un campo preciso, più ampio ed elastico della semplice somma delle parti che ciascun attore o attrice ha in repertorio. Questo campo, che definisce l'orizzonte delle prevedibili prestazioni di ogni singolo attore ed attrice, è il suo *ruolo* (un termine che nel linguaggio oggi corrente si confonde con *parte*, anche perché nel passare dall'una all'altra lingua la confusione è sovrana: il francese *rôle*, per esempio corrisponde all'italiano *parte*; e l'italiano *ruolo* corrisponde al francese *emploi*).

Oggi è difficile rappresentarsi l'indole e la funzione dei ruoli. Dati gli usi produttivi novecenteschi, la differenza fra “parte” e “ruolo” non è più essenziale, ed è quindi naturale che le parole vengano intese come sinonimi. L'organizzazione del teatro, nel Novecento avanzato, dei ruoli non ha più bisogno. Ogni attore recita la sua parte di pièce in pièce, di spettacolo in spettacolo. Ovviamente c'è qualcosa che accomuna le diverse interpretazioni di un attore, c'è una continuità di lavoro. Ma per l'attuale organizzazione del teatro non è necessario rendere convenzionale e transpersonale questa continuità. Non occorre quindi darle un nome a sé. La compagnia, in realtà è un cast, ed è sufficiente dire che tale parte è adatta o non è adatta al tale attore o alla tale attrice, senza bisogno di ricorrere ad una categoria intermedia fra la parte e l'attore, cioè al ruolo.

Nella cultura delle compagnie-ditta, invece, la presenza dei ruoli contribuisce a fare delle prove non il momento dell'ideazione dello spettacolo, ma la messa a punto tecnica dell'insieme. Le prove, cioè, non sono, in questa organizzazione del lavoro, il momento della ricerca, della creatività, come saranno da Stanislavskij in poi (e come sono negli spettacoli dei non-professionisti). Sono il momento dell'assemblaggio efficiente basato sulla divisione del lavoro. Anzi: i "ruoli" con la loro nozione e il loro funzionamento, materializzano la metamorfosi che la letteratura subisce passando attraverso gli ingranaggi delle pratiche teatrali.

La ricapitolazione dei presupposti del mestiere, nella cultura delle compagnie-ditta mostra che non si tratta semplicemente di organizzazione del lavoro e di procedure per il buon commercio. Il commercio è l'altra faccia dell'arte, è – lo ripetiamo – la giacitura materiale su cui si basa sia la routine che l'arte eccelsa. E questa "metrica" scandisce i materiali letterari con criteri che si dispongono in una via parallela rispetto a quella dei lettori e della critica letteraria. Non serve ad "interpretare" le pièces, ma ad immetterle in un processo creativo per il quale entrano in gioco altri materiali. Dietro il testo messo in scena risuonano altri testi, scomposti e ricomposti secondo principi che appartengono all'indipendente pensiero-in-azione degli attori. Il fatto che tutto questo assomigli ad un mestiere con i piedi per terra, e non all'immaginaria ispirazione dell'artista, non dovrebbe nasconderci (come a lungo nascose) il vivo e non solennizzato laboratorio che trasmutava i testi scritti in spettacoli a volte altrettanto o più valorosi.

Gli attori che recitano sono tutt'altro che *lectores in fabula*. È una petizione di principio crederli tali. Li si riduce alle due dimensioni della pagina. Al contrario, alle pagine danno *corpo*.

Bastano alcune considerazioni empiriche, di tenore tecnico, per rendersene conto. Nel momento in cui il testo arriva in scena, muta il modo del tempo, passa, per dirla in breve, dall'essere un participio passato ("testo" da "tessere", equivalente a "tessuto"), al tempo d'un'azione *in fieri*, diventa un "tessendo". Il complesso degli attori (come poi certi registi) svolgono certamente un lavoro drammaturgico. La loro drammaturgia, però, non è interpretazione. È drammaturgia all'indietro, non mira a decidere il senso dell'azione, ma a darle un *dietro*, come il disegnatore che dà ombra a un oggetto per creare l'effetto-volume. In altre parole, dà alla propria partitura scenica, i prerequisiti necessari affinché lo spettatore possa mettere in moto la *sua* interpretazione. Come se il teatro fosse il luogo in cui il previsto può farsi imprevedibile ed il pre-scritto può godere della liberazione - e rinascere stravagante.

9. Stravaganze

L'attore che per primo interpretò il Padre di *Sei personaggi*, Luigi Almirante, se ne accorse subito: quel dramma non era strampalato come sembrava. Intanto era un tragedia continuamente interrotta da scherzi avvelenati, come il volo di qualcuno che fa finta che le sue ali siano finte e finge di cadere per non essere preso sul serio come mostro. E poi era un'incursione spericolata e temeraria per aprire al teatro nuovi territori.

1921, maggio, il 10 maggio, per la precisione: domenica pre-elettorale tumultuante di elezioni che prima ancora di compiersi avevano scatenato morti e stragi. Al Teatro



Valle di Roma quella domenica era la sera della “prima” di *Sei personaggi in cerca d'autore*. Fascisti e socialisti, in quei giorni, s'ammazzavano nelle strade e sulle piazze; i fascisti attaccavano le forze dell'ordine; idem i socialisti e gli anarchici; non era ancora passato un anno dalla conclusione del colpo di mano dannunziano a Fiume. Gruppi fascisti hanno più volte aggredito Matteotti e l'hanno simbolicamente (per il momento) sequestrato. Anche Gramsci è stato picchiato. Il papa è morto. Un assessore socialista è finito in carcere per aver fatto togliere i crocefissi da una scuola. La Fiat in crisi licenzia una gran quantità di operai. Scioperi. Occupazioni di fabbriche. Fallimento e chiusura di alcuni stabilimenti. Al Teatro Diana di Milano, a marzo, è scoppiata una bomba: ha ammazzato 17 persone e ne ha ferite 80. Vengono accusati anarchici e socialisti. A luglio, a Sarzana, 500 militanti fascisti ingaggiano una battaglia contro i carabinieri per liberare alcuni loro camerati prigionieri. Lasciano sul terreno 18 morti.

Di che cosa s'era subito accorto Luigi Almirante? Che mentre i tempi stavano divenendo dappertutto violenti, era finito anche il tempo in cui il teatro italiano poteva limitarsi a proseguire per la propria strada, ammirando di lontano o trascurando oppure criticando le trasformazioni che avvenivano in altri paesi. S'era accorto che anche in Italia, in maniera magari apparentemente stravagante, ma determinata ed efficace, almeno due dei migliori condottieri teatrali avevano deciso di rovesciare il tavolo. Eleonora Duse era tornata in palcoscenico recitando con la sua chioma completamente bianca un personaggio di giovanissima protagonista ibseniana, come se il palcoscenico fosse diventato il luogo in cui contraddire le apparenze. Piero Gobetti se n'accorse subito: era un modo di distruggere il teatro tramite il teatro, di stracciare in mille pezzi il ruolo dell'attore e trasformarlo in quello d'un condottiero spirituale.

E Pirandello, dopo aver tanto a lungo provocato sorpreso e dribblato i suoi spettatori, aveva sparato a zero, sfondando per linee orizzontali, fuoriuscendo dalle apparenze del teatro per bene, dal teatro delle invenzioni raffinate, e aveva dato alla sua “tragedia” l'impianto e il retrogusto d'una farsaccia di quart'ordine inzeppata di filosoferie, una di quelle farse in cui mentre c'è una compagnia che prova la commedia arrivano a far confusione altri attori matti falliti o dilettanti. E aveva iniettato in quell'involucro nientemeno che un drammone familiare dolorante e leccio – un miscuglio quasi impossibile da governare per ogni altro drammaturgo.

Lui – dice Almirante riferendosi a Pirandello – lui in *Sei personaggi* dà una lezione a tutti: vuole dimostrare che senza niente si può fare dell'arte. Questo è lo scopo dei *Personaggi*. Se tu – continua apostrofando idealmente Pirandello – se tu cominci a fare della fantasia, allora è finita: non sono più quello che tu hai ideato. Allora ci vuole il regista. Ci vogliono le luci. Ci vuole il coreografo. Ci vogliono vestiti curiosi. Io viceversa il Padre lo vestii semplicemente: misi la giacca da lutto – che allora si usava con dei maniconi grandi e lunghi – di quando è morto il mio povero papà. Un paio di calzoncini fantasia, e tutto truccato come voleva lui⁸³.

Per fortuna abbiamo la testimonianza d'uno spettatore dallo sguardo acuto che ci permette di vedere che cosa potesse crescere dalle apparenti banalità dei vestiti e del maquillage. Il giovanissimo Mario Apollonio vide *Sei personaggi* nell'autunno del '21, a Brescia (dopo il “successo di scandalo” a Roma, lo spettacolo aveva iniziato una tournée

⁸³ Cfr. F. Taviani, «*Sei Personaggi*»: due interviste in una al primo Padre, "Teatro e Storia", 13, ottobre 1992, pp. 295-328.

dal successo pieno). Ecco, quindi, quel che Luigi Almirante era riuscito a fare con quelle maniche lunghe della giacca a lutto e quei calzoncini fantasia:

Seppa ritrovare dietro la tradizione dei comici italiani dell'Ottocento il dato saliente dei comici del Settecento, che il gioco dell'Arte piegarono al servizio di una caratterizzazione elementare. Il Padre risultò dolcemente folle nell'insistenza del giustificarsi, innocentemente ipocrita nell'accorrere a domandare pietà, con una insolenza piena di scongiuri quando esibiva le sue patenti di buon volere, la filantropia della sua ricchezza, e la maschera di buone intenzioni che si raddoppiava sul modello molieriano dell'*École des femmes*. Insomma, Almirante era l'attore dell'Arte che si balocca, con superiore distacco in una situazione assurda, e allarga beffardamente il divario fra il male che ha commesso con l'indifferenza e quello che commette con la pietà.

Difficile dimenticare questo raro connubio d'un'intelligenza d'attore e d'un'intelligenza di spettatore in presa diretta e insieme dislocato⁸⁴, difficile da dimenticare quell' "insolenza piena di scongiuri"; quella contrapposizione non fra male e bene ma fra indifferenza e pietà ambedue bastantemente avvelenate; quel sapido accenno all'*École des Femmes* che indica un sottotesto quasi mai visto e non sempre visibile nel testo pirandelliano.

Ma soprattutto stupisce la sicurezza con cui Apollonio collega l'attore pirandelliano alla Commedia dell'Arte.

Il Pirandello disperato, testimone della crisi, diagnostico della frammentazione del cosiddetto "io"; o il suo contrario, per chi lo vede come smorfia dei filosofi, facile import-export di formule multiuso attinte alla divulgazione filosofica e scientifica o al sentitodire esoterico, hanno messo esageratamente in ombra il Pirandello lottatore, che trasformò la provincia teatrale italiana in uno degli avamposti del teatro mondiale, utilizzando posizione periferica e condizione povera come punti di forza⁸⁵. Antonio Gramsci diceva che il Pirandello narratore era "paesano" e che nell'esserlo trovava la sua forza.

Anche nel caso del teatro, Pirandello trovò lo slancio ed il respiro internazionale rinculando nell'orizzonte paesano, perché il teatro – come ambiente e come mestiere – era ormai divenuto il suo secondo paese. Solo nel teatro, come a Girgenti, riuscì a sentirsi di casa, al modo sbilenco in cui poteva sentirvisi: con l'astuzia di chi si muove come un pesce nell'acqua e insieme col senso di disappartenenza d'un "figlio cambiato", d'uno caduto per sbaglio in quel posto. Posti così erano per lui Girgenti e la famiglia. Di casa, comunque, non si sentiva certo a Roma, né a Parigi o a Berlino o dove che sia in Europa, e neppure nel mondo delle lettere, dove era asceso al rango d'una voce isolata ed autorevole, ma niente più.

Nel paese del teatro, invece, fu anche uomo d'azione e "fu di colpo un sovrano", dirà Massimo Bontempelli nella commemorazione del 17 gennaio 1937, aggiungendo:

⁸⁴ Probabilmente, a distanza di cinquant'anni, Apollonio risistema i suoi appunti o le sue pagine del 1921: M. Apollonio, *Prologo a "Sei personaggi"*, "Quaderni dell'Istituto di Studi pirandelliani", 1, febbraio 1973 (Roma, Carucci).

⁸⁵ Per la rassegna delle posizioni critiche rimando alla mia introduzione al volume Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio di Ferdinando Taviani e con una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori "I Meridiani", 2006. Il saggio introduttivo, *La minaccia d'una fama divaricata*, è alle pp. XIII-CII.

Salendo il palcoscenico – perché non era un autore da tavolino, amò spasmodicamente le tavole della scena, tutto il suo teatro nasce da una combinazione energica tra la sua immaginazione e quelle tavole – salendo il palcoscenico Luigi Pirandello vide subito quale era stato fino allora d'istinto il compito dell'opera sua⁸⁶.

Che l'azione teatrale di Pirandello sia d'impianto barocco sembra una sciocchezza, più che una stravaganza. Eppure fu un modo di intendere che appartenne a Pirandello stesso, pur restando a lungo sottinteso e sottaciuto. Solo dopo il premio Nobel e nella vecchiaia ne tracciò il consuntivo, quasi senza parere, negli anni Trenta. Era la sintesi di quanto aveva elaborato attraverso prove ed errori a partire dagli ultimi anni di guerra, quando la sua intermittente presenza nel paese del teatro s'era trasformata in irruzione e conquista. Fu una strategia consapevole, argomentata, spinta a conseguenze non ovvie, energica reazione ad una strettoia (per non confondere il "Pirandello barocco" con una trovata critica basta spostare l'attenzione dai colori del teatro barocco ai suoi livelli d'organizzazione interni e strutturali).

L'impianto "barocco" comincia a delinarsi non appena Pirandello, affidando al teatro il proprio destino professionale, affronta gli usi del mestiere non per negarli o distruggerli, ma per ridurli all'osso e scoprirne le logiche più influenti e meno evidenti. Coincide, cioè, con la necessità di rifarsi all'indietro per prendere le distanze e lo slancio necessarie al salto, per superare le difficoltà in cui il paese teatrale italiano sembrava essersi cacciato nei primi decenni del Novecento.

All'interno della sua carriera di scrittore per la scena, Pirandello cominciò infatti a scavarsi un sentiero per far teatro *ricominciando daccapo*. Per lui, ricollegarsi alle invenzioni ed agli stratagemmi che erano stati alle radici del teatro moderno non ebbe niente a che vedere con un *restauro* stilistico né con la volontà di *recuperare* una tradizione di gusto. Sboccò, invece, nella comprensione di quali fossero le fonti d'energia alla base della cultura e dell'espansione del teatro professionale europeo fra Cinque e Seicento.

Ciascun elemento dell'armamentario drammaturgico barocco, preso di per sé, si può ritrovare – è facile – in qualsivoglia drammaturgia o drammaturgo di qualsivoglia tempo e paese. Ma non è facile, e forse non è possibile, nel Novecento, ritrovarne tanti, con simile frequenza e in quantità equivalente, come nel repertorio pirandelliano.

Delitti, vendette, figli innestati e cambiati; scene di pazzia vera o simulata; uso continuo di filosofemi alla moda, capaci di dar aria e respiro "alto" allo squallore, o di condire brillantemente le vicende comiche e grottesche; intersezioni fra i diversi piani dell'essere, dall'infimo al soprannaturale; apparizioni e prodigi; fantasmi e morti che si mischiano ai vivi; trucchi scenici; stupri, suicidi, incesti; continui scambi fra sogno e realtà; effetti d'improvvisazione; esplorazione, all'interno d'una stessa trama, dei possibili sviluppi d'un solo nodo di partenza (i paradigmi, cioè, trasformati in sintagmi); intrecci costruiti sulla falsariga di un paradosso o d'un sofisma; un modo volutamente meccanico di "dribblare" lo spettatore, quasi sorridendo della "finta" che non gli lascia presagire il repentino mutamento di direzione – e naturalmente il cavallo di battaglia di tutte le

⁸⁶ Il discorso di Massimo Bontempelli *Pirandello: Commemorazione pronunciata il 17 gennaio 1937 nella Reale Accademia d'Italia a Roma* è stato più volte pubblicato (1938, 1942, 1945, 1964) e sta ora in: M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori / I Meridiani, 1978, pp. 809-828.

drammaturgie barocche: il teatro-nel-teatro. E tutto questo non esibito, buttato là quasi en passant, come se fosse la cosa più normale del mondo, come se fosse un marginale addentellato di dolori buffonate baruffe e tragedie “tipicamente moderne”, come dicono e ripetono fino ad oggi i critici (che peraltro usano “moderno” anche per Omero, per Dante o per il Tuoldus che la storia di Re Carlo *declinet*).

Ciò che soprattutto conta è però che nel teatro barocco e commerciale europeo, in Shakespeare, Lope, Calderón, e nella Commedia dell’Arte, Pirandello trovava lo scioglimento del nodo che assillava il teatro dei suoi anni, sia in Italia che nel resto d’Europa; sia dove l’attore-capo continuava ad imperare, che dove prendeva il potere la nuova figura del “direttore demiurgo”, del regista. Il nodo era a doppio filo: conflitto fra i tre poteri scenici (attori, autore e responsabile della messinscena); conflitto fra la condizione commerciale (pubblica) del teatro e il suo rango d’arte.

Il conflitto fra i tre poteri - che nella cronaca dei primi decenni del Novecento aveva pur troppo agio di dipanarsi in diatribe, opposizioni e contrasti fra persone e corporazioni alleate o nemiche - nel fuoco d’una vera lotta per l’esistenza poteva invece dar luogo ad amalgami vivi, ad organismi scenici imprevisi: il teatro barocco europeo ne era la dimostrazione.

Era inoltre la dimostrazione, o addirittura l’emblema, del modo in cui il conflitto fra arte e commercio s’era trasformato (e quindi poteva tornare a trasformarsi) in risorsa creativa.

Tale modo di vedere non era affatto ovvio; derivava da uno scavo; metteva in luce il fondo unitario di fenomeni superficialmente divisi e contrastanti; permetteva di connettere scene lontane e apparentemente sconnesse e quindi – pur non rispettando le regole del gioco storiografico - pensava il teatro in appropriati termini di *storia*.

Secondo il modo corrente di pensare, ad esempio, il teatro dei “poeti” era la negazione o l’esatto opposto della Commedia dell’Arte, che era teatro d’attori. Pirandello non la pensava così. Secondo lui, la Commedia dell’Arte e i testi divenuti classici di Lope, Calderón, Shakespeare e Molière erano esempi di strategie artistiche equivalenti e concatenate. Quel che affermava della Commedia dell’Arte poteva benissimo dirlo, perciò, anche per il teatro del Siglo de Oro. Silvio d’Amico gli aveva chiesto di introdurre una *Storia del teatro italiano*⁸⁷.

Sono fra gli ultimi scritti di Pirandello, riassumono ciò che aveva ruminato per anni e decenni. È lui stesso a sottolinearlo: sto ripetendo, dice, “uno dei miei convincimenti più saldi”.

Un’opinione lontana dal senso comune. Ecco, per esempio, come Silvio d’Amico raccontava la Commedia dell’Arte fin dalle prime righe del capitolo a lei dedicato nella *Storia del teatro italiano*:

⁸⁷ *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d’Amico - con introduzione di Luigi Pirandello e 10 capitoli di Paolo Toschi, Giuseppe Toffanin, Silvio d’Amico, Fausto Torrefranca, Cesare Padovani, Emilio Bodrero, Mario Ferrigni, Cipriano Giachetti, Goffredo Bellonci, Corrado Pavolini, Milano, Bompiani, 1936 (nel dicembre di quell’anno Pirandello morirà).

Tutte le volte che la poesia drammatica decade, e la Commedia e la Tragedia non riescono più a soddisfare il gusto delle folle, gli interpreti e cioè gli attori si avanzano in primo piano e dichiarano: «se i poeti non ci sono, faremo da noi»¹.

Nell'Introduzione al libro, Pirandello sosteneva esattamente il contrario:

È assurdo credere a una trovata di semplici attori. Basta conoscere un po' come si svolge il lavoro dell'attore sulle tavole del palcoscenico, i sostegni sicuri di cui egli abbisogna per poter dare un passo a destra invece che a sinistra, per intendere che, ad attori, non poteva mai nascer l'idea di mettersi a recitare «all'improvviso». La Commedia dell'arte nasce per contro da autori che si accostano tanto al Teatro, alla vita del Teatro, da divenire attori essi stessi, e cominciano con lo scrivere le commedie che poi recitano, commedie subito più teatrali perché non composte nella solitudine d'uno scrittoio di letterato, ma già quasi davanti al caldo fiato del pubblico; e poi s'acconciano ad adattare per la propria recitazione e quella dei compagni commedie d'altri autori antichi e moderni per supplire al bisogno incalzante di repertorio.

Poche righe sopra leggiamo:

La Commedia dell'arte venne fuori a poco a poco, da uomini di teatro i quali, come attori, avevano il polso del pubblico, e come autori seguivano anche le loro ambizioni e i loro gusti personali.

E quindi:

A mano a mano che i loro compagni di scena si saranno fatti bravi a sostenere le battute e le ribattute, del resto previste, delle scene di mezzo, non scriveranno più che le «uscite» e le azioni. Vuol dire che quegli autori avranno perduto tutte le loro ambizioni d'arte: la vita momentanea, appassionante del Teatro li avrà presi per intero, fino a conceder loro solo per lo spettacolo in se stesso, tutto fondato sulla virtù della recitazione e sull'accordo col pubblico. Non sono più autori; ma non sono più nemmeno nel vero senso, attori. Che cosa sono, dunque? Sono ormai diventati ognuno un *tipo*, con una sua vita scenica tutta determinata [...] Come fummo noi a riprendere quel che era vivo [dei modelli classici] e ridarlo al mondo, così fummo noi, e assai presto, a tipificarne i caratteri perché non si continuasse all'infinito la fatica della sterile imitazione: tipificati, ci servirono ancora di spasso, a noi e al mondo intero [...] Con la Commedia dell'arte, in Francia segnatamente, e anche in Inghilterra e in Spagna il nostro Teatro faceva scuola. Trionfava con la sua vitalità aggressiva là dove quello locale, non avendo percorso il cammino del nostro, era tuttavia arretrato nell'imitazione pura e semplice dei modelli classici, e s'affaticava nel vano impegno di ridar vita alle forme, di cui noi c'eravamo appunto sbarazzati per giocare invece liberamente ed estrosamente con tutto il movimento teatrale in cui esse potevano risolversi.

Per rendersi conto di quanto fosse lontano dal senso comune, soprattutto in Italia, il modo in cui Pirandello considerava la Commedia dell'Arte, connettendola alle massime esperienze drammaturgiche del teatro barocco europeo, non c'è bisogno di un lungo percorso bibliografico. Basterà un primo piano: nel 1934, al Convegno Volta sul teatro, a ridosso degli scritti pirandelliani ora citati, ecco come reagiva il massimo critico teatrale italiano di fronte a quelle che egli considerava le sopravvalutazioni degli stranieri. Dopo la relazione di Walter Gropius, alla fine della quarta seduta del Convegno, il 10 ottobre del 1934, Renato Simoni aveva risposto così ad un intervento di Aleksàndr Tairov:

Ancora una volta ho sentito parlare della Commedia dell'Arte. Vorrei che su questo punto ci si intendesse bene. La Commedia dell'Arte fu uno spettacolo in cui molto c'era da ammirare, ma anche molto da ripudiare. Essa fu meravigliosa non per il suo contenuto, essenzialmente rozzo e spesso plebeo e inverecondo, ma per la bravura dei suoi attori. È un antico e

deplorable errore richiamarsi senz'altro alla Commedia dell'Arte, come a un mondo di fantasiosa poesia⁸⁸.

Vent'anni dopo, Silvio d'Amico, rievocando quell'episodio, vi aggiungeva una testimonianza di prima mano:

Quand'io ero ragazzo, i riferimenti al comico dell'arte si solevano fare soprattutto a proposito dell'attore vecchio stile, uso a considerare il testo dell'autore come non più d'un pretesto da rifare *a modo suo*: riferimento da cui in gioventù mi servii io stesso per definire (un po' troppo alla svelta) quell'immenso attore che fu Ermete Novelli; e che poi ho sentito estendere, ben più adeguatamente, per un Musco, per il suo scarso rispetto per la parola scritta, per il suo abbandono all'estro, anche incontrollato, del momento.

Nel 1895 - e dunque proprio negli anni in cui Silvio d'Amico era ragazzo - Matilde Serao per esempio sosteneva:

La resurrezione della Commedia dell'Arte, anche menomata, anche ridotta a brevissime manifestazioni, anche messa lì solo per bisogno scenico e per contrasto morale, non può non essere giudicato un atto di annichilimento letterario da parte di un autore⁸⁹.

La Serao non si limitava, però, a testimoniare un modo corrente di pensare, un luogo comune (la Commedia dell'Arte caso estremo della malsana tendenza degli attori a prendersi delle libertà, mortificando i valori del testo, quel che i letterati italiani tempo). Di quel luogo comune metteva allo scoperto lo spigolo più acuto e intelligente: la detronizzazione dell'autorità del testo non tanto come una colpa di lesa poesia o di lesa letteratura, ma come un mancato confronto con *l'altro* (lo scriveva così, in corsivo), con l'autore, cioè, come potenziale commutatore di senso delle doti e della dotazione degli attori.

È questo modo affilato di vedere il luogo comune quel che Pirandello rovescia, affermando proprio la presenza "dell'*altro*, cioè dell'autore" fra gli attori della Commedia dell'Arte, considerata come un teatro di autori che si fanno attori, e non viceversa. Era appunto questa presenza fisica dell'autore fra gli attori - dell'*altro* - che egli aveva evocato alla fine della Prefazione a *Sei personaggi*, in una visione che era quasi una didascalia.

Non si tratta d'esser pro o contro la Commedia dell'Arte in generale. Anton Giulio Bragaglia, per esempio, l'esaltava e la proponeva a modello, ma per le stesse ragioni per cui i detrattori storcivano il naso: la vedeva anche lui come un teatro in cui gli attori avevano detto ai poeti "via! faremo da noi". Il modo di Pirandello è originale e personale perché fa della Commedia dell'Arte una nuova e ardita conformazione del rapporto fra drammaturghi ed attori. Talmente è originale e personale, che forse il solo raffronto plausibile, in quegli anni, è il libro di Mario Apollonio pubblicato nel 1930.

L'Introduzione alla *Storia del teatro italiano*, infatti, è insieme la presentazione di una tesi storica e la traccia di un consuntivo personale, implicito nella prima parte, esplicito in conclusione. Così come l'originalità drammaturgica di *Sei personaggi*, di *Ciascuno a suo*

⁸⁸ Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, *Convegno di Lettere - 6-14 ottobre 1934, XII - Tema: Il Teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 174.

⁸⁹ Matilde Serao, *Carlo Gozzi e la fiaba*, in Aa.Vv., *La vita italiana nel Settecento. Conferenze tenute a Firenze nel 1895*, Milano, Treves, 1908, p. 256.

modo e di *Questa sera si recita a soggetto* corrisponde alla originale lettura del fenomeno Commedia dell'Arte. La contrapposizione attori/autori non regge più. Essa viene in vario modo rappresentata, costituisce la *fabula* di base, e può essere rappresentata appunto perché fuori della finzione scenica è stata superata. Il teatro pirandelliano più decisivo nasce da attori che sanno accogliere al loro interno il lievito d'un *altro*, d'uno che ragiona anche in base a logiche diverse da quelle del commercio degli spettacoli. E che, soprattutto, condivide lo spazio ed il destino dei compagni commedianti, non condividendone la cultura.

Presentazione di una tesi storica e traccia di un consuntivo personale: possiamo considerarla, questa sovrapposizione fra la storia di ieri e l'esperienza attuale, come un comune esempio di anacronismo egocentrico, abbandonandolo con ciò alla sua inerzia. Oppure possiamo osservare quanta energia di pensiero derivi dall'impasto di conoscenze storiche ed esperienza sul campo, un impasto che permette a Pirandello di connettere non solo scene lontane e apparentemente contrapposte, ma anche di individuare significativi nessi storici fra il passato e il presente della drammaturgia, fra il teatro sotto forma di libro e il teatro in forma di rappresentazione.

Lo snodo del discorso è in ciò che Pirandello dice di Goldoni.

Che sia stato Goldoni a spingere il teatro italiano nella modernità non è certo un'idea originale. Pirandello aderisce ai luoghi scolastici comuni. Ma subito se ne allontana, ed anche in questo caso la sua originalità di critico si manifesta attraverso il confronto con l'esperienza condotta in prima persona nel paese del teatro - tant'è che a un certo punto parla di Goldoni e sembra stia parlando di *Sei personaggi*.

L'importanza di Goldoni, secondo Pirandello, non sta nella commedia di carattere o nel realismo. Non è stato lui il primo e il solo ad aver ridato "forma umana a quel movimento di maschere e tipi della Commedia dell'Arte", a ciò "avevano mirabilmente adempiuto e Shakespeare e Molière". La creazione dei caratteri era quanto già risultava dal lavoro sui tipi dell'Improvisa condotto dai grandi drammaturghi del Seicento. La novità è invece che "il vero grande autor nuovo si manifesta nei personaggi di contorno [che] escono in frotta e restano soli e liberi". Goldoni, cioè, "ha superato il carattere, e trovato [...] tutto il volubile, il fluido, il contraddittorio, il momentaneo della vita in atto, e aperto così, con un colpo di bacchetta magica, la vena del Teatro contemporaneo dalla roccia in cui erano sbozzati, assai più grossi che non grandi quali ci appaiono, i 'caratteri' del Teatro seicentesco".

Perché – e qui Pirandello vola in un solo giro di frase dalla crisi settecentesca alla crisi novecentesca, per una connessione logica che fa ponte sulla distanza cronologica - perché "il Teatro non è archeologia" e

il non rimettere le mani nelle opere antiche, per aggiornarle e renderle adatte a nuovo spettacolo, significa incuria, non già scrupolo degno di rispetto [...] Il Teatro *vuole* questi rimaneggiamenti [...] Perché l'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore, che si può sempre del resto in altro modo salvaguardare, ma una atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena.

E conclude: "facendo così, si avrebbe la prova tangibile di quanto ho detto": ritorna cioè velocemente indietro, al Goldoni da cui era partito, all'antesignano della



liberazione della vita scenica dalla fissità letteraria, colui che aveva saputo portare in scena “il volubile, il fluido, il contraddittorio, il momentaneo della vita in atto”.

Questo scritto del 1935 ha una centralità tanto più chiara quanto più è marginale rispetto ai luoghi comuni del pirandellismo. La tesi storiografica e il bilancio d'autore si saldano come possono saldarsi scienza ed esperienza.

Sull'onda delle “stravaganze” pirandelliane, vorremmo restare in tema accostando ad esse almeno un altro esempio di stravaganza illuminante, che rimbalza dal Goldoni, di cui parlava Pirandello, a Carlo Gozzi. Sono due battute in italiano che Georg Büchner pose come “preambolo” alla sua commedia *Leonce e Lena*, simili a due note staccate all'inizio d'una sinfonia. Büchner immagina il quesito essenziale d'una coppia di personaggi storici emblematici e contrapposti, o forse complementari: la sorpresa è che l'uno è il conte Gozzi, ma l'altro non è Goldoni. È il conte Alfieri.

Questa piccola sorpresa ci introduce ad un altro caso di occhio e mal occhio, connesso con quello appena visto di Pirandello e forse altrettanto importante. Soprattutto perché non riguarda un semplice luogo comune, ma una cosciente strategia congegnata dagli stessi protagonisti per promuovere la propria immagine, così ben sceneggiata da propagarsi come un dato di fatto ripetuto fino all'apparente evidenza dei luoghi comuni.

1836: prima che si levi il sipario e Leonce, sdraiato su una panca, in un giardino, cominci a rifiutare gli insegnamenti del suo precettore dichiarando la propria fame di vento e fantasticherie, ascoltiamo:

Alfieri: E la Fama?

Gozzi: E la Fame?

Gozzi diventa il contraltare non della riforma goldoniana, ma del tragico per eccellenza.

È come se Büchner scardinasse la centralità della contrapposizione con Carlo Goldoni, e indicasse, aldilà delle cronache, aldilà di Venezia, un altro termine di confronto, quindi un altro contesto, più adatto a comprendere il peso storico dell'autore delle *Fiabe*.

Indipendentemente dalle purtroppo oscure intenzioni di Büchner nel comporre il suo “Preambolo” in due battute⁹⁰, la questione per noi più interessante è che – una volta pronunciate - esse ci si piantano in testa con tutta l'evidenza d'un plausibile schema storiografico e critico. Il fatto che anche solo per un attimo, nei nostri presepi mentali, la figura di Alfieri si sostituisca a quella di Goldoni è sufficiente a mettere in dubbio l'utilità di una sistemazione ben stagionata e la consistenza del recinto tutto veneziano che Carlo Gozzi stesso scelse per racchiudere la storia della sua opera. Si apre cioè una crepa fra la

⁹⁰ Le intenzioni di Büchner restano oscure anche per i suoi commentatori. Si vedano notizie e riferimenti in Georg Büchner, *Leonce und Lene. Kritische studiensgabe Beiträge zu text und Quellen Herausgegeben von Burchard Dedner*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987. Si veda anche il saggio di Thomas Michael in *Georg Büchner Jahrbuch*, 1/1981, pp. 201-210; e Kurt Ringger, *Büchner zwischen «Fama» und «Fame»*, «Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen», vol. 213, 128 (1976, I), pp. 100-104. Va comunque tenuto presente che non solo le *Fiabe* di Carlo Gozzi erano uno dei grandi punti di riferimento per la cultura ed il teatro tedesco, a partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo, ma che anche Alfieri era ben noto, ed incarnava perlopiù, agli occhi dei tedeschi, la figura del tragico paludato.

storia così come ci è stata quasi sempre raccontata e il suo significato alla luce di un senso storico un po' più indipendente dalle prospettive dei protagonisti.

Vedere l'opera di Carlo Gozzi, sullo sfondo del Settecento italiano, come contrapposta a quella di Alfieri vorrebbe dire, innanzi tutto, slegarla dalle questioni pro o contro la Commedia dell'Arte e inserirla nella discussione sulla natura del teatro. Un passaggio talmente brusco, che ci vuole uno scossone come quello di Büchner per farcelo percepire possibile.

L'operato teatrale di Carlo Gozzi si è tramandato in condizioni molto particolari. Lui e Goldoni sono stati talmente abili, nel narrarci le loro imprese, che per secoli la storia degli studi si è incanalata nell'alveo che loro stessi avevano tracciato. Abbiamo confuso - noi posteri - il senso storico dei fatti con il senso che essi assunsero in due divergenti sceneggiature d'autore.

Ricapitoliamo la questione per sommi capi.

Goldoni, soprattutto nei *Mémoires*, invece di raccontare il *proprio riscatto*, racconta il *riscatto della Commedia*. Ricostruisce il corso della sua vita professionale invertendo i nessi di causa ed effetto. La carriera d'un "avventuriero onorato", che diventa grande scrittore, riconosciuto dai massimi del suo tempo, viene raccontata a partire dalla fine, e si trasforma nelle avventure di un grande scrittore in *partibus infidelium* con la missione di convertire alla degna cultura delle scene i professionisti del teatro.

Da un lato abbiamo la storia di un letterato vagante e rampante, attivo nel mondo del professionismo teatrale, che sale la scala del guadagno e della nobilitazione professionale, che da duttile poeta di compagnia cresce in un drammaturgo geniale, autore di *spettacoli* nuovi, fino ad imporsi come autore di *libri* importanti, pubblicati con cura, riconosciuti come un vertice della letteratura drammatica italiana.

E dall'altro lato abbiamo uno specchio autobiografico in cui i risultati finali si trasformano in finalità presenti fin dall'inizio, sceneggiando la vita di un intellettuale illuminato che riforma la commedia italiana procedendo per gradi, rimuovendo gli ostacoli che gli usi e gli abusi comici gli oppongono, ottenendo passo dopo passo libertà d'azione dagli attori, consenso dagli spettatori, fino alla vittoria, quando Goldoni potrà realizzare la "vera" commedia e l'Italia avrà finalmente anche lei il suo Molière.

L'efficacia di questo rovesciamento - talmente efficace e convincente da divenire una vulgata storiografica - non dipende soltanto dalla generale propensione a dipanare la matassa dei fatti partendo dal bandolo finale. Deriva, nello specifico, da un artificio particolarmente persuasivo per la *forma mentis* dei letterati, inclinati a pensare le teorie sulla letteratura come causa delle opere. Facendo leva anche sui sospiri di sollievo con cui molti intellettuali progressisti accolsero i suoi successi, Goldoni creò un nesso molto stretto fra la propria promozione personale e la lunga discussione letteraria sul presente, il passato e l'avvenire del genere comico. Situò pertanto la peripezia autobiografica sullo sfondo di un genere: il panorama universale della "Commedia", da Aristofane e Menandro a Molière⁹¹. A questo punto, la logica immessa *a posteriori* si impasta con i fatti,

⁹¹ Si veda, anche per i riferimenti bibliografici, il saggio di Franco Fido *I «Mémoires» e la letteratura autobiografica del Settecento*, nel suo volume *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000, che amplia l'edizione del

e per i posteri diventa assai difficile non solo distinguere gli uni dall'altra, ma addirittura rendersi conto dell'esistenza di un problema storiografico dietro l'operazione autobiografica d'autore.

Carlo Gozzi, nelle presentazioni delle *Fiabe*, nel *Ragionamento ingenuo*, nell'*Appendice* e nelle *Memorie inutili*, fa scelte opposte. Esclude i grandi orizzonti, e restringe la scena della sua lotta con Goldoni al campo del commercio teatrale e delle mode veneziane.

Nel tracciare la sceneggiatura della propria vita, Goldoni esclude l'episodio del proprio declino commerciale a Venezia. Lo adombra soltanto nell'ultima sua commedia "veneziana" *Una delle ultime sere di carnevale*. Il bello è che proprio lui, che visse sempre all'interno delle dinamiche del commercio teatrale, e di qui seppe trarre una letteratura ed una poesia, col raccontare la sua vicenda al modo in cui la racconta contribuisce alla creazione d'un preconetto che ancor oggi aduggia e confonde il modo di pensare la storia e la critica del teatro: le ragioni del commercio pensate come estranee a quelle dell'arte.

Nei *Mémoires*, Goldoni tace persino il nome di Carlo Gozzi. Ma il molto parlare che Carlo Gozzi fa di Goldoni è ancor più riduttivo. E diventa un'arma a doppio taglio. Nel racconto gozziano, la figura di Goldoni campeggia, ma sempre alla maniera d'un antagonista da poema eroicomico, in coppia con l'abate Chiari (nella *Marfisa bizzarra*, li rappresenta nel duo di scrittori alla moda "Marco e Matteo del Pian di San Michele"), non diversamente dalla coppia viennese di Franz Heufeld e Joseph von Sonnenfels con cui polemizza nell'*Appendice al Ragionamento ingenuo*.

Nelle pagine che Gozzi dedica a Goldoni, la statura del grande commediografo non appare significativamente diversa da quella di un altro antagonista del racconto eroicomico in cui Gozzi tenta di ridurre la propria biografia: quella vittima che fu Pietro Antonio Gratarol, rovinato dallo scontro con il conte, ridotto all'esilio, ad una condanna capitale in contumacia, ad una vita esiliata, fino alla morte in Madagascar. Il fluviale racconto delle *Memorie inutili* risponde infatti alla *Narrazione apologetica* di Pietro Antonio Gratarol non diversamente da come le molte pagine dedicate alla satira ed alla polemica contro Goldoni e Chiari rispondono alle opere di quegli scrittori. Poiché il secondo è per noi un rispettabile rappresentante della civiltà teatrale e letteraria italiana del Settecento, mentre il primo è addirittura una delle gioie della nostra letteratura (ripeto queste ovvietà solo per tenere bene a mente la catena delle conseguenze) accade che dedicando il Gozzi molto tempo e molta fatica scrittoria alle sue battaglie veneziane, quasi non facendo differenza fra i grandi, i mediocri ed i minuscoli, e quindi riducendo la portata dell'impresa goldoniana, finisce per ridursi lui stesso, nella considerazione dei posteri, alle piccole dimensioni d'un effimero vincitore.

1977. Fondamentali gli studi settecenteschi di Gerardo Guccini e Marzia Pieri. [Di Guccini ricordo soprattutto il saggio *Dall'Innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, «Teatro e storia», 3, ottobre 1987, pp. 251-293; e lo studio introduttivo al volume da lui curato *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 9-68. Di Marzia Pieri si vedano gli studi introduttivi alla scelta del *Teatro di Carlo Goldoni* \(3 tomi\) per la serie einaudiana de «I teatro italiano» \(tomo I: Torino, Einaudi, 1991, pp. VII-L\); ed all'antologia critica da lei curata *Il teatro di Goldoni*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 9-59. Si veda, inoltre, lo studio delle prefazioni, delle premesse e delle dediche goldoniane condotto da Pamela D. Stewart, *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.](#)

Fra gli esiti di questi sguardi autobiografici interferenti e ribaltati vanno annoverati l'andamento ricorrente della fama di Carlo Gozzi, e un paradigma storiografico che sostituisce alle concrete situazioni storiche dei teatri settecenteschi italiani il contesto astratto e immaginario d'una "riforma del teatro" in progresso.

Ricorrente è il carattere pendolare della fama di Carlo Gozzi fra l'Italia e il resto d'Europa. Con impulsi e contrimpulsi: la fama e le "esagerazioni" straniere spingono gli italiani a ribadire i limiti del *loro* scrittore ed a spiegare perché non possa dirsi un *loro* classico.

Il paradigma storiografico pensa più o meno così:

fin dai primi anni del XVIII secolo, dal Muratori in poi, assistiamo ad una serie di tentativi per liberare il genere della commedia, in Italia, dalle forme obsolete della Commedia dell'Arte e portarlo ai livelli del teatro francese. Tali tentativi hanno i loro corrispettivi anche nel Dramma musicale e nella Tragedia. Quest'ultima è il genere nobile; ma sul piano pratico, il principale arengo resta quello della commedia, sia perché è la forma di teatro più diffusa; sia perché qui è più forte e inveterata la tradizione italiana; sia, infine, perché Commedia dell'Arte vuol dire addirittura assenza del testo, e quindi i problemi che pone sono radicali. L'urgenza di riformare la commedia – continua a pensare l'inveterato paradigma storiografico – si manifesta in molti episodi di breve respiro e in generose utopie, e trova il suo pieno compimento nella riforma goldoniana, che essendo un punto d'arrivo trasforma la serie dei tentativi precedenti nelle prove dei suoi *precursori*, dando luogo alla categoria dei «pregoldoniani». In questo quadro razionale e ben regolato esistono – come sempre – anomalie ed eccezioni, casi che hanno ottenuto una certa risonanza (a Napoli, per esempio, il marchese Liveri). La più importante e bizzarra di tali anomalie ed eccezioni sono le *Fiabe* teatrali di Carlo Gozzi. Fra parentesi: che ebbero addirittura la ventura di prevalere, nel successo immediato presso il pubblico veneziano, sul Goldoni. Ma la Storia fa giustizia.

Benché possa sembrar strano, il paradigma che qui ho riassunto persiste veramente, nel suo semplicismo, a volte latente, altre volte esplicito, nelle teste degli storici del teatro e della letteratura. Continua a dettare lo schema di libri di sintesi e divulgazione e persino di alcune analisi settoriali approfondite. Fa crescere paralogismi anche nei discorsi più esperti. A volte sonnecchia accantonato ma non vinto⁹².

Ha il grande pregio d'esser chiaro. E il difetto d'essere un falso. O meglio: paga la sua chiarezza con una profonda deformazione del panorama storico, modellandolo sull'orografia familiare alla critica letteraria. Due le conseguenze più perniciose. Innanzi tutto, la tendenza a credere che l'impatto di un'opera teatrale, il suo contenuto di pensiero, sia tutto (e solo) deducibile dall'esame del testo scritto e dei suoi letterari valori. In secondo luogo, la solita inclinazione a ragionare come se le opere dipendessero dalle poetiche, sicché sarebbe sufficiente soppesare queste per comprendere il peso storico di

⁹² In genere, anche i più seri e appassionati lettori di Carlo Gozzi o esaminano il loro autore quasi isolandolo, e quindi semplicemente prescindendo dal panorama presupposto dal paradigma storiografico inveterato; oppure lo valutano (o rivalutano) tenendo sempre fermo il confronto con Goldoni: come alternativo-complementare a Goldoni. Il vecchio paradigma storiografico resta per esempio imperante, malgrado la qualità e l'utilità dell'informazione, nella raccolta *La commedia del Settecento* curata da Roberta Turchi (2 voll., Einaudi 1987 e 1988); così come [nell'importante contributo erudito di Paolo Bosisio Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari, Firenze Olschki, 1979](#); e nel vasto apparato di note con cui lo stesso Bosisio ha corredato il volume Carlo Goldoni, *Memorie*, nei «Meridiani» di Mondadori (1993), che raccoglie la traduzione dei *Mémoires* (trad. di Paola Ranzini), la prefazione dell'edizione Bettinelli e le prefazioni goldoniane ai volumi dell'edizione Pasquali.

quelle. Raccontare la *storia delle discussioni* dei drammaturghi e dei trattatisti come se essa riassume e condensasse la *storia dei teatri* sembra un risparmio ed è uno sperpero. E questo sperpero d'intelligenza incide sulla valutazione dell'opera di Carlo Gozzi in maniera particolarmente fuorviante.

Carlo Gozzi (morì nel 1806, era nato nel 1720) compose la sua opera famosa, la serie delle dieci *Fiabe* teatrali, fra il 1761 ed il 1765, per fornire un repertorio rinnovato alla compagnia d'uno dei più grandi attori del secolo, l'Antonio Sacchi per il quale Goldoni aveva inventato, una quindicina d'anni prima, *Il servitore di due padroni*. La situazione era mutata. ditta teatrale del Sacchi i successi del Goldoni e dell'abate Pietro Chiari, che con la loro rivalità sapevano monopolizzare il mercato dello spettacolo veneziano. La maniera di far teatro detta della Commedia dell'Arte veniva screditata come vecchia ed incolta. Il conte Gozzi decise di ergersi gratuitamente a protettore del Sacchi, dei suoi attori e delle sue attrici. Spinse il loro repertorio tradizionale non verso la verosimiglianza, la cronaca familiare, il romanzo (la via goldoniana), ma verso la favola, il miscuglio di generi e d'ingredienti, la satira, la buffoneria, le meraviglie delle apparizioni sceniche e le arguzie del teatro-nel-teatro.

Aprì il primo dei suoi spettacoli mandando alla ribalta un ragazzo che degli attori ancora fra le quinte diceva agli spettatori: "I vostri servitor comici vecchi sono confusi, e pieni di vergogna, e stan qui dentro, ed han bassi gli orecchi, e i visi mesti". Il superamento del vecchio teatro cessava d'essere una pena e diventava una chiave di commedia. Gli spettacoli che il Sacchi compose a partire dai regali drammaturgici del Gozzi conquistarono il mercato. Il Chiari si arrese, abbandonando i teatri veneziani. Goldoni se ne andò a Parigi, accettando la proposta di dirigere l'Opéra Comique in cui confluiva la Comédie Italienne.

Questa vittoria di Carlo Gozzi e degli attori da lui protetti sul più grande drammaturgo dell'epoca sembra essa stessa una favola. E viene spesso dimenticata. Anche perché Goldoni, nei suoi *Mémoires*, non ne parla proprio, anzi la occulta, raccontando d'essersene andato da Venezia in un momento di particolare tranquillità, quand'erano ormai cessate le critiche più aspre alle sue commedie. Dalle satire, infatti, Gozzi era passato all'azione diretta.

L'arte di Gozzi è per metà arte di drammaturgo e per metà arte di spettatore: uno spettatore che di fronte agli spettacoli che vede è capace di volar via verso gli spettacoli che vorrebbe. È uno degli strani modi per cui il Gozzi divenne giocosamente profeta.

A prima vista, l'energia artistica delle *Fiabe* deriva dall'impasto di cultura aristocratica e popolare, corrisponde alla cultura antimoderna del Gozzi, al suo amore per il burlesco e per l'arcaico, al disprezzo per i gusti dei ceti medi. Il Baretti intravide l'ombra d'uno Shakespeare italiano, capace di coniugare fantasia, commercio teatrale e poesia. Poi in Italia, fin dall'inizio del XIX secolo, fu accantonato fra i «minori». La sua vittoria sembrò un'antistorica ingiustizia. Ancora oggi risulta spesso assente dalle raccolte dei maggiori scrittori della nostra letteratura. Ma nel resto d'Europa, dal finire del XVIII al XX secolo, da Schiller e Goethe ad Hoffmann, dai romantici fino ai protagonisti della rivoluzione teatrale novecentesca, in Francia come in Russia, il vecchio reazionario

disilluso appare come uno dei geni della scena, al quale si torna ogniqualvolta si desidera dare una viva scossa al sistema delle convenzioni teatrali.

Carlo Gozzi visse la parte più significativa della propria vita a contatto con il mondo dei professionisti del teatro. Lo osservava e lo governava dall'esterno come un nobile osserva i contadini del suo feudo. Poteva essere alla mano, intrecciare serie relazioni di lavoro col capocomico o far l'amore con le attrici, perché li divideva un'enorme, ovvia, indiscussa distanza, non solo sociale, ma mentale - non diversa dalla distanza che separava un viaggiatore in terre lontane dai popoli che incontrava e con i quali senza familiarizzare faceva amicizia.

Era nobile: uno di quei nobiluomini con pochi mezzi e punto potere che attraversano il Settecento veneziano (e che Goldoni ridicolizza). Ma a differenza dei nobiluomini ridicoli, scampò al rischio d'essere spiantato e riuscì sempre a vivere di rendita. Faticò molto, con abili liti giudiziarie, per arginare la perdita delle proprietà. E malgrado la piccola cosa che fu la sua nobiltà, nel rapporto con il microcosmo delle ditte teatrali un segno o un sogno di aristocratica grandezza, evidente non appena lo si confronti con i nobili veneziani che si trasformavano in impresari e padroni di teatri, i Vendramin, i Grimani, i Tron, famiglie ben più ricche e potenti della sua. Tant'è che il suo modo di far teatro potrebbe persino esser visto come il controcanto veneziano al mecenatismo o *evergetismo* dei principi, quando – soprattutto nelle città-stato tedesche – offrivano ai cittadini un teatro pubblico, che era insieme commerciale e di corte. Per vie opposte, in forme anguste e dimesse, quindi irriconoscibili, realizza un programma equivalente: la pratica del dono, l'innesto dei gusti e dei poteri di un aristocratico fra gli usi e costumi del popolo degli attori. O "razza comica", o "scenica popolazione", come si diceva.

Ideologicamente fu un reazionario. Ma che cos'è, in pratica, un reazionario, quando non amministra potere e i privilegi di cui gode sono insignificanti? Il controcanto di Gozzi è così sproporzionato al "secolo dei lumi" da assomigliare ad un'aria eroica intonata da un donchisciotte. Pensò il rischio, il coraggio, l'avventura e insomma la grandezza alla maniera dei poemi eroicomici: il suo amatissimo Boiardo era il Boiardo riadattato dal Berni.

Agli occhi dei posteri, fuori d'Italia, ha assunto una statura da profeta del teatro, benché abbia solcato solo piccoli laghi, non le distese dei sette mari. O forse proprio per questo: divenne infatti profeta allo strano modo di quelle figure casalinghe che per risolvere i problemi del proprio villaggio, e quasi per gioco, diventano inventori rinomati.

Figure tutto sommato non troppo dissimili dall'altra assai più drammatica, che inventando il modo di sfuggire alle proprie strettoie, con mentalità intraprendente e paesana, facendo leva sul paese teatro o il paese Girgenti, riuscì a fondare una propria indipendente masseria culturale che allungò pian piano i suoi tentacoli sull'Italia e sul

mondo intero e partendo da posizioni modeste contribuì ad allontanare la distruzione del teatro⁹³.

10. Mappa concettuale

Se questa nostra fosse una “mappa concettuale” come si deve, con cerchi, frecce e freccette rosse nere o tratteggiate, vocaboli radianti ed altri quasi pescati dal nulla, una mappa come quelle che si fanno a scuola e nelle divulgazioni spicce cartacee e in rete, se fosse in grado di collegare in una pagina, insomma, andando avanti e indietro nel tempo e nello scibile, i contenuti e i periodi lontani; se fosse, infine bellamente pensata dalla grafica, dovremmo forse metterle al centro, all’inizio, un viso occhialuto, dai folti baffi e dall’aria intelligente, con un occhio leggermente strabico:

“Entra un attore e stende un tappeto, o anche non lo stende”: così nell’autunno 1942 Silvio d’Amico cominciava all’Accademia le sue lezioni di Storia del Teatro, e il suo occhio strabico sembrava ammiccare.

Questo ricordo in due righe chiude un libro-scartafaccio di più di 500 pagine⁹⁴. E senza dirle, sembra dir gran cose.

Nel vasto scartafaccio l’autore ha raccolto tutte le pezze d’appoggio che attestano il suo lungo inseguimento non tanto d’un’ideale quanto d’un’aspirazione con le spine. Teatro, naturalmente, ma sempre con uno sguardo in tralice anche al teatro che sta aldilà dell’orizzonte.

Fra tanti articoli, progetti, documenti, fra tanti interventi sulla storia del teatro, sull’interpretazione dei suoi capolavori, fra tanti appunti di diario e pagine di taccuini critici, c’è una vena melanconica di poesia. “Scartafaccio”, infatti, va inteso come un’apposizione ammirativa: uno scartafaccio a stampa può essere l’equivalente in prosa d’un canzoniere.

Chiamiamo “aspirazione con le spine” la tensione dell’autore per un’idea di “regia” intesa non come tecnica e mestiere, ma come orizzonte delle potenzialità, come personalissima (in parte generazionale) stella per la navigazione, il contrario d’un contornato territorio. Tant’è che viene coniata persino la costellazione immaginaria e orientante della “registica”.

Durava ancora la guerra e il fascismo. L’autore ora ottuagenario era allora un ventenne, livornese figlio di genitori romagnoli, studente di giurisprudenza. Aveva deciso di iscriversi anche all’Accademia d’Arte Drammatica diretta da Silvio d’Amico. Lascerà un nome e una traccia nel teatro italiano del secondo Novecento, come regista, drammaturgo e saggista.

Luigi Squarzina (l’abbiamo già visto nella prima parte di questo excursus) è uno di coloro che dopo la guerra e la fine del fascismo hanno mirato a dotare il Paese d’un

⁹³ “Una delle ragioni dell’attualità di Pirandello sta anzitutto nell’aver affrontato, partendo da posizioni diciamo pure modeste, la crisi del teatro e averne allontanato la distruzione” (G. Macchia, “Premessa” a L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d’Amico, Milano, Mondadori “I Meridiani”, 4 voll., vol I: 1986, p. XIII).

⁹⁴ Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e confitte*, Pisa, Pacini, 2005.

teatro di qualità. Si è sempre mostrato convinto che una civiltà teatrale si identifichi per la produzione media dei suoi spettacoli, non per le sue punte, i suoi capolavori, le sue eccezioni. Ha preferito (o forse ha dovuto preferire) l'attivismo illuminato del professionista alla pratica dell'estremismo artistico. Ha dovuto accettare e negoziare molti compromessi. Ma la strategia solitaria del buon uso dei compromessi non ha potuto praticarla (quei compromessi che servono a difendere quanto è apparentemente indifendibile, e che allargano di fatto l'area del libero arbitrio del teatro – non i compromessi che permettono ad altri di versare un po' d'acqua nel vino nostro). Come gli altri esponenti della "generazione dei registi", Strehler compreso, forse con la sola eccezione di Visconti, ha dovuto farsi carico da un lato della propria libera ricerca artistica, dall'altro del miglioramento complessivo del teatro italiano: un doppio legame che più che soffocare depotenzia⁹⁵.

Con il senno di poi, potremmo dire che i registi che rimisero in piedi il sistema del teatro italiano nutrono nel loro modo di pensare un nascosto focolaio d'infezione: la tendenza a valutare l'estremismo artistico come se fosse il rispecchiamento dell'estremismo politico, ideologico, religioso o morale. Una confusione certamente giustificata dalle circostanze culturali e politiche di quegli anni, ma non per questo meno perniciosa.

Non solo i fatti, ma anche la logica dimostra che estremismo e moderazione non funzionano in maniera analoga nel mondo delle arti e in quello della vita quotidiana e della politica. Le arti funzionano e sono efficaci per gli individui e la società all'interno d'uno spazio virtuale, come se parlassero dell'interno d'una parentesi. Niente dissipa più la loro forza esplosiva che il tentativo di abbattere l'involucro di quella parentesi che dà loro un territorio e le mette in comunicazione. E come accade con le parentesi, è il segno più o meno che sta fuori far mutare il senso dei segni che stanno dentro. Nelle arti, a differenza di ciò che accade in altri campi, l'estremismo non è una malattia infantile. È il punto dove si fa la storia. Un punto d'arrivo. È la forza dell'età adulta, segno e fonte di salute, ciò che giustifica e fonda il valore d'un insieme di pratiche, il loro artigianato, persino la loro routine. Se teniamo i piedi per terra, ci accorgiamo che in realtà sono gli artisti estremisti – che non sembrano dotati del cosiddetto senso pratico – a creare in pratica quella maniera diffusa di sentire e riconoscere cultura che inventa e circostringe nuovi territori culturali, li dilata, dà loro un valore, li accredita prima con l'eccesso e lo scandalo, poi col prestigio. Sicché per il loro estremismo molte moderazioni possono poi regolarmente campare.

Malattia grave e infantile, fra le arti, è l'assenza di estremismo, nei momenti che sembrano di buona regola e preludono all'asfissia. Al contrario di quel che accade nell'organizzazione sociale ed economica, nel lavoro artistico e culturale vi sono pochi operai che compiono i lavori pesanti, smuovono massi e aprono sentieri, e molti signori, a volte di massa, che di quel lavoro godono, più o meno sfruttandone il plusvalore.

⁹⁵ Resta insuperata, per la comprensione di questo periodo, l'analisi di Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 (imminente una riedizione presso l'ed. Bulzoni di Roma).

Che le cose stessero così quel giovane cominciava a sospettarlo, più che a saperlo⁹⁶. Il maestro che apriva il suo corso di lezioni lo sapeva, ma come non volendo, o facendo finta di niente. Probabilmente gli pareva ingiusto, o probabilmente immorale. E quasi certamente aveva dovuto ammettere che ciò che nel teatro vinceva e procreava era spesso apparso ai suoi occhi immorale o moralmente dubbio o inutile. Non si ridurrà mai a dire che il teatro dev'essere negato. Ma non ha neppure mai accettato l'equazione fra teatro efficace e teatro giusto. Un'equazione che in altri campi è fonte di delitti, e nelle arti, invece, è semplice moralità. In questo, lui - cattolico nazionalista e uomo d'ordine - assomigliava ai suoi allievi più impegnati, socialisti, marxisti, cattocomunisti. Li accomunava il pensiero secondo cui l'arte deve adempiere a dei doveri prevedibili e giudicabili. In altre parole: dev'essere unilaterale. Né l'uno né gli altri avrebbero mai approvato (come abbiamo sentito dire in quegli anni al Croce ottuagenario) una "dilettazione che ha forse dell'illecito, ma forse anche del perdonabile". Il loro amore e le loro rabbie teatrali, sia del maestro che degli allievi, erano amore e rabbie sperticate. (Quando il maestro vivrà la sua agonia, alla fine del marzo 1955 - un cancro ad una gamba che lui non permise gli fosse amputata - i più intimi lo vedranno, in balia d'un nobile delirio, chiedere alla gente che gli si affollava nella stanza di scostarsi, per favore, perché lui sennò laggiù, fra l'armadio e il muro, non riusciva a vedere lo spettacolo. Dovettero chiedersi se fosse lo spettacolo dell'ultima tentazione, o quello dell'antipurgatorio).

Che cosa poteva voler dire quell'incipit al corso di Storia del Teatro, nell'autunno del Quarantadue? E soprattutto: che cosa può voler dire la scelta di Squarzina, a distanza di sessant'anni, di usare quell'incipit come explicit del suo lungo lavoro? Quel seme di teatro ridotto a un attore solitario. Quel tappeto che c'è e non c'è. Quell'occhio strabico che ammicca. Un modo per far impallidire le architettate interpretazioni, le regie. Come se aldilà del teatro realizzato ci fosse non la conquista di ulteriori vette, un progresso, ma un abbandono, la contemplazione d'un lago silenzioso e vuoto. Come se ci fosse una dialettica spezzata: di qua un ordine - e di fronte ad esso non la sua negazione, ma semplicemente un voltargli le spalle, un'elusione.

Probabilmente è l'eco estrema del "contrappunto dissonante" per cui negli anni a metà del Cinquecento, mentre si stavano ponendo le basi teoriche del teatro come istituzione culturale, a partire dagli esperimenti drammatici accademici e cortigiani dei primi anni del secolo (Bibiena, Machiavelli, Nardi, Ariosto, Trissino, Giannotti, Aretino, Ruzante, Speroni, Giraldi Cinzio...) e poi dai commenti e dalle rielaborazioni delle poetiche di Aristotele e d'Orazio (Francesco Robortello, Giangiorgio Trissino, Giambattista Giraldi Cinzio, Antonio Sebastiano Minturno, Giulio Cesare Scaligero, Lodovico Castelvetro, Alessandro Piccolomini, Battista Guarini e Giason Denores...); mentre prendeva forma la sala teatrale all'italiana, la scena prospettica e il palcoscenico illusionistico; mentre gli interventi ecclesiastici legati al Concilio di Trento tentavano di tracciare una linea di demarcazione netta e ricca di divieti fra il sacro e il profano, dappertutto e quindi anche nelle feste e negli spettacoli; mentre insomma prendeva

⁹⁶ Si veda quel che del giovane Squarzina si legge in M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

corpo e s'unificava quel soggetto culturale chiamato propriamente "Il Teatro" - da un'altra parte, ma lì accanto, prendeva corpo la professione teatrale, il commercio con tutte le sue non scritte regole, e con la sua maniera di unificare di fatto "il teatro", in un continuo ed obbligato dialogo e confronto con l'idea di Teatro dell'alta cultura: la linea, cioè, d'un contrappunto dissonante.

Dovremo sottolineare e circostanziare con cura il termine *dissonante*, perché mentre il teatro dell'alta cultura, ad esempio, trova nella forma Tragedia la base delle sue regole, nel teatro del commercio di spettacoli si deduce ogni insegnamento dalla farsa. Inoltre, da qui, da questo punto dovranno partire una serie d'altre frecce che potranno appuntarsi verso un unico cerchio ideale: la creazione d'uno spettatore immaginario che non corrisponde affatto alla concreta esperienza degli spettatori e che in qualche modo esime le teorie dall'occuparsi delle reali relazioni teatrali.

Lo spettatore immaginario è quello per cui, dal Cinque all'Ottocento, si ripeté, per esempio, che avrebbe sentito come inverosimile uno spettacolo in cui l'azione procedesse nello spazio e nel tempo come traversando i continenti e gli anni, o che avrebbe provato disgusto nell'assistere al mischiarsi di tragico e comico.

La freccia ben marcata che s'inoltra in avanti nel tempo partendo dal contrappunto dissonante cinquecentesco andrà in cerca, nella nostra mappa concettuale, di altri contrappunti altrettanto dissonanti, innanzi tutto quello fra teatro di prosa e teatro in musica. Da una parte le ditte comiche; dall'altra, a partire dall'inizio del Seicento, l'organizzazione dell'Opera. Per le prime, l'unità di misura fondamentale era l'organizzazione del lavoro all'interno della compagnia; per la seconda, era la produzione d'uno spettacolo da comporre volta per volta formando un cast e poi, a volte, da far girare spostandolo qua e là nella sua completezza: scene, costumi, cantanti, macchinaria. La compagnia girava piccola e agile. Il teatro dei cantanti cambiava spettacoli cambiando attori. Il teatro degli attori che si limitavano a parlare, per cambiar spettacoli tendeva a formare un ensemble relativamente stabile. Il contrappunto si scioglierà in consonanze quando nel Novecento anche il cosiddetto teatro di prosa adotterà la produzione caso per caso e a cast. Coloro che guardano solo uno dei termini del contrappunto, come se il teatro musicale fosse il teatro d'un'altra specie o d'un altro pianeta, ipnotizzati dalla Prosa, vedranno l'espandersi dei modi produttivi operistici sul teatro che era stato delle ditte comiche come un mutamento estetico quasi epocale, una delle tante cose che vengono stipate nella casella "Regia".

Un altro contrappunto dissonante, che in alcuni paesi d'Europa ebbe enorme importanza per il Nuovo Teatro fra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento, quello cioè fra teatro delle ditte comiche e teatro amatoriale d'eccezione, non ebbe, in Italia, grande campo (in piccolo, ma molto in piccolo, troviamo tracce di quella feconda dissonanza nell'esperienza dei teatri universitari dai quali uscirà teatri universitari dei Guf provverrà una parte rilevante della generazione registica - e antifascista - del dopoguerra. Il fascismo aveva organizzato in maniera unitaria l'Opera Nazionale Dopolavoro, con una forte attenzione al teatro. Fu spesso un teatro degnissimo, ma solo dopolavoro).

In compenso è stato potentissimo, nella cultura teatrale italiana, il contrappunto dissonante fra teatro "in lingua" e teatro dialettale. Così potente da fondare, in certi

periodi, due veri e propri emisferi del teatro italiano. Più che gli ovvi contatti fra emisferi, importano le gravi zone di incomunicabilità. Il fatto per esempio, che grandi artisti come Grasso o Musco, Scarpetta o Viviani, Ferravilla o Govi non abbiano (quasi) mai avuto accesso al grande repertorio, da Shakespeare a Cechov, da Ibsen a *Sei personaggi*. Ed il fatto, soprattutto, che di certe vere e proprie reinvenzioni del teatro (si pensi in primo luogo al teatro che Viviani inventò dalla base, facendosi per così dire in casa) siano rimaste con scarsa o punta eco nel complesso della cultura teatrale italiana (Viviani, per esempio, viene continuamente “riscoperto”: e la routine culturale ne ricopre presto la memoria in attesa della nuova riscoperta).

Nella nostra mappa dovrebbe segnarsi una cesura, all'altezza degli anni Settanta del Novecento, corrispondente a quella che nel Cinquecento segna il sorgere della cultura teatrale unificata e istituzionalizzata.

Qui serve una precisazione: non è affatto detto che sia giustificato pensare, come in genere si fa nelle storie del teatro e della letteratura, le prime presentazioni di commedie antiche o alla maniera degli antichi, o gli allestimenti scenici all'interno di grandi feste di Corte come se fossero i precedenti del teatro dei decenni successivi. In altre parole, il teatro che si terrà sia pure negli stessi luoghi, nelle Corti e nelle accademie, nei decenni del Cinquecento avanzato, non può essere sensatamente considerato il futuro il cui passato sarebbe quel teatro che pare precoce. Bisognerebbe abituarsi a pensarlo come un fenomeno di differente specie. Gli studi più approfonditi condotti sulle feste dei primi anni del Cinquecento, fanno pensare ad un'architettura del tempo in cui la finzione riguarda gli spettatori tanto quanto gli attori, qualcosa di essenzialmente diverso dall'andare modernamente a teatro⁹⁷. Qualcosa d'assai diverso: un'esperienza culturale ed esistenziale scandita in più giorni, passando dallo spettacolo dei cibi al nutrimento delle immagini in movimento, viste nel loro pro e nel loro contro, come il diritto ed il diversissimo rovescio d'uno steso arazzo, come il vivo contrasto del volto buffonesco d'un Sileno e del luminoso sguardo di Socrate, secondo il famoso *adagium* commentato da Erasmo. Tutto questo dovrebbe riuscire a far eco con ciò che emerge dall'altra cesura, quella novecentesca.

La cesura speculare posta poco oltre la metà del Novecento, dovrà segnare nella nostra mappa la perdita del centro e quindi il disfarsi di quell'unità concettuale e lo svuotarsi di quella forma istituzionale che camminava sulle due gambe dell'ideologia teatrale e dell'organizzazione della professione (non solo l'organizzazione delle compagnie, ma anche i suoi addentellati: il giornalismo, l'editoria legata al repertorio, la legislazione, l'organizzazione del pubblico).

Fin dall'inizio del secolo - segnalerà una delle “finestre” della nostra mappa - la coscienza della crisi era chiara, e fin dall'inizio venne spesso banalizzata, soprattutto nella pubblicistica e nei convegni, come il risultato della concorrenza degli altri spettacoli del secolo. Nel primo anno del Novecento, una pubblicità pugliese reclamizzava il “Fonografo-grafofono” esclamando: “Non andate più a teatro!”. Nei decenni seguenti il cinema e la televisione sono stati visti spesso come gli assassini del teatro. Vitaliano

⁹⁷ Ci riferiamo soprattutto agli studi di Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1984; e Franco Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La “Calandria” alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986

Brancati e Leo Longanesi inserivano ponevano così il teatro nel loro flaubertiano *Piccolo dizionario borghese* del 1941: “TEATRO: il cinema l'ha ucciso”.

Poi non si fece che parlare di televisione.

È solo nella seconda metà del secolo che la perdita del centro è divenuta un dato di fatto e non più solo un problema. Nella prima parte di questo excursus abbiamo addirittura segnalato un crinale: gli anni intorno al Sessantotto.

Alla perdita del centro si è legata, in Italia come altrove, la persistenza del teatro nel Novecento ed oltre. Nel pensiero comune, l'espressione “perdita del centro” si colora negativamente, quasi fosse sinonimo di decadenza o vacuità. Per il teatro è stato il rinnovamento, un processo di differenziazione che ha visto l'affiorare di uno sciame di forme indipendenti, non omologhe le une alle altre. Solo alcune di esse - spesso le più reclamizzate, le più finanziate, ma non le più diffuse - discendono o paiono discendere dalla tradizione del teatro ottocentesco.

Accanto ad esse sono sorti teatri dei più diversi tipi - teatri per pochissimi spettatori, teatri di strada, politici, terapeutici, di massa o d'isolamento, d'agitazione e propaganda, d'autocoscienza e di confessione, happenings e performances - molte funzioni e molte forme.

Il parcellizzarsi delle scelte, lungi dall'essere un impoverimento, un segno di dispersione, incrementa l'articolazione delle idee e delle pratiche teatrali. Fa salire il numero delle differenze che generano significati. In questa proliferazione di specie teatrali, distinguere fra teatri regolari e teatri alternativi, oppure fra tradizione e avanguardia (o ricerca), come pretende un vecchio paradigma storiografico e critico (e come spesso pretendono i regolamenti delle politiche culturali) può facilitare il compito di chi compila schemi o amministra il pubblico denaro, ma non serve all'intelligenza.

È un mutamento che si concretizza solo nella seconda metà del secolo, mentre per i primi decenni il teatro ordinario non si discosta molto, nelle sue strutture organizzative e nelle sue posizioni sociali, da quello del secolo precedente. Per quanto riguarda l'organizzazione del teatro ordinario, anzi, bisogna dire che la principale cesura con l'Ottocento avviene dopo la seconda guerra mondiale, mentre è nella drammaturgia, nelle avanguardie e nel sorgere degli avamposti teatrali che un mutamento radicale si manifesta fin dai primi anni del secolo, o dagli ultimi del secolo precedente.

Il teatro italiano e il teatro in Italia, dagli anni Settanta del Novecento non si possono più ragionevolmente distinguere. In Italia vivono a lungo alcuni dei teatri che più hanno cambiato il volto teatrale del secondo Novecento, primi fra tutti il Living Theatre, l'Odin Teatret, il teatro di Grotowski e quello di Kantor. La loro “differenza” non agisce in maniera sostanzialmente diversa da quella di grandi eccezioni come Carmelo Bene, Dario Fo, Leo De Berardinis.

I criteri del giornalismo teatrale, della registrazione delle stagioni e delle novità, della documentazione e della promozione culturale si allontanano in maniera sempre più sensibile dal valore culturale dei teatri. Fenomeni di risonanza limitata ma profonda, di grandissimo peso culturale rischierebbero di rimanere privi di memoria se non fossero stati documentati, raccontati e valutati da studiosi e intellettuali controcorrente. Si pensi, per fare un solo esempio, al grande movimento dei cosiddetti “teatri di gruppo” negli

anni Settanta del Novecento, o al valore culturale d'un teatro come il Teatro Tascabile di Bergamo che in Italia e persino nella sua città viene spesso visto come una bizzarria difficile da capire e che in compenso è di casa in Europa, in America Latina, in Asia, soprattutto fra i teatri classici indiani e il cui insieme di competenze e d'esperienze è paragonabile a quello d'un'antica accademia, o ad uno di quei "Tesori culturali viventi" che alcuni Paesi si onorano d'onorare⁹⁸.

Molti teatri, nel corso del Novecento, aspirarono a rinnovarsi radicandosi, volevano essere parte viva e stabile dell'organismo cittadino o nazionale. Emblematicamente: Teatro d'Arte di Mosca, Berliner Ensemble, Théâtre National Populaire, Piccolo di Milano. Invece di commerciare in spettacoli, i teatri stabili potevano produrre arte come servizio per la comunità. Nell'epoca teatrale delle sovvenzioni, questa funzione di servizio diventò la giustificazione generale, e spesso, di conseguenza, l'ipocrisia reggente. Ma una parte significativa del miglior teatro della seconda metà del Novecento è tornata a scoprirsi irrimediabilmente straniera, extraterritoriale, apolide.

Quando Jerzy Grotowski è morto, a Pontedera, il 14 gennaio 1999, molti hanno pensato che per il teatro si fosse conclusa un'epoca. Il Novecento teatrale non è stato un "secolo breve". Usando date simboliche, è durato proprio cent'anni, dal 1898, quando Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko misero in piedi il Teatro d'Arte di Mosca e aprirono la stagione della Grande riforma delle scene, a quando è morto l'ultimo grande riformatore, polacco ed apolide, appunto nel gennaio 1999.

"Apolide" e "nomade" non dicono la stessa cosa. È vero che i teatri nomadi dei secoli scorsi finivano per conseguire, all'interno delle compagnie, un relativo carattere multiculturale, tant'è che i loro spettacoli (soprattutto fra Cinque e Seicento, e non solo nella cosiddetta Commedia dell'Arte) erano anche *spettacolo delle lingue*, dei diversi idiomi, dei diversi livelli d'una lingua, dal più nobile al più volgare. Ma le compagnie viaggiavano a partire da un ben preciso contesto regionale o nazionale in cui riconoscevano le proprie radici. I teatri apolidi, anche quando sono radicati in una sede stabile (si pensi al teatro di Brook, a quello di Barba, a quello della Mnouchkine) non sono, né si sentono, né vengono sentiti come parte di un sistema teatrale nazionale. Costituiscono, in esso, un'enclave. Il carattere apolide d'un'enclave teatrale appartiene ad un piano logico diverso da quello per cui possiamo parlare di teatri nomadi o stabili, di emigrazione o esilio. Il territorio teatrale, nazionale e internazionale, è stato determinato dal mercato degli spettacoli. Ha poi assorbito l'intreccio delle diverse politiche culturali (regionali, nazionali, internazionali). I teatri apolidi attuano nuovi processi di territorializzazione. Che è l'altra faccia della conquista d'una condizione extraterritoriale.

Nel Novecento, oltre ai grandi sistemi teatrali, con le loro avanguardie, i loro margini, i loro frammenti eccentrici, si sono dunque formati veri e propri microsistemi. Ciò che definisce una cultura o una tradizione teatrale non ha a che vedere con le sue dimensioni e la sua antichità. Ha a che vedere con una certa completezza di funzioni, con lo spessore d'una storia, d'una coscienza della differenza, d'un patrimonio di conoscenze, di usi e procedure. La prima necessità, per una tradizione o una cultura, è distinguere con chiarezza fra un interno ed un esterno. Come in biologia, anche nella

⁹⁸ Il riferimento è soprattutto a due libri esemplari: M. Schino, *Il crocevia sul ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale (1974-1995)*, Roma, Bulzoni, 1996; R. Vescovi, *Scritti dal Teatro Tascabile*, a c. di M. Schino, Roma, Bulzoni, 2007.

cultura il *témenos*, la recinzione-non-invalicabile, la recinzione che permette processi di scambio e di simbiosi, segna il passaggio da un insieme accumulato ad un organismo vivente. Mentre nella prima parte del secolo tali microsistemi si presentavano, in genere, come prototipi d'una possibile trasformazione complessiva del teatro (dal Teatro d'Arte di Mosca al Berliner Ensemble); nella seconda metà – a partire dal Living Theatre – si realizzano come minoranze teatrali che si riconoscono nel loro essere minoranza, che praticano il teatro per bande, anche dal punto di vista organizzativo, spesso autodidatte, dalle dimensioni d'una normale compagnia, ma con le caratteristiche d'un'autonoma cultura teatrale.

I paradigmi approntati sia pure dalla migliore storiografia teatrale vengono ancora sfidati dai teatri migliori. È difficile forgiarsi gli strumenti per valutare le conseguenze del contrasto fra le dimensioni di questi piccoli organismi teatrali e le loro caratteristiche di autonome tradizioni. Non soltanto perché sono “piccoli”, ma perché di breve durata, se paragonati a quel che normalmente si indica con il termine “tradizione”: sono fondati su una cultura comune che però non sembra fatta per trasmettersi dall'una all'altra generazione, ma è piuttosto adatta a sparire assieme a coloro che con la propria storia e le proprie esperienze l'hanno modellata. Eppure, finché questa cultura è in vita, essa si comporta con la stessa autorevolezza ed ha la stessa densità e completezza delle grandi, annose tradizioni del teatro asiatico o europeo. Per questo un attore dell'Odin Teatret (che è la microcultura teatrale più solida, duratura e completa del secondo Novecento) può confrontare il proprio sapere professionale alla pari con un rappresentante della tradizione kabuki o del balletto classico.

La vera funzione sociale del teatro nel Novecento? Creare contesti. Non è un programma, un progetto, un'ideologia teatrale. È un dato di fatto la cui efficacia risulta solo a posteriori e la cui incidenza va di volta in volta dimostrata. Non c'è dubbio, però, che la creazione di contesti, luoghi di cultura e cioè di relazioni sociali in grado di dialogare con la società inglobante, sia rilevante anche quando (o proprio perché) i suoi contenuti non sono prevedibili, progettabili a tavolino. La diversità culturale dei teatri è estranea all'alternativa accettazione/conflitto. Inoltre, è in grado di teatralizzare la differenza, rendendola interessante e degna di rispetto. Questa caratteristica dei teatri si è realizzata in maniera più o meno significativa nel corso del Novecento, ma alla fine del secolo diventa d'importanza centrale, quando i problemi dell'immigrazione, delle società multietniche, del multiculturalismo, e per reazione dei fondamentalismi, diventano esplosivi e centrali. A questo punto, è facile rendersi conto che l'extraterritorialità dei teatri indica esattamente l'opposto di asocialità.

Territorializzazione ed extraterritorialità nel caso del teatro, sono stati storicamente concetti interdipendenti. O addirittura le due facce d'uno stesso processo. Il termine “territorializzazione” viene usato dai geografi per indicare quell'insieme di operazioni che organizzano, a diversi livelli, fisico e mentale, lo spazio in cui si è inglobati. Parlano dunque dei modi in cui l'uomo trasforma lo *spazio* in *territorio* modificandolo materialmente (edifici, strade, dighe, canali, scavi, ecc.); pensandolo in maniera gerarchizzata e distinta secondo i contorni delle frontiere, delle amministrazioni e dei valori (“noi” e “loro”, *fanum* e *profanum*, ecc.); intessendovi reti di relazioni che uniscono zone spazialmente non contigue (le diverse proprietà di uno stesso ente, il coordinamento degli spazi con funzioni simili, i legami simbolici che avvicinano porzioni

di territorio materialmente lontane, ecc.). L'insieme di queste operazioni di territorializzazione dà luogo - dicono - alla "geografia complessa". Risulta utile per pensare le complessità teatrali.

Chi fa teatro trova un territorio già organizzato. Materialmente, trova «luoghi teatrali» confermati dalla tradizione, ma soprattutto trova già fatta una rete di legami, di occasioni di incontro, di modi di far tournée, di interlocutori e punti di riferimento, una tipologia delle attività consolidata dagli usi e dalla tradizione, adattata al sistema economico che, a seconda dei paesi, regola in maniera sistematica o no l'erogazione del denaro per le attività teatrali e le condizioni per usufruirne. I teatri che non possono adattarsi completamente a ciò che il sistema indica e permette loro, sono costretti a cambiare l'assetto del proprio territorio d'appartenenza, cioè non solo a cambiare la struttura del «luogo teatrale», ma anche a modificare la rete delle affinità ed il modo in cui pensare i confini del mondo teatrale. Debbono, cioè, rielaborare per il proprio uso i criteri della territorializzazione e quindi - rispetto alla previa organizzazione - farsi extraterritoriali. Inutile dire che le strategie per raggiungere tali risultati appaiono chiare solo a posteriori, mentre nella pratica si configurano come una serie di scelte adeguate alla spinta delle circostanze ed al bisogno di porre di volta in volta rimedio a condizioni insoddisfacenti.

Vi sono anche contesti a posteriori, che crescono attorno ad ogni fenomeno e ad ogni presenza nuova. I teatri adeguati al sistema trovano già sistemato l'ambiente per il loro contesto a posteriori - regole per le tournée, rapporti con altri enti, organizzazione degli spettatori, abbonamenti, stagioni teatrali, ritmo delle "prime" e delle "repliche", rapporti con i media, ecc. Le enclaves teatrali, no. Quindi per vivere debbono crearsi un territorio, suscitare un ambiente nel quale situarsi. A differenza dei teatri che vivono secondo le norme del sistema vigente, i teatri-enclaves si confrontano di necessità con l'inquietudine di autotranscendersi. La ristrettezza dei confini spinge a guardar oltre. Dietro queste belle parole c'è un insieme di tattiche, procedure e strategie che hanno a che vedere simultaneamente con la solidarietà, il commercio, la lotta ideale e l'invenzione pratica della propria immagine. Se sfugge il quadro generale del problema, è facile banalizzare tutto ciò schiacciandolo nelle forme meglio riconoscibili e più viete della pubblicità, del proselitismo, o in quelle della carica rivoluzionaria, ideale o utopica (si banalizza banalizzando, ma anche idealizzando).

Abbiamo parlato di Grotowski che morì nell'ultimo anno del XX secolo a Pontedera, dove aveva trovato, presso il centro teatrale diretto da Roberto Bacci, le condizioni per condurre il proprio lavoro di ricerca, condizioni che nessuno al mondo era stato in grado di garantire ad uno dei più grandi maestri e riformatori teatrali del secolo. Si ripresenta il problema della *diplopia*. Non fu un problema di Grotowski. È un *nostro* problema. Non ha limitato in alcun modo il suo modo di agire. Limita invece fortemente il nostro modo di farci un'idea sul senso di quell'azione. E questa doppia visuale è tipica, forse, del passaggio fra il Novecento e il Duemila.

Se guardassimo la figura di Grotowski dal punto di vista delle vicende del teatro novecentesco, ci apparirebbe come un artista ed un maestro che a un certo punto del percorso ha lasciato cadere le preoccupazioni specificamente teatrali per concentrarsi su una ricerca di tipo iniziatico. Così facendo ha certamente dilatato i confini materiali e

concettuali del teatro, ma con tale oltranza da forarli per andarsene. La sua opera principale sarebbero gli spettacoli (*Dr. Faust, Akropolis, Il principe costante e Apocalypsis cum figuris*, con l'importante "a parte" di *Studium o Hamleciè*). Farebbero parte del nucleo principale dell'opera le ricerche sul lavoro dell'attore, mentre la corolla di questo nucleo storicamente fondamentale sarebbe costituita dall'influenza diffusa e dalle attività dopo *Apocalypsis*: il "parateatro", il "teatro delle fonti", fino al lavoro degli ultimi anni dell'"Arte come veicolo".

Se invece guardassimo la figura di Grotowski ponendo il punto di vista all'interno della sua vicenda personale, oppure facendo perno sul lavoro degli ultimi anni, apparirebbe un chiaroveggente che ha utilizzato il contesto, il sapere e le tecniche teatrali per scavare la via di uno "yoga" libero da ipoteche dottrinarie e metafisiche. Una sorta di denudatore della Tradizione: un approccio alla tradizione iniziatica capace di fare a meno della dipendenza diretta da ciò che nella nostra cultura viene associato alle religioni, alle dottrine, alle multiformi gerarchie dei cleri, ai miti, ai dogmi e alle pretese d'ortodossia. Apparirebbe, cioè, come uno degli itinerari novecenteschi della gnosi, che in questo particolare caso ha avuto fra le sue conseguenze anche effetti e clamori teatrali.

Se la si considera astrattamente come un caso di difficile definizione, o come il problema dell'appartenenza a questo o quello scomparto d'uno schema, la doppia visuale è una questione di lana caprina. Disorienta seriamente, invece, quando essa si pone come un vivo contrasto.

Di quale storia generale fa parte la storia particolare di Grotowski?

Siamo tornati all'inizio della nostra mappa concettuale, a quell'occhio strabico e ammiccante. Una mappa concettuale come si deve, per intricata che sia, dovrebbe svolgersi per ragnatele successive. Questa, invece procede a spirale.

La sua ultima immagine, che sviluppa ad un altro livello quella di partenza, dovrebbe essere anch'essa di strabismo. Lo strabismo d'una cena per rappresentare un ineliminabile strabismo della nostra cultura teatrale.

Due compagnie teatrali vanno a cena dopo la prima del loro spettacolo, nella stessa città, la stessa notte, in due luoghi diversi. Una delle due ha lavorato in un teatro piccolo e malandato nei Quartieri Spagnoli di Napoli. Ha messo in scena *I sette contro Tebe* di Eschilo, in abiti quotidiani, simili a quelli che siamo abituati a vedere nei telegiornali, quando ci sono le notizie dei conflitti etnici. Hanno lavorato con prove fatte di esercizi ed improvvisazioni. Il testo è stato per loro un mondo dentro cui viaggiare in prima persona, in cui prendere posizione. L'hanno interrogato, tradotto, fatto proprio. Ora cenano sparpagliati e fraterni su quattro grandi terrazzi a casa della compagna più ricca, l'attrice più nota, che ha avuto il coraggio di partecipare ad un'impresa per lei avventurosa. Lo spettacolo è stato composto a Napoli per portarlo a Sarajevo, nella città assediata e bombardata.

L'altra compagnia è invece in un ristorante sul mare, dopo aver messo in scena con successo *La bisbetica domata* al Teatro Stabile della città.

Siamo nel film *Teatro di guerra* di Mario Martone (1998, con Andrea Renzi, Anna Bonaiuto, Iaia Forte, Roberto De Francesco, Marco Baliani, Toni Servillo). A tutta prima si direbbe che le due cene, che del film sono il finale, vogliono mettere a confronto ed a

contrasto due modi di far teatro o di stare al mondo. Da una parte, gente che fa teatro quasi senza una lira ed usa il suo lavoro di ricerca come un mezzo per esplorare la realtà che li circonda e insieme per prenderne le distanze.

Dall'altra parte, al ristorante sul mare, mentre la notte sta per finire, arrivano i giornali con gli articoli dei critici (è la finzione del film. Nella realtà, ormai da molto tempo le recensioni non escono più sui giornali la mattina dopo la prima, quando pure escono). Gli articoli sono molto positivi. Lo spettacolo era stato solenne e di routine (ma con una Caterina vitale). Né il regista né i suoi attori sono davvero affezionati allo spettacolo che hanno fatto, ma solo al suo successo. Questa gente, nell'insieme, non usa le sovvenzioni per fare il proprio teatro, ma fa teatro solo per prendersi i propri finanziamenti. È un teatro non stupido, ma come senza onore. Apparentemente.

Ben presto ci si accorge che le due cene messe a contrasto sono in realtà intessute in maniera assai più raffinata. La demarcazione è corretta da mille sfumature, le persone che appartengono ai due ambienti sono spesso in relazione fra di loro, alcune trasbordano dall'uno all'altro con facilità e senza infingimenti. La cena degli attori "poveri", inoltre, ha caratteri aristocratici. Non aristocrazia del denaro, ma della cultura e dello spirito. Gli attori del teatro ricco appaiono invece borghesucci in festa nel loro ristorante costoso.

È soprattutto lo stile a mettere in dubbio l'opposizione fra le due scene finali. La cena al ristorante è girata al limite dello stile satirico, ma si capisce che basterebbero pochi tocchi per renderla quasi tragica alla maniera di Beckett più che di Cechov: un vuoto pieno di parole, sull'orlo del terremoto. E reciprocamente, ci vorrebbe davvero molto poco per trasformare in una risata autoironica la cena degli attori provenienti dal piccolo e malandato teatro. Tutto il senso della loro impresa era portare lo spettacolo di guerra a Sarajevo. Invece tutto finisce qui, sui vasti terrazzi napoletani, nella primavera metropolitana.

È un carattere ricorrente delle storie ambientate nei paesi del teatro: il confine fra la presa in giro e la seria partecipazione è labile. Il Romanzo teatrale di Bulgakov può esser letto (ripeteva spesso Grotowski) come uno delle comprensioni più approfondite dell'ambiente teatrale creato da Stanislavskij. E specularmente l'intenso Stanislavskij alle prove di Toporkov, con piccole sviste, potrebbe esser letto come alter ego del satirico romanzo di Bulgakov.

Le due cene che concludono Teatro di guerra mostrano ambedue un modo di far fronte allo sgomento, sull'orlo della distruzione. Il piccolo gioco di parole che si nasconde nel titolo è in realtà un nodo di pensiero, il teatro di guerra non è «il teatro della guerra», ne è anzi la distanza. La sola vera differenza, fra coloro che cenano laggiù al ristorante e coloro che cenano in alto sui terrazzi, è che alla fine i primi si sentono sazi, e gli altri no.

Nell'una e nell'altra cena, nell'una e nell'altra scena, al ristorante e sui terrazzi, si avverte il senso delle armi, dei massacri circostanti, il rischio del degrado della natura e della comunità civile. L'ultima battuta del film è per uno che vuol trovar casa a Napoli, purché sia una casa sul mare: "E che problema c'è? Qua di mare ce ne sta quanto ne vuoi". Come se niente fosse, e il mare non stesse morendo.

11. Il passo e la lucidità

D'improvviso apparve alla ribalta d'una conferenza stampa, nel gennaio del 1990, uno dei più vecchi e famosi attori italiani: Salvo Randone. Qualche tempo prima, il più celebre critico teatrale, Roberto De Monticelli, aveva scritto commosso sul "Corriere della Sera" d'aver saputo quasi per caso d'un'imminente recita provinciale di Randone come protagonista dell'*Enrico IV* di Pirandello, una delle sue più grandi interpretazioni. Raccontava d'essersi precipitato in quel teatrino lontano per godere dell'arte vigorosa del vecchissimo attore, e rimproverava il sistema teatrale italiano d'essersi permesso di dimenticarlo. Ora, nel gennaio del '90, l'attore ottantaquattrenne compariva in tutto il peso della sua vecchiaia, con lo sfacelo di un volto decrepito e quasi irriconoscibile. Diceva d'essere stanco, di non farcela più a recitare, quasi come due secoli prima il vecchio Pulcinella Cammarano era costretto a recitar seduto ("sono costretto ancora a salire sul palcoscenico, portato a braccia fin sulla scena, quasi come fossi un Pulcinella. Ho perduto il mio passo, ho perduto la mia lucidità", diceva Salvo Randone). Aggiungeva d'essere obbligato a calcare le scene per poter sopravvivere e pagare le cure di cui aveva bisogno la moglie ex-attrice, e nel marzo dell'anno dopo morirà, fra lacrime di cocodrillo.

Ci è capitato spesso, in questo excursus, di spigolare dalle *Note azzurre* di Carlo Dossi. La numero 5103 dice:

A teatro, lo spettacolo che mi ha sempre interessato di più sono gli spettatori. La platea e specialmente i palchi mi rappresentano altrettante vetrine dove veggio esposte – in vive stampe – la merce umana. L'attrazione, per quanto poca, che ogni spettatore presta al palcoscenico, gli conferisce *una transitoria immobilità, indispensabile a me, come a un fotografo, per coglierne la figura.*

La sottolineatura è nostra. Forse alla luce di questo rovesciamento del senso e dell'immagine tanti problemi che ci siamo posti potrebbero essere risolti o apparire risolvibili o irriversi. Forse il ruolo del teatro, nella cultura d'un paese, non importa se sia piccolo o grande, rilevante o sproporzionato, difficile o indifferente da definire, sarebbe facilissimo da capire purché lo guardassimo come uno specchietto che permette di immobilizzare per un attimo le nostre facce e ce le fa vedere straniare e preoccupanti.

Questo ci permetterebbe senza tante cronache e tante parole di venire brevemente ai giorni nostri per fermarci lì il meno possibile. Osserviamo, però, oggi come oggi, il modo in cui perlopiù consideriamo il teatro: con quanto formale rispetto e quanta sostanziale noncuranza; con quanta istintiva sicurezza che si tratti tutto sommato, sotto il manto delle belle parole, di cosa da poco, magari attraente, ma superficiale, facile, esteriore, molto o poco chiassosa, a volte divertente, ma certo lontana dalle arti ardue e nobili, per non dire dalle attività dure e impegnate che servono a cambiare e migliorare la vita – o a denunciarne lo scontento. Osserviamo quant'è forte, istintivo e immediato, pur non volendo, il complesso di superiorità di noi che professiamo la cultura per professione, la quasi invincibile nostra aria di sufficienza di fronte all'attore che non ci ripaga del tempo che passiamo a guardarlo. Contiamo quante volte, d'un attore che ci commuova, diciamo per esempio ch'è un formidabile istrione o addirittura una "bestia da palcoscenico". Quando mai, dei poeti che ci stampano in mente le loro parole, diremmo che sono "parolai"? O quando mai nutrirremmo del disprezzo per un poeta che non raggiunge i vertici di Montale?

Nei confronti del teatro, così come lo viviamo anche in maniera spicciola, nel modo in cui lo parliamo, un intimo disprezzo si acquatta persino nel fondo dell'ammirazione.

Abbiamo torto a pensarla perlopiù così? Abbiamo molte ragioni. Ma abbiamo torto ad aver ragione.

Perché la forza, potremmo quasi dire il privilegio senza confronti del teatro, la sua radioattività spirituale, deriva dalle sproporzioni, dal dislivello interno dei valori, dall'impasto dei contrari. È un territorio fatto tutto di margini e confini, senza terre di mezzo, un estremo appiccicato all'altro: da una parte la pochezza culturale, dall'altra l'ardimento; da una parte il vecchiume, dall'altra la fame di futuro, le visioni intemerate. Da una parte, la pratica imbarazzante di esseri umani— diceva Conrad — “che in palcoscenico fan finta d'esser esseri umani”; dall'altra, vertiginose incursioni in quel mistero che chiamiamo “corpo”, che potremmo altrettanto approssimativamente chiamar “anima”, e che in genere, a scampo di equivoci, diciamo corpo-mente. Incursioni in un mistero che non rispetta affatto le distinzioni fra farsa e tragedia, in cui si incontra la grandezza di Totò o Petrolini con quella di Eleonora Duse o Carmelo Bene, quella di Eduardo con quella di Cieslak.

La cultura democratica deve spesso imbandire solennità teatrali. Niente di male. La democrazia culturale, però, è un'altra cosa. La solennità l'uccide. È attenzione e cura per quel che cresce dal basso, imprevisto, anche apparentemente minore. E apparentemente sempre fuori contesto, perché quel che cresce dal basso è lui a crearsi i propri contesti - se trova le risorse per vivere.

Anche di questo abbiamo bisogno, per quel che a volte chiamiamo la qualità della vita. Lo sappiamo. Ma è molto scomodo, benché molto civile, agire senza dimenticarlo, sapendo di saperlo.

Dentro l'espressione “democrazia culturale” c'è anche questo. Non qualcosa di agghindato e piacevole, ma di vivo. Anche per questo, della democrazia culturale il teatro è culla privilegiata.

Ma siccome la sua pochezza è l'altra faccia della sua grandezza, molti sono indotti a pensarlo come una cultura e un'arte sminuita. Eppure alcuni pochi riescono a scoprirvi il carattere come d'una patria spirituale carica del mistero d'una libertà ottimistica e disillusa, d'un impasto di volgarità e altezza di pensiero che s'affaccia sull'inesplorato dell'aldiquà.

Non è l'incultura, che ci degrada, ma la mezza cultura fiera di sé, fiera dei suoi gradi e dei suoi poteri, che rispetta le istituzioni più delle persone, come se queste dovessero mettersi al servizio di quelle e non viceversa; rispetta i teatri con i loro aulici nomi più degli uomini e delle donne che li fanno.

La mezza cultura fiera di sé la vediamo chiaramente all'opera nelle politiche culturali che regolano i teatri (quasi sempre necessarie alla sopravvivenza). Vediamo come lo amministrano, quasi una terra di nessuno in cui partiti, correnti, sottocorrenti di partiti possono raccogliere bottini esigui ma incontrollati (e per ciò non del tutto privi di valore). Forse qualcuno di noi ha avuto esperienza di teatri stabili ridotti ad essere la ben pagata parodia del teatro amateur, guidati da registi patentati e insipienti, il cui impiego bastava e ripagare piccoli debiti di clientela. Forse qualcuno di noi ha visto attività teatrali cresciute spontaneamente nella penuria, capaci di sopravvivere, divenute punti di riferimento, morire dall'oggi al domani, per un tratto di penna, per un piccolo *do ut des*, per una distrazione. O per qualche vendetta trasversale fra esponenti della bassaforza dei partiti.



Che i territori teatrali siano espropriati, spesso governati da paguri, ridotti nella stragrande maggioranza dei casi a piccoli mercati per la pubblicità dell'immagine e per la circolazione del pubblico denaro (poco denaro, ma per il quale c'è quasi mano libera), e che in questi territori coloro che hanno idee e visioni, quando ci riescono, riescano a realizzare i propri intenti malgrado gli amministratori, è qualcosa che sta da tempo sotto gli occhi di tutti - da tanto tempo, che questa fittamente regolamentata anomalia appare come la semplice, piatta, invincibile normalità. Una regola con le sue eccezioni – che la confermano. Quasi non ci meravigliamo neppure quando la troviamo imperante non solo in piccoli e grandi dicasteri, non solo negli enti preposti all'amministrazione della cultura, ma persino nelle università, nelle case editrici, nella mentalità di persone civili, disinteressate, apparentemente sensibili alle esigenze della crescita culturale.

A volte ammiriamo, a volte ci commoviamo, a volte, riempiendoci un poco la bocca, mostriamo quanto sia il valore di quei pochi uomini di teatro, di quei pochi maestri o capomastri che hanno intrapreso grandi ricerche risalendo alle fonti della loro arte. È un'immagine, questa della risalita alle fonti, centrale per la comprensione della cultura teatrale del Novecento. E lascia pensare a spedizioni, avventure ed esploratori. Consigliremmo di pensare ai salmoni.

Li vediamo, nei filmati sulla cosiddetta Natura, risalire certi fiumi spinti dall'ansia della riproduzione e dallo stimolo d'un crudele demiurgo. Per loro tornare alla fonte non vuol dire rigenerarsi nella giovinezza, ma lasciarci la pelle. Disseminare uova che nella quasi totalità dei casi non avranno futuro. Nulla di simile alla ricerca e all'avventura caratterizza la loro risalita, ma una cieca fatica, una spinta fatta più di staffilate che di coraggio.

Con le debite proporzioni, la risalita alle fonti, nella storia delle arti, è del tipo dei salmoni. Il successo delle spedizioni e il progresso delle ricerche è quel che appare a posteriori, e che trasforma il teatro in qualcosa da aspettarci.
