

Poli 1965: Annarosa Poli, *George Sand vue par les italiens (essai de bibliographie critique)*, Firenze-Parigi, Sansoni-Didier, 1965

Pougin 1885: Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin Didot, 1885

Starobinski 1970: Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Boringhieri, 1970. Edizione originale: Genève 1970

Taviani 1980: Ferdinando Taviani, voce *Influenza della commedia dell'arte*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, pp. 393-400, Milano, Feltrinelli, 1980

Taviani/Schino 1980: Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *La commedia dell'arte negli anni '80*, dossier in «Lettera dall'Italia», 9, 1980

Taviani/Schino 1982: Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986. Prima edizione: 1982

Wild 1976: Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1976

Stefano Geraci

IL CONTRARIO DEL CORAGGIO  
EDOARDO FERRAVILLA  
TRA GLI ARTISTI, I RIBELLI E I TEATRI  
DEL SUO TEMPO

Nei disegni di Edoardo Ferravilla Tecoppa, col tubino stinto e l'ampio pastrano afflosciato sul corpo ricurvo e stanco, è talvolta raffigurato come un postulante che con uno sguardo mansueto e ricattatorio da cane randagio, espone dei cartelli su cui sono scritte sfacciate richieste di aiuto, di commiserazione o le dichiarazioni di una corriva e roboante filosofia. Circondato e protetto dai suoi personaggi l'attore, anche fuori dalla scena, affidava ad essi le derisorie e balzane immagini del suo teatro.

Nei riluttanti commenti alla natura della sua poesia teatrale solo qualche volta si lasciava sfuggire qualche obliqua osservazione.

La principale di queste dice che il contrario del coraggio non è la vigliaccheria.

1. Circondato da artisti che avevano esasperato la vita o che si erano svincolati a fatica da sofferti e tortuosi apprendistati, Ferravilla fece mostra di doti comuni: la ragionevolezza, la riservatezza, la pignoleria. Nulla era più ordinato dei quaderni dove annotava le entrate e le uscite sostenute per sé e la compagnia. Del suo passato di ragioniere presso la famiglia che lo aveva adottato, si ricordano inoltre la bella calligrafia, la prudenza nelle imprese ed una timidezza invicibile.

L'unica penombra, appena intravista dai conoscenti e amici, era una cocente malinconia dalla quale ricavava gelidi ragionamenti sulla morte e interminabili e appassionate composizioni musicali al piano dal quale sapeva «trarre effetti strani di abilità, di originalità, di nervosismo»<sup>1</sup>. Eccettuate queste umbratili note private che, ricordava Ferdinando Fontana, procuravano un pia-

<sup>1</sup> Achille Bizzoni, «Commedia umana», in Cletto Arrighi (pseud. Carlo Righetti), *Ferravilla. Studio critico-biografico*, Milano, Aliprandi, 1888.

cere oscuro simile alla lettura delle *Notti* di Young<sup>2</sup>, Ferravilla non aveva nulla dello scapigliato, dell'irregolare, dell'attore avventuroso. Attraversò con fermezza e metodo, e forse anche con distacco, le irruenze e le precarie sorti del suo tempo.

Nel 1902 la sua carriera era quasi conclusa. Era iniziata più di trent'anni prima. Fu celebrata in una serata che vedeva riuniti eccezionalmente tutti gli artisti del Teatro Milanese quando era stato deciso l'abbattimento dell'edificio che li aveva ospitati per tanti anni. Non tutti vi parteciparono; solo coloro che erano sopravvissuti. Di Cletto Arrighi che di quel teatro era stato il fondatore ed aveva chiamato a sé anche quel giovane filodrammatico, si erano quasi perse le tracce dei libri, delle imprese teatrali ed editoriali. Gli era stata concesso, per carità governativa, un posto all'Archivio di Stato. Avrebbe concluso la sua vita da clochard, nella totale indigenza. Quasi irriconoscibile, qualche pietoso amico lo accompagnava da un meccanico che con una vecchia macchina arrugginita riusciva a tagliargli le lunghe ciocche di capelli. Di tutto il suo mondo gli era rimasto il gusto ormai visionario dell'azzardo. Speculava infatti su complicati calcoli che gli avrebbero fatto vincere al gioco cifre favolose. Scomparse ancora giovani le attrici migliori, come la Giovanelli, dispersi gli attori che avevano accompagnato i sogni artistici e imprenditoriali di Arrighi, rimanevano i vecchi gloriosi, come Edoardo Giraud e Davide Carnaghi, che non erano trasmigrati altrove, e il più grande di tutti, dopo Ferravilla.

Gaetano Sbodio aveva rappresentato per anni la doppia anima di quel teatro, quella più realistica e popolare. Amato dai giovani drammaturghi ribelli era diventato il maestro delle scene brevi ricavate dall'osservazione delle periferie milanesi, dei personaggi che solo allora i romanzieri cominciavano a ritrarre: operai, contadini inurbati. Paolo Valera scrisse per lui degli irruenti drammi sociali che provocarono processi e dissidi con Ferravilla così gravi che il giovane scrittore<sup>3</sup>, già sorvegliato dalla questura per le sue accese battaglie socialiste, fu costretto a lungo esilio in Inghilterra. Raccontavano di Sbodio che sembrava non amare la vita del teatro fuori dalla scena e forse anche per questo, quando lasciò Ferravilla per fondare la sua compagnia, fu applaudito come il sostenitore di un nuovo teatro milanese<sup>4</sup>. In realtà quasi

<sup>2</sup> Cletto Arrighi e Ferdinando Fontana, *Ferravilla*, Milano, Aliprandi, 1893, p. 34.

<sup>3</sup> Paolo Valera, *Gli istrioni del Teatro Milanese*, Milano, 1883.

<sup>4</sup> Antonio Curti, *Gaetano Sbodio nella scena dialettale*, in «La cultura moderna», IX (1933).

nessuno gli perdonò di costruire un teatro sempre più drammatico. L'accumulo di scene che aveva prodotto recitando e scrivendo, la bravura con cui aveva guidato i giovani attori dialettali gli diedero una ricompensa effimera, come il successo di *El nost Milan* di Bertolazzi di cui è difficile cogliere l'imprevista novità senza pensare a quella miniera sfolgorante di ritratti creati dalla compagnia di Sbodio. Tornato da Ferravilla, Sbodio non accettò mai un ruolo subordinato. Ridotto lentamente alla cecità, finì per sopravvivere smerciando le cartoline su cui erano impresse le immagini dei suoi personaggi più popolari.

Nel 1902 Emma Ivon era morta già da tre anni.

Quando era entrata nella compagnia del Teatro Milanese, Ferravilla cominciò prima a riordinarle i conti, poi ne divenne l'amante. Con discrezione, fino alla morte dell'attrice, intervenne a proteggerla dalla sconsideratezza. Di lei la definizione più azzeccata l'aveva data Paolo Valera: «un romanzo in viaggio»<sup>5</sup>. Figlia di un musicista e di una sonnambula di mestiere, da giovanissima era stata la moglie del conte Pessina, poi una favorita del re durante il periodo di Firenze capitale.

Arrivata a Milano era diventata la «donna-sorpresa, la Maintenon mancata che aveva minacciato di calpestare il trono»<sup>6</sup>. Colpita da processi oscuri, dileggiata da giornalisti pagati dal governo, esaltata e condannata come una reincarnazione della Nanà zoliana, riuscì a proteggersi tra le pareti del Teatro Milanese. Di questa «storia di lusso», che avrebbe potuto compromettere le sorti della compagnia, Ferravilla fu parco di notizie. «Freddo come un mefistofele», come scriverà Arrighi con qualche risentimento<sup>7</sup>, l'attore accudì Emma Ivon, che era diventata brava, ne nascose la malattia – era epilettica – e aiutò a mutare quell'idolo dell'ossessiva fantasia erotica delle élites della borghesia milanese, ancora immersa nell'aria stagnante, sospettosa e risentita del dopo Custoza, in una narrazione teatrale.

Emma Ivon era il canto, la melodia armoniosa, il vaudeville musicale, le toilettes alla moda, l'intraprendenza avventurosa, lo spettacolo della dissipazione orchestrato accanto alle creazioni disarmoniche, spezzate, allarmate, burlesche dei personaggi di Ferravilla.

Di loro diceva: «sono tutti esseri randagi che vanno e vengo-

<sup>5</sup> Paolo Valera, *Gli istrioni...* cit., p. 4.

<sup>6</sup> Id., *Emma Ivon al Veghione*, Milano 1883.

<sup>7</sup> Cletto Arrighi, *Il Teatro Milanese. Dal giornale della mia vita*, Milano, 17 novembre 1880, pubblicazione dell'intervento al Convegno letterario della stampa milanese.

no per conto loro, ma hanno un massimo comun denominatore nel quale tutti si ritrovano e che è... il contrario del coraggio»<sup>8</sup>.

2. Nel 1869 Arrighi si era appena dimesso da deputato. Lo aveva fatto recedere lo scandalo del monopolio dei tabacchi promosso da una inchiesta parlamentare della sinistra e culminato nella uccisione del deputato che più l'aveva sostenuta. A Milano si erano alzate le prime barricate, e su una di queste, scrivevano spaventati i giornali, un oratore «brandiva un bastone al quale in cima era un panno rosso»<sup>9</sup>. Questa sua decisione aveva riscosso il plauso dei giovani dell'estrema sinistra raccolti ancora intorno al «Gazzettino rosa». Arrighi, che aveva preso polemicamente congedo del suo passato garibaldino, era distante dall'idea di militanza di quei gruppi che avevano affiancato i *deracinés* della scapigliatura storica.

Quei giovani, si potrebbe dire, militavano innanzitutto nella loro biografia di garibaldini. Scriveva Achille Bizzoni che del «Gazzettino rosa» era stato direttore: «Non ci siamo mai domandati se andavamo d'accordo e ad onta di ciò senza intenderci, senza saperlo, scriviamo i medesimi concetti, talvolta le medesime parole»<sup>10</sup>.

Di lì a poco alcuni sarebbero partiti per la Francia, intravedendo le stragi della Comune; altri avrebbero proseguito la loro opera di oppositori inventando una nuova scrittura polemica in giornali mai visti, come il «Gazzettino rosa» appunto, partecipando ai comitati democratici, tra arresti continui e infiltrazioni di spie governative<sup>11</sup>.

Educato dalle veloci guerre garibaldine, con un capo suadente e mitologico appena intravisto – avevano coltivato nelle anse di quella guerra dura ma poco militaresca una socialità nuova.

Un futuro attore del teatro milanese, Edoardo Giraud, si esercitava di fronte ai compagni nel numero della marionetta che rese poi famosa in quel teatro<sup>12</sup>; Gaetano Sbodio, entrato in un corpo garibaldino appena adolescente, vi imparò una specie di nomadismo avventuroso che lo fece approdare, anni più tardi,

<sup>8</sup> *Aneddoti Ferravilliani*, raccolti da Renzo Sacchetti, Milano, Bietti, 1939.

<sup>9</sup> In «Il Secolo», 17 giugno 1869.

<sup>10</sup> Achille Bizzoni, in «Il Gazzettino Rosa», 26 luglio 1868.

<sup>11</sup> Vedi Alessandro Galante Garrone, *Il Gazzettino Rosa fino al 1871*, in *Il giornalismo italiano dal 1861 al 1870*, Atti del Convegno dell'Istituto nazionale per la storia del giornalismo, Torino, 1969.

<sup>12</sup> Edoardo Giraud, *Le mie memorie*, Milano, 1911; Giuseppe Cauda, *Il patriottismo dei comici Italiani*, in «La lettura», novembre 1915.

nel teatro dialettale di Luigi Caironi<sup>13</sup>, erede di Moncalvo. I piccoli borghesi che avevano letto Heine e i poeti risorgimentali, come Felice Cavallotti o Icilio Polese, si esercitavano alla prosa del giornalismo democratico e ai versi della poesia civile.

L'anno spartiacque fu il 1870. Chi era tornato dalla Francia si sentiva investito di un nuovo diritto generazionale, quello di sostituire i padri nelle lotte di liberazione. Chi era rimasto cominciò a dividersi tra astensionisti e legalitari disposti, questi, ad accettare le battaglie parlamentari.

A capeggiare quest'ultimi vi era Cavallotti che con abilità comincia a costruire la sua figura di soldato in tempo di pace. Nonostante fosse acclamato ancora come il «poeta del proletariato militante, della *bohème* repubblicana, della gioventù faziosa»<sup>14</sup>, non evitò lo scontro con gli astensionisti, anche se non incrinò lunghe fedeltà personali.

Tra i «perduti», come ironicamente Corrado Guerzoni aveva definito i giovani radicali, affiorano le disillusioni, gli smarrimenti ma anche la volontà di non dissipare lo spirito di organizzazione e un desiderio di azione non sopito.

È questo il momento in cui Cletto Arrighi, cogliendo la delusione non disarmata degli ambienti irregolari della cultura e del giornalismo, comincia a tessere le fila per costruire il Teatro Milanese. Il modello anni prima lo aveva fornito il teatro dialettale di Toselli che con la sua compagnia piemontese circondata e sostenuta dai giovani scrittori legati alla scapigliatura aveva ripetutamente soggiornato nei teatri milanesi dove si raccoglievano più volentieri le frange e i gruppi degli scrittori d'opposizione. Arrighi aveva già scritto drammi e romanzi, fondato riviste, tra cui l'importante «Cronaca grigia». Era un cultore della lingua, del teatro e della poesia milanese che voleva uscissero dal cerchio delle sentimentali memorie municipali per tornare ad essere vivi e utilizzabili.

Il Teatro Milanese non avrebbe però visto la luce se a eccitare il suo progetto non fosse intervenuta una idea avventurosa e visionaria. In quegli anni vedeva nascere intorno a sé le prime grandi banche mischiate alle imprese di uomini nuovi e un po' pirateschi, i piccoli «robber barons» della finanza che si lanciavano in spericolate operazioni. Quando si era presentato deputato aveva lanciato il progetto, stimolato anche dall'incameramento dei beni ecclesiastici dal parte dello stato, di un nuovo istituto di

<sup>13</sup> Antonio Curti, *Gaetano Sbodio...* cit.

<sup>14</sup> Felice Camerini, in «Il Gazzettino rosa», 24 luglio 1872.

credito basato sulla rendita fondiaria dell'intero territorio nazionale<sup>15</sup>. Ad ogni biglietto emesso anziché l'oro, avrebbe dovuto corrispondere un minuscolo lembo di terra. Cadute le sue speranze politiche quella suggestione venne reinvestita nel minuscolo terreno del teatro. Per la fondazione del Teatro Milanese Arrighi costituì una società che raccoglieva giovani forze commerciali, giornalisti, artisti, investendo di suo tutto il patrimonio che gli derivava da una eredità. Quel teatro doveva essere ai suoi occhi come una piccola isola fruttuosa, una terra coltivata con i semi di un'arte teatrale finora dispersa nelle piccole compagnie dialettali semistabili e rinnovata convogliando le forze attive di giovani scrittori. Una casa comune, economicamente autonoma dove gli interessi sarebbero stati ripagati dal valore del repertorio. Questo sogno di una terra riconsacrata dal teatro non ebbe vita lunga, nonostante il successo inaspettato ed abnorme. Rimase sì un'isola, ma riconquistata dagli attori che dopo i primi sbandamenti serrarono le fila capitanati da un attore, Ferravilla, che non sembrava non sognare mai. La responsabilità maggiore è stata attribuita al disordine e alle intemperanze economiche di Arrighi. In parte è forse vero, ma è altrettanto vero che su quel teatro pesò una sorda e ostinata deligittimazione quando apparve chiaro che non sarebbe mai diventato una rispettabile e decorosa istituzione cittadina, per di più impiantata, come una equivoca periferia, nel cuore urbanistico di una città che si voleva ad immagine somiglianza delle metropoli europee. L'azione di Arrighi fu però efficace nel sommuovere le energie circostanti. Era stato lui a consigliare e spingere Cavallotti a scrivere per il teatro suggerendogli di abbandonare la lotta politica per altre avventure. Cavallotti seguì il consiglio a metà. Il teatro, in cui cominciò ad immedesimare parte della sua vita, gli diede la possibilità economica di proseguire le battaglie parlamentari senza sottomettersi alla necessità di ricorrere alle cattedre universitarie in mano allora esclusivamente ai suoi nemici politici.

Una scelta che ebbe un peso al di là del valore teatrale dei drammi di Cavallotti perché creò un'altra ansa dove si raccolsero alcuni di quei giovani oppositori. Senza più mete politiche, cominciarono a vedere nel teatro una specie di irruente e polemica formazione culturale in cui potevano usare le armi che avevano affilato nelle battaglie giornalistiche. Nel 1871 Cavallotti, lavorando su una traduzione giovanile di un racconto di avventurose lotte libertarie di Emanuel Gonzales, *Les iconoclastes ou le briseurs d'images*, aveva scritto il suo primo dramma. Fu un se-

<sup>15</sup> «La Cronaca grigia», 10 dicembre 1867 e 27 marzo 1867.

gnale: «Cavallotti lanciava la bomba dei *Pezzenti* e chiamato dalla politica a Mantova, visitando la fortezza dei martiri trovava l'ispirazione di un altro dramma in un angolo erboso dov'era rotolata la bella testa d'Agnese Gonzaga»<sup>16</sup>.

Negli stessi giorni un gruppetto di «astensionisti» decideva di fondare un nuovo giornale, «L'Arte drammatica». I promotori erano quattro: Carlo Romussi, Felice Cameroni, Pietro Ravizza e Icilio Polese. Raccontava il primo: «la critica era un affar serio: bisogna prepararsi al giudizio, ferrarsi come i cavalli da corsa, dominavano spesso i preconcetti di scuola, ma ad ogni modo dimostravamo che a scuola eravamo stati»<sup>17</sup>. Romussi e Cameroni scelsero il ruolo di fiancheggiatori attratti ben presto dalle altre imprese. Il primo diresse il primo giornale popolare di Milano, «Il secolo»; il secondo proseguì la sua vocazione di apostolo laico della letteratura collaborando alle riviste d'ispirazione democratica. Ravizza, che oltre al «Gazzettino rosa» scriveva sui giornali mazziniani come l'«Unità Italiana», condivise la direzione con Polese finché questi non rimase solo alla testa del giornale. Dei quattro era quello che da giovane si era ricoperto di gloria. Garibaldino a diciotto anni aveva fatto tutte le campagne: Aspromonte Tirolo e infine Mentana. Qui, ferito, fu l'unico sopravvissuto allo sterminio della sua compagnia provocato da «quei meravigliosi chassépots»<sup>18</sup>. L'episodio appartiene alla mitologia garibaldina, ma dice qualcosa di più: non erano stati i francesi a fermarli, loro quasi a mani nude nei variopinti costumi da guerra, erano state quelle nuove macchine da guerra che avevano sterminato uno ad uno quei giovani volontari eredi di lotte antiche. Tra una campagna e l'altra era riuscito a fondare un giornale repubblicano dal nome simbolico, «Lo scoglio». Amico di Guerrazzi, grazie al suo aiuto era riuscito a sfuggire alle persecuzioni e giungere infine a Milano, patria dei democratici.

Quando Polese morì gli attori che parteciparono ai suoi funerali erano confusi tra i confaloni dei Superstiti di Mentana, dei Reduci Democratici, della Società Anticlericale e del Circolo Garibaldi e fu cremato, naturalmente, all'inno dell'eroe.

Dopo vent'anni vissuti tra i comici, parlando dell'arte drammatica Polese prese l'abitudine di dire «noi». Si sentiva un dirizzato che indirizzava e fiancheggiava col suo giornale e la sua agenzia le compagnie impegnate nelle «campagne comiche». Lo stile delle corrispondenze che gli giungevano dalle città italiane

<sup>16</sup> «L'Arte drammatica», 16 dicembre 1893.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

derivarono abbondantemente da quello del «Gazzettino rosa» e i giornali repubblicani: concise, senza indulgenze ai commenti e alle finzze del linguaggio, ma piene di riferimenti minuti alle azioni dei capocomici ed attori «militanti».

Diceva: «l'arte comica fa da sé»<sup>19</sup>. Avversava ogni forma di ingerenza economica del governo, difendeva la «popolarità» del teatro, che voleva dire «l'operaio e l'impiegato che paga»<sup>20</sup> il biglietto. Con i grandi attori come Salvini e Rossi, colmi di gloria, era talvolta sprezzante e polemico perché vivevano come isolati *rentiers* mentre il commercio degli spettacoli imponeva una battaglia sempre più difficile e incessante. Era stato proprio lui uno dei principali sostenitori di nuove forme di associazionismo, come la «Cassa di Previdenza dei comici».

Immedesimandosi in una strana alleanza tra le regole chiuse del mondo comico e gli slanci battaglieri della democrazia radicale, gli riuscì, tra le polemiche, i duelli, i commerci e la vita di quella piccola popolazione indipendente, di conservare il valore di quella giovanile identità conquistata duramente. Il suo idolo, dopo la conversione autoritaria di Crispi, rimase Cavallotti di cui fu l'agente e il promotore presso le compagnie. Per lui, e lo dichiarò pubblicamente, arrivò a fare pressioni sui capocomici perché mantenessero in repertorio anche i drammi meno fortunati. Tra gli attori ebbe una aperta predilezione per l'arte di Giovanni Emanuel. Era l'attore della sua generazione. Da giovane ribelle, aveva esitato di fronte al bivio dell'avventura garibaldina e la vita nel teatro. Compiuta la scelta, si trascinò poi dietro l'ombra di un carattere difficile e scontroso che tradusse in un'ansia riformatrice che dominò le sue figure sceniche di grande attore in crisi. Con i personaggi, studiati a lungo e accanitamente, stabiliva un patto di fedeltà intima che sottoponeva alla sfida dello spettacolo. La coerenza nascosta fu il principio scenico rivelatore che oppose alle creazioni a vista dell'arte grandeattorica che volle rimarcare anche con plateali rifiuti come quello, suscitato dai suoi sentimenti repubblicani, di recitare di fronte ai sovrani.

3. Gli ambienti che abbiamo sfiorato sono stati definiti con etichette diverse: «avanguardia letteraria post romantica», «scapigliatura democratica», «l'Italia garibaldina»<sup>21</sup>. Utili altrove,

<sup>19</sup> *Ibidem*, 4 gennaio 1890.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> «L'avanguardia letteraria postromantica» è la nota definizione di Gianfranco Contini. «La scapigliatura democratica» è stata introdotta nell'uso storiografico dall'omonimo volume che raccoglie i carteggi di Arcangelo Ghisleri

nella storiografia teatrale fanno da capestro a trame poco visibili.

Dai primi anni del Novecento fino a tempi recenti ha prevalso nella storiografia la necessità di interrare i legami e le relazioni che li hanno animati. Inquilini bizzarri, figli di un tempo confuso, anche nelle rievocazioni teatrali hanno prevalso i funerali commossi, i ritratti degli spariti, dei dimenticati. Un fatto però è certo. Verso la fine del secolo quelle minoranze culturali perdono visibilità. Il tempo delle vocazioni si precisa, il movimentismo culturale e politico cede il passo alle forme organizzate della politica e della cultura, del giornalismo, e i vivi e i morti, disertori di quella provvisoria modernità della vita civile e artistica, cominciano ad essere ordinati in una galleria di epigrafi. Ma non è questa la sola frana storica che obbliga la storiografia teatrale ad un ripensamento.

Quegli ambienti sono difficilmente definibili in termini di storia collettiva. Non sono propriamente gruppi, non fanno corpo unico; delle avanguardie manca la programmaticità e la volontà di schierarsi; della politica l'assolutezza.

I racconti della loro vita artistica, quando trovano ascolto finiscono sulle strade ridossate e seminascoste delle lettere e nelle raccolte di aneddoti trascritti come storiografia in fieri.

Felice Cameroni ne «L'Arte drammatica» scriveva: «oggi faccio nuovamente voto, perché sorga anche fra noi un Murger, il quale renda immortali i tipi dei nostri Scapigliati dell'arte, un Vallès il quale rivendichi i nostri "Refrattari" ed i nostri ignoti o mal-noti, da Tarchetti a Pinchetti, da Praga a Dossi; un Maillard, od un Goncourt il quale narri la febbrile esistenza degli ingiustamenti negletti»<sup>22</sup>.

Cameroni di questi uomini avrebbe potuto essere lo storiografo e fors'anche il romanziere. Scelse invece di ritagliarsi la figura del militante radicale della letteratura, del divulgatore d'opposizione, del solitario dalla vita anfibia: irreprensibile impiegato alla Cassa di risparmio e fomentatore di una cultura ribelle, amico e non emulo di Zola e dei Goucourt. L'amico Carlo Dossi preferì agire da storico minore, da memorialista senza speranze. In quella vita parallela in forma di libro che sono le *Note azzurre*, le cronache e gli appunti di un ambiente conosciuto in gioventù sono «tenute per sé»<sup>23</sup>. Paolo Valera, più giovane e ribelle,

(a cura di Pier Carlo Masini, Milano, Feltrinelli, 1961). «L'Italia garibaldina» fa riferimento agli studi di Alessandro Galante Garrone, in specie la sua biografia su Felice Cavallotti.

<sup>22</sup> «L'Arte drammatica», 8 gennaio 1876.

<sup>23</sup> Carlo Dossi, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1964.



riversò solo nell'arte del ritratto giornalistico, dopo l'esilio londinese, un frammentario autoritratto di gruppo. In qualcosa però si trovarono uniti. Nel riandare con la memoria ad un periodo che non era fatto solo di opere, ma piuttosto di esempi e di luoghi.

Negli ateliers della scapigliatura – gli antiaccademici ritrovi en plein air, le redazioni giornalistiche, gli angiporti dei teatri e i ritrovi che raccoglievano gli spettatori ribelli e combattivi – maestri riconosciuti erano coloro che sapevano vivere quei luoghi trasformandoli in un'unica terra di confine.

L'epicedio di Emilio Praga, che valeva per i più giovani testimoni come ritratto riassuntivo, stava tutto in un lungo dramma che lo scrittore non smetteva mai di comporre e recitare ai conoscenti con una voce che aveva «delle incertezze fantastiche»<sup>24</sup>. Si intitolava *Altri tempi* ed era intessuto con i fili di una trama arabesco – tratta da un soggetto spagnolo – in cui variavano gli inserti poetici rappresentati al vivo durante quei drammi-conversazione.

Dall'officina editoriale e politica di Enrico Bignami (nel 1875 aveva fondato «La plebe») erano usciti, raccontava Valera, «quasi tutti i giovani rivoluzionari dell'epoca. Bizzoni, Costa, Tronconi, Cameroni, De Vittori, Francesco Giarelli, Testa, Milelli»<sup>25</sup>.

Di poco più anziano di loro, «con una bella testa nazzarenica con la barba fluente», teneva a freno quella gioventù perché non si spezzasse ai primi impeti: «se mi ostinavo per un vocabolo che mi pareva drammatico o robusto, egli mi induceva a sostituirlo: – Avrai tempo per andare in prigione»<sup>26</sup>.

Bignami frequentava tutti i teatri con l'accanimento e l'assiduità di chi sembrava avesse il *goût* del teatro. Ma agli spettacoli voltava le spalle: si fermava in platea, si aggirava per i palchi, consigliava, incitava. Era un veicolo di «elettricità». Alcuni di quei giovani avevano già tentato le loro prove. Saranno tra i primi drammaturghi chiamati da Arrighi nel momento di fondare il suo teatro: Tronconi aveva già fatto scandalo con i suoi romanzi veristi; Giarelli era stato il rivoluzionario della cronaca. Aveva inventato, come Valera più tardi ma con meno sapienza letteraria, una nuova lingua di montaggio ricavata dai gerghi, i neologismi, le spezzature sintattiche del parlato. La cronaca era diventata una sorta di spettacolo in mutazione, «una lanterna magica

<sup>24</sup> Roberto Sacchetti, *La vita letteraria*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881.

<sup>25</sup> Paolo Valera, «La folla», 28 dicembre 1913.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

inesauribile dove tutto faceva da coefficiente in questa specie di scena dissolvante che appariva, splendeva, impallidiva, dileguava, facendo luogo ad una successiva»<sup>27</sup>.

Ma era stato Giuseppe Rovani ad insegnare a tutti che si poteva prendere possesso del teatro, vivendo alle sue pendici.

Tacciato da sempre di discontinuità e di frammentazione, di genio in similoro, il Rovani che prende la parola nei romanzi la prosegue e diffonde nelle osterie, negli ateliers dei pittori, nei foyers dei teatri. Questa vita che sapeva farsi pubblica nell'arte, nelle conversazioni, nei racconti dei mille fatti che sembrava solo lui possedere, e diventare materia di storia del presente, era stato il vero maestro di teatro per gli scapigliati. Diceva Apollonio: non è possibile capire Ferravilla e Porta senza Rovani<sup>28</sup>. E pensava al lavoro giornalistico, alla redazione delle sue critiche che facevano il giro della città non solo come opinione, motto di spirito, ma come controcanto autentico alla vita teatrale. Creava figure di cantanti e attori con una frase epigrammatica, con un giudizio che sapeva di pittura, di musica e dei ricordi della vita cittadina. Era il sobillatore di una teatralità che fuorisciva dai teatri e diventava profondità di legami con la storia. *I Cento anni* avevano insegnato che quel variegato procedere di una storia «illustre teatro della cronaca milanese»<sup>29</sup> presupponeva l'impegno diretto, l'azione di chi racconta gli spettacoli attraverso una storia immedesimata, parlante, e quindi potenzialmente sovvertitrice. Come dimenticare che Rovani aveva esordito come autore drammatico nel fulgore dell'attività di un attore di spirito modeniano come Moncalvo? Moncalvo era l'attore dell'anti-città. Impresario e capocomico ribelle che fondava teatri come terre franche negli

<sup>27</sup> Introduzione a Francesco Giarelli, *Vent'anni di giornalismo*, Milano, Codogno, 1896.

<sup>28</sup> Mario Apollonio, *Il teatro a Milano nell'ottocento e nel primo novecento*, in *Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani, 1962, vol. XVI, pp. 461-489. Il saggio di Mario Apollonio, tra i più belli e vitali della monumentale opera, ignorato dalla storiografia teatrale, costituisce un fondamentale complemento critico ai capitoli dedicati dallo studioso nella *Storia del teatro Italiano* alla drammaturgia romantica e verista. Quest'ultima l'aveva definita, eccettuati in parte i presagi verghiani, «teatro dei poveri» intendendo che la distanza dal lusso dei teatri d'opera non la riscattò dal latente conformismo letterario e politico. Il teatro girovago degli attori, portandola talvolta al successo, riuscì ad aggirarla per umile e profonda coscienza dell'artigianato. *Il teatro a Milano* è elaborato su una doviziosa collazione di minuti documenti teatrali che, come era suo costume, inabissava nello scrivere per poi farli reagire con quello che la consuetudine letteraria credeva di conoscere. A Mario Apollonio il cui sapere, come certi minerali, rilascia nel tempo, per radioattività, le proprietà uniche e preziose di cui è composto, è dedicato questo saggio.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

spazi imprevisi: aveva trasformato una osteria in teatro, poi costruito un anfiteatro «con una casa per i camerini degli attori»<sup>30</sup>. Dopo la distruzione del suo teatro, troppo vicino ad una fortezza militare, Moncalvo appariva con il carattere di Meneghino accanto ai generi consolidati della città con il suo spettacolo in controluce, derisorio, sanguigno e raffinato. Una specie di teatrante animatore sulla soglia del carcere, in procinto di scatenare rivolte e poi improvvisamente mansueto, quando, fingendo di abbassare la schiena, con un numero acrobatico, come le recite inscenate al cospetto dei padroni della città durante i processi e le minacce di segregazione, riusciva a riconquistare la sua pericolosa libertà.

Le lezioni di Rovani erano veri e propri saggi di una recitazione vitale e antiaccademica. «Le pittoriche frasi, i tu stentorei, le significative pause»<sup>31</sup>, talvolta la nudità mostrata ai suoi spettatori mentre declamava, rivelava che l'unione di quelle tre arti, la pittura la musica e la letteratura che son sembrate appartenere solo a una estetica approssimativa e fragile, da sperimentatore di provincia, venivano in realtà rappresentate nel vivo di quelle eterodosse lezioni in forma di teatro. Soffiata via la polvere degli aneddoti dello scrittore eccentrico accerchiato da giovani invaghiti, la memoria di Rovani si riscopre attraverso lo sguardo dei suoi contemporanei compenetrato nella sua fisicità di saggio adolescente che invero, con la sua presenza, uno stato di effervescenza, di polemica attiva, e di conoscenza. Come i cappelli desueti e proverbiali o la giannettina parodistica, colta da una siepe, che lo accompagnava negli ultimi anni, Rovani agiva risolvendo un passato vivo solo per pochi, quello dei gruppi, dei cenacoli, degli artisti sperimentatori del primo Ottocento. Una storia inabissata dalla necessità e dal fascino dell'azione diretta e cospirativa delle guerre di liberazione nazionali, ma che nei delusi, nei traditi, nei ribelli agli esiti moderati e monarchici riaffiorava, tornava ad essere viva e spesso finiva per confinare, nei sentimenti dei radicali oppositori di allora, quasi con un culto personale. Felice Cavallotti scriveva i suoi drammi e i suoi versi di fronte a un'antica lucerna appartenuta al Parini e poi giunta nelle sue mani dalla vedova di Benedetto Cairoli perché ne conservasse memoria<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> *Autobiografia del vecchio artista Moncalvo con alcuni cenni drammatici, sue osservazioni e Testamento*, Milano, 1858; A. Bertolotti, *Giuseppe Moncalvo*, Milano, G. Ricordi & C., 1889.

<sup>31</sup> C. Dossi, *Note azzurre*, cit., pp. 433-435.

<sup>32</sup> Alessandro Galante Garrone, *Felice Cavallotti*, Milano, Utet, 1975, p. 703.

Questi artisti agitatori, condannati successivamente al ruolo di romantici in ritardo per questa eterogeneità di impulsi, in realtà scelsero di far ribollire nuovamente una eredità dissipata, rivivere uno stato di originaria tensione.

Foscolo, i Greci, Carlo Porta, Manzoni, Giuseppe Rovani li leggeva prospettando una storia seconda a quella che si andava ufficializzando. Quella della poesia e del teatro che non era passata dalle maglie del risorgimento. In Rovani il teatro non prese forma di libro, ma quella di chi batte le strade offrendo nuova materia alla rappresentazione e all'immaginazione.

Che il teatro avesse una profondità irriducibile al solo cosmorama dei teatri esistenti, Arrighi lo aveva imparato da Rovani. Dirà, polemizzando con stizza con chi gli rimproverava di confinarsi con il Teatro Milanese nel cerchio stretto della parlata municipale, che un repertorio c'era e sterminato, vecchio di quattrocento anni. Che non c'era nulla di male se s'importavano le sceneggiature francesi e che anzi una leva di drammaturghi sarebbe nata piegando gli intrecci alla ossevazione minuta, alla realtà celata nel dialetto<sup>33</sup>.

Ferdinando Fontana, che come altri si creò uno strumento espressivo sbandando proficuamente tra giornalismo e teatro, da Rovani apprese l'amore per i poeti milanesi di cui si era fatto raccoglitore di notizie. Le sue poesie in dialetto erano amatissime tanto che gli amici teatranti e drammaturghi, come Antona Traversi, lo indicarono come successore di Porta. Sembra solo uno sproposito, e lo è in termini di catalogazione letteraria. Quel giudizio così appassionato indica però una direzione: da Porta e dal dialetto cavò una lingua teatrale, più versatile e pieghevole di altri drammaturghi, come quella che poi riuscì in lingua nei resoconti, ancora oggi straordinari, dei suoi viaggi all'estero. All'apparenza solo un nostalgico, come tanti scapigliati che cantavano la città sventrata dalle nuove imprese edilizie e speculative, nel teatro, anche se direttamente solo per una manciata d'anni, coltivò il suo disattamento. Fu un seguace di Ferravilla, tra coloro che difesero e scrissero, nei primi anni, per il Teatro Milanese. E lo coltivò anche quando cominciò a ribellarsi al teatro in nome del disgusto del presente, via via che maturava la sua militanza politica nelle file dei repubblicani più accesi. Rinnequando i rapporti di collaborazione che il teatro richiede, ancor più quello in musica che aveva praticato, cominciò a sognare un teatro avveni-

<sup>33</sup> Cletto Arrighi, *Proposta di una società per la creazione di un teatro nazionale con una o più compagnie non girovaghe e con un repertorio nuovo ed esclusivo*, Milano 1874.

ristico sulle orme della musica sinfonica che aveva imparato ad amare durante i viaggi in Germania. Immaginava teatri nuovi: «un bel tempio candido e semplice [...] una vasta sala circolare, circondata da colonne, tutto è di marmo bianco»<sup>34</sup>. Coinvolto nei moti del '98, visse da poi in esilio, molto poveramente fino alla morte, in Svizzera. Da qui tentò di riannodare i suoi rapporti con il teatro. Scrisse in Francia sotto prestanome, e inutilmente propose in Italia i suoi poemi greci nati a ridosso di quei sogni avveniristici<sup>35</sup>.

Se Rovani fu l'esempio per molti di un teatro «extramoenia»<sup>36</sup>, e quindi più che in opposizione a quelli esistenti, vissuto accanto ai suoi edifici e ai suoi spettacoli, calamitando con ciò tutta la presenza diffusa dei teatri dialettali, dei suoi personaggi, dei legami con coloro che inventavano nuovi modi di osservare e raccontare la città non ufficiale, divenne anche il suggeritore dei rifiuti, delle visioni, degli scarti dell'immaginazione. Dalle scene sperimentali de *La giovinezza di Giulio Cesare*, presero l'avvio i drammi di Cossa e Cavallotti, del filosofo Giovanni Bovio, l'officina del *Nerone* di Boito. Un'indignazione civile colata su una materia drammatica precristiana, una antichità d'opposizione al presente prefigurata e studiata pensando ai grandi affreschi storiografici di Gibbon. Ma al di là di questa strada si snodano i sentieri dei progetti perduti. Come quel Teatrino della Parodia<sup>37</sup> che la coppia Carlo Dossi e Luigi Perelli avrebbe voluto allestire forse dopo la delusione di non aver mai visto rappresentata al Teatro Milanese la loro commedia in dialetto, *Ona famiglia de cilapponi*<sup>38</sup>. Una bella commedia scritta con una lingua fine, meditata da Dossi – se ne vedono le tracce nelle *Note azzurre* – e scandita con rapidità e gusto musicale da Luigi Perelli. La più portiana del periodo, diceva Apollonio<sup>39</sup>. E si riferiva a quella famiglia di aristocratici ferocemente istupiditi – i cilapponi appunto – ma forse, più in profondità, a quel linguaggio abilmente mimetico del parlato. Sembra che Ferravilla, dal primo atto, ne

<sup>34</sup> Ferdinando Fontana, *In teatro*, Roma, Sommaruga, 1884.

<sup>35</sup> Nella sezione Autografi della Biblioteca del Burkardo sono conservate alcune lettere relative agli ultimi lavori teatrali di Ferdinando Fontana.

<sup>36</sup> «Et quanto circum mage sunt in claustra theatri / moenia, tam magis haec intus perfusa lepore / omnia conident correpta luce diei» (Lucrezio, *De rerum natura*, IV, 81-83).

<sup>37</sup> Mario Apollonio, *Il teatro a Milano...* cit.

<sup>38</sup> Carlo Dossi e Luigi Perelli, *Ona famiglia de cilapponi*, Milano, Edizioni del Convegno, 1921. È questa la prima ristampa dell'edizione del 1873-1905 tirata in cento esemplari fuori commercio (*Ona famiglia de Cilapponi, giovanada in 5 att con musega de Pisper*).

<sup>39</sup> Mario Apollonio, *Il teatro a Milano...* cit.

avesse ricavato la scena di un celebre personaggio, Massinelli, l'adolescente ossificato in un ebetismo lunare che riduce in briciole le istituzioni già sclerotizzate della giovane nazione. Nel Teatrino della Parodia gli attori sostituiti da «marionette elegantissime»<sup>40</sup>, avrebbero dovuto rappresentare contemporaneamente tutti gli spettacoli della città. Vi avrebbero concorso, nelle intenzioni dei due amici, gli scrittori e i pittori migliori. Lo scopo era quello di promuovere «una critica in azione»<sup>41</sup> degli spettacoli. Questo teatro in miniatura se sembra imparentato con la tradizione dei «magattei», il teatro delle marionette milanesi ancora vivo negli anni Sessanta, è in realtà suggerito dal celebre teatro settecentesco del pittore Londonio che Rovani aveva raccontato nei *Cento anni*<sup>42</sup> e che, parzialmente modificato, sopravvisse come spettacolo ambulante fino alla metà dell'Ottocento. Londonio aveva formato una «compagnia dei Foghetti» animata dai pittori e dagli scrittori che lì si rifugiavano per creare, sotto la coltre vivace di una brigata accademica, uno sperimentale teatrino di figure e immagini inconsuete. Indossavano costumi di scena ridisegnati sui modelli dell'iconografia della commedia dell'arte. Ma il fulcro della loro attività era un teatrino, poco più grande di un metro cubo, simile a quello delle marionette<sup>43</sup>. Nelle pareti laterali erano praticate delle aperture attraverso cui venivano inseriti degli schermi di carta illuminati da fanali posti (i foghetti) nella parte posteriore del teatrino. Tra questi era collocata una ruota segnata da raggi che una volta azionata produceva effetti di luce tale da animare sugli schermi i soggetti tratti dai repertori teatrali commentati ironicamente in dialetto da Londonio e i suoi compagni.

Luigi Perelli, giornalista, musicista, visse accanto al Rovani degli ultimi anni, aprendo all'amico Dossi la vista su quel mondo che si incaricò poi di descrivere. Fu lui ad organizzare i funerali dello scrittore, chiamando a raccolta gli artisti della città. Li aveva pagati, sottobanco, il sindaco Bellinzaghi che Arrighi quattro anni prima aveva coinvolto nella fondazione del suo teatro. Sprezzando il decoro dei suoi elettori moderati aveva autorizzato la sfilata del carro funebre, tra le pubbliche vie, dello scrittore morto alcolizzato.

Il Teatro Milanese chiuse le porte per quel giorno, l'ultimo

<sup>40</sup> Carlo Dossi, *Note azzurre*, cit.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Giuseppe Rovani, *Cento anni*, a cura di B. Gutierrez, vol. I, libro II, Milano, Rizzoli, 1954-1955.

<sup>43</sup> Severino Pagani, *Il Teatro Milanese*, Milano, Ceschina, 1944.



ad essere visitato da Rovani prima di morire e in cui aveva incoronato, con un bacio plateale, il più formidabile dei suoi attori.

4. Ferravilla morendo si sorprende di non dover soffrire. Fingendo di scherzare affermava che questo era il premio ricevuto per aver colmato di risa i suoi spettatori. I visitatori, ammessi alla sua agonia senza sofferenza, sentivano suonare da un harmonium che accompagnava le sue ultime giornate le arie del *Trovatore*. Si augurava di trovare un posto, nell'aldilà, accanto a Giuseppe Verdi. Nessuno dei suoi beni lasciò al teatro, ma distribuito con accuratezza ai poveri. Sul volto, raccontavano sempre i visitatori, si concentravano tutte le espressioni dei suoi personaggi: Tecoppa, Maester Pastizza, Gigione, Massinelli, il vecchio della scena a soggetto, Sur Camola e molte altre<sup>44</sup>.

Questo affiorare delle maschere sceniche sul volto di un uomo che muore colpiva l'immaginazione perché l'attore era noto per una caratteristica opposta. Privato del trucco e del costume, come un insetto senza corazza, appariva timido ed esitante e non riusciva più a recitare in scena con la profonda naturalezza di cui era capace<sup>45</sup>.

Voleva però realizzare uno spettacolo-rivelazione: quello di mostrare i materiali ed eseguire a vista tutte le truccature per cui andava famoso<sup>46</sup>.

Nel Teatro Milanese, dove aveva cominciato a recitare dal 1870, il pubblico era ridossato al palcoscenico. Conteneva quasi la metà dei posti del teatro Manzoni, ma per anni gli spettatori venivano rimandati indietro. Cletto Arrighi afferma che lì erano stati ospitati circa 90.000 spettatori, ovvero quasi un terzo degli abitanti della Milano di allora<sup>47</sup>. Leone Fortis, giornalista celebre e direttore del «Pungolo», che pure all'inizio era stato uno dei soci cooptati dall'impresa di Arrighi, storciva il naso a contatto con quegli spettatori. La chiamava «una certa società di seconda mano» perché composta da «artisti di canto che non cantano, principesse polacche e principesse russe, figli di famiglia che scontano il babbo, "lions" usurai che prestano al 60 per cento, compagni di orgia e di gioco, agenti cambio arricchiti»<sup>48</sup>.

Cletto Arrighi, quando aveva proposto in un programma

<sup>44</sup> «Il secolo», 23 ottobre 1915.

<sup>45</sup> Ezilde Cima, *Ferravilla. Primo centenario 1846-1946*, a cura di Stefano Toscano, Milano, Emilio Bistetti editore, 1946.

<sup>46</sup> Giovanni Banfi, *Ferravilla intimo*, in «Emporium», XLIV (1916).

<sup>47</sup> Cletto Arrighi, *Proposta di una società*, cit.

<sup>48</sup> Id., *Il teatro Milanese*, cit.

pubblicato da Luigi Perelli<sup>49</sup> un nuovo teatro nazionale esemplato sulle repentine fortune di quello milanese, si era concentrato sull'analisi del pubblico dei teatri. C'erano gli spettatori abituali, ovvero gli abbonati, circa duemila in una città come Milano. Erano coloro che andavano a teatro «come andrebbero in società o al club o al caffè». Poi gli appassionati: non più di trecento persone. Ancora un pubblico attratto raramente dal teatro e digiuno di conoscenze artistiche che Arrighi stimava in diecimila persone. Infine c'erano «coloro che non vanno a teatro, ma potrebbero andarci», e questi erano circa settantamila. Se qualcuno fosse stato convinto ad entrare nel teatro avrebbe sparso la voce nei quartieri popolari, porta Ticinese, il Verziere.

Arrighi conosceva bene i trecento appassionati, perché era uno di loro. Meglio di altri i pubblici potenziali, giù giù fino alla «canaglia felice»<sup>50</sup>, come chiamerà in un suo romanzo i proletari non toccati dalla storia patria. Il Teatro Milanese era riuscito nell'impresa di fare a meno di quei duemila spettatori che se garantivano una sicurezza, scacciavano però gli altri, ospitando, accanto a molti dei trecento appassionati, spettatori nuovi.

L'ex padiglione Cattaneo, che aveva restaurato per offrire una sede al Teatro Milanese, era stato un magazzino di mobili, poi vi si era rifugiata una delle tante piccole compagnie dialettali.

Di fronte a questo pubblico incombente Ferravilla recitava con il volto dipinto con l'acquarello e non con il cerone. Le sfumature dei colori e i segni d'espressione erano tanto sottili da scomparire e sembrare autentici<sup>51</sup>.

La pittura ad acqua, fremente e minuziosa, era la tecnica principe negli atelier scapigliati dei suoi tempi. Tranquillo Cremona – che riuscì a morire avvelenandosi con i colori che impastava sul braccio – era diventato famoso per la danza schizzata e saltellante impressa dai suoi pennelli.

Dopo la scomparsa dell'attore si trovò che i suoi bauli erano pieni di acquarelli<sup>52</sup>. In alcuni di questi Tecoppa saluta il primo apparire di un aereo, osserva una fantasia incendiaria, in un altro è a cavalcioni di un razzo, sommerso da una nuvola di fuoco, in viaggio verso la luna.

Verso la fine del secolo, Ferravilla aveva tentato di far nascere dalle spoglie di Tecoppa un seguace più feroce e imborghesito che vive alle spalle di una ex cortigiana. L'idea gli era forse ve-

<sup>49</sup> Id., *Proposta di una società*, cit., nota 33.

<sup>50</sup> Id., *La canaglia felice*, Roma, Stabilimento Tipografico Italiano, 1885.

<sup>51</sup> Ezilde Cima, *Primo centenario...* cit.

<sup>52</sup> Giovanni Cenato, *Primo centenario...* cit.

nuta allestendo un duetto con Zacconi, quando còliti gli attori senza costume ad improvvisare in una serata di beneficenza, recitarono dietro due paraventi dove l'uno, Zacconi, interpretava la parte di un giudice e l'altro quella di un miserevole sfruttatore<sup>53</sup>. Ma il nuovo Tecoppa non sopravvisse che per poco. Il pubblico rideva a sproposito e i critici guardavano con sospetto quella mistura di tragedia e farsa.

Negli anni della maturità Ferravilla aveva assegnato ai suoi personaggi una particolare geografia. «I quattro punti cardinali del suo teatro» – così li chiamava<sup>54</sup> – erano rappresentati dai rispettivi settori in cui allora era divisa Milano. Nel settore nord abitavano i melomani Pastizza e Gigione, il quartiere degli artisti; ad ovest, nei quartieri della borghesia, Pànera e Pistagna, gli opposti rappresentanti di una età di mezzo spaventata e circospetta; nella zona di Porta Vittoria, carica di memorie risorgimentali, vivevano Massinelli e Pedrìn, creature incerte, che non crescono.

Per osservare con un colpo d'occhio quella geografia nella città che cambiava volte una volta salire sul Duomo. Giunto quasi in cima fu ricacciato dall'entusiasmo dei conoscenti a sua insaputa fin lassù richiamati dalla malizia del giornalista con cui si era confidato. Era un attore comico e la sua ira per aver ridotto in burla la sua visione non fu presa sul serio.

Già da alcuni anni i personaggi di Ferravilla sembravano assumere una identità autonoma ed indipendente dal loro creatore che tuttavia era restio a cedere alle divulgazioni. Prima che fossero dipinti da Cremona e poi fotografati, solo un amico pittore, in contatto con i pittori scapigliati, Vespasiano Bignami, era stato autorizzato dall'attore a raffigurarli purché li cogliesse all'azione dalla platea durante la rappresentazione<sup>55</sup>.

Il dialogo con i personaggi fu una delle prime caratteristiche che notarono i suoi amici e collaboratori. Ferdinando Fontana raccontava che li faceva entrare abitualmente nella conversazione<sup>56</sup>. Nel camerino, prima della recita, pochi fortunati avevano il privilegio, mentre continuavano a discutere con lui, di veder slittare progressivamente l'attore dentro il personaggio mentre completava la truccatura<sup>57</sup>. Come tutti gli attori abituati ad inventare fuori della scena anche Ferravilla si era creato un atelier perso-

<sup>53</sup> Sabatino Lopez, *Primo centenario...* cit.

<sup>54</sup> *Aneddoti ferravilliani*, cit.

<sup>55</sup> Antonio Curti, *Felice Tecoppa*, in «La lettura», novembre 1930.

<sup>56</sup> Ferdinando Fontana, *Ferravilla*, cit.

<sup>57</sup> Giovanni Banfi, *Ferravilla intimo*, cit.

nale e aveva spesso bisogno di spettatori sperimentali di fronte a cui reagire, quando non era la solitudine ad innescare la sua immaginazione inseguendo le partiture di una sua musica interiore. Erano gli amici o i familiari a casa che lo vedevano «passare da un acquarello tecoppiano ad una parodia gigionesca e mettersi a contatto interrotto – al tavolino, al pianoforte, all'harmonium – con l'anima dei suoi personaggi»<sup>58</sup>.

Insieme agli acquarelli di Tecoppa proiettato nella vita oltre il repertorio della scena, dai bauli dell'attore venne fuori «una enorme quantità di musica»<sup>59</sup>.

Ne «La scena a soggetto» un vecchio seduto al pianoforte rievoca malinconicamente la sua gioventù canticchiando le arie di Pergolesi e Paisiello. Seduta quasi dietro di lui una giovane ragazza, la nipote con cui vive, lo ascolta e lo osserva interrompere continuamente la melodia per smoccolare la candela poggiata sul pianoforte. Era di questa scena che Verdi diceva: «è una cosa shakespeariana»<sup>60</sup>.

Da giovane, nella famiglia adottiva, Ferravilla era vissuto tra melomani. Si esercitava al canto e al pianoforte, rifiutandosi ai corsi regolari, allo studio accademico. Le sue prodezze di musicista istintivo e mimetico divennero leggendarie. Gli era sufficiente un'eco, un fraseggio di note catturate per caso, per ricostruire una intera partitura musicale. Di sé racconta quando da adolescente riusciva a riprodurre *Il Mefistofele* che Boito stava componendo in un appartamento contiguo al suo<sup>61</sup>.

Al Teatro Milanese si fece le ossa scrutando i vaudeilles musicali e le commedie. Lavorava nelle nicchie, negli angoli morti dei copioni, laddove la musica non c'era, i meccanismi si irrigidivano, e la coralità e l'intreccio delle azioni lasciava spazio a interstizi vuoti di teatralità, o ad azioni solo virtuali. La sua invenzione si accendeva dove avvertiva una stonatura, un contro ritmo, una dissonanza.

Più tardi, quando divenne capocomico, aveva l'abitudine di cominciare le prove suonando il pianoforte. Ascoltava le intonazioni degli attori, brani di dialogo, qualche canzone, poi dava inizio al concertato delle azioni che faceva ripetere finché non avessero soddisfatto il suo orecchio<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Giovanni Cenzato, *Primo centenario...* cit.

<sup>60</sup> *Aneddoti ferravilliani*, cit.

<sup>61</sup> Edoardo Ferravilla *parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro*, Milano, Società Editoriale Italiana.

<sup>62</sup> Eligio Possenti, *Primo centenario...* cit.

Dentro di sé coltivava una strana figura di musicista che qualche volta si divertiva ad esteriorizzare, oltre che nei personaggi celebri, nella imitazione farsesca del direttore d'orchestra, o in quelle esibizioni notturne di musica di cui faceva partecipe talvolta la cerchia degli intimi.

Pochi come lui conoscevano tutti gli effetti musicali e sonori del dialetto. Della tendenza al monosillabismo, dell'andamento dell'ossitono e sincopato del milanese – insomma «il terrore del dattilo» secondo la sintesi di Gadda<sup>63</sup> – riusciva a trarre originali concertati. Alle prove, come un maestro di musica, esaminava la partitura vocale di una battuta sillaba per sillaba. Durante la recitazione: «si rivoltava in bocca le parole come caramelle, le succhiava e gustava, poi le pronunciava sul ritmo di una sua musica personale giocata su improvvise scioltezze e subiti rattoppi, su indugi delle vocali e strappi e abbandoni»<sup>64</sup>.

La musica era il compagno segreto della sua arte di attore. Studiando un personaggio lo accordava un poco alla volta lavorando sulle sequenze ritmiche delle azioni: i personaggi «imparavano a parlare a poco a poco, di giorno in giorno, come i bambini»<sup>65</sup>. L'altra risorsa gli derivava dall'aver imparato a guardare attraverso gli attori e i materiali scenici dei teatri che aveva osservato e in cui era vissuto, le alterazioni, le deformazioni dei comportamenti umani. Si era soliti dire che Ferravilla avesse creato dei tipi unici, originali e inimitabili. È vero il contrario. Ferravilla era riuscito a trasformare tipi e macchiette spesso al confine tra la scena del teatro e la teatralità dei comportamenti sociali, imitabilissimi dunque, in personaggi di una nuova lega.

5. Ferravilla è stato un attore meticcio. Era figlio di una cantante e di Filippo Villani, un nobile appassionato di teatro che amava vivere, non sempre ben accetto, negli ambienti degli scapigliati. Dopo la morte della madre era stato adottato da una famiglia modesta, mantenendosi in parte con il lavoro di ragioniere, in parte con una piccola prebenda che il padre molto saltuariamente gli forniva. Da giovanissimo, suggestionato dall'arte di Alamanno Morelli, era entrato in una filodrammatica facendo gli amorosi. Sollecitato dalle irrequietezze che gli procurava una vita divisa tra il lavoro impiegatizio e quello di attore, aveva cominciato a perlustrare le periferie milanesi e i piccoli teatri dialettali

<sup>63</sup> Carlo Emilio Gadda, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 105-111.

<sup>64</sup> Eligio Possenti, *Primo centenario...* cit.

<sup>65</sup> Renato Simoni, *Ritratti*, Milano, Edizioni Alpes, 1923, pp. 119-134.

che negli anni Sessanta erano ancora attivi. Alcuni avevano una sede quasi stabile, come il teatro S. Simone, la maggior parte cambiava spesso sede. Ensembles che si riunivano intorno agli attori-autori di maggior successo, come Francesco Figini o Lorenzo Castagneto. Alcuni di loro erano poeti dialettali, altri giornalisti, pittori e commediografi come Camillo Cima, Giovanni Bonzanini e Giovanni Duroni. Sulla figura di uno di loro, Giovanni De Toma, un fabbro che aveva scritto molte bosinade e interpretato con successo il carattere di Meneghino, Ferravilla cominciò a costruire il suo personaggio proverbiale, Tecoppa. Pensando a questo personaggio Apollonio aveva parlato della creazione di un impreveduto «kleiner Mann», l'uomo comune disprezzato per la sua renitenza alla modernità, alle trasformazioni<sup>66</sup>. Oggi verrebbe da pensare anche al rapporto che legò Chaplin ai grandi clown studiati durante la sua adolescenza.

Anche nei contatti con gli altri attori, Ferravilla preferiva le periferie o i meno fortunati viaggiatori della scena. Si riuniva talvolta con i suoi ex comici espunti da quella che nel primo decennio di attività del Teatro Milanese veniva chiamata la «compagnia crea soldi». Amava osservare una teatralità minore, fosse le compagnie di burattini o la scompaginata vita di ex comici sull'orlo della miseria<sup>67</sup>.

Per quanto fossero ispirati a ritratti presi dal vero, i personaggi di Ferravilla erano dei fuoriusciti da preesistenti ambienti teatrali. Cascami impazziti del melodramma, come il cantante Gigione o il musicista dilettante Maester Pastizza; reperti spiaggiati dal vaudeville e dalla farsa, el sur Camola, el sur Pànera; brandelli e spezzoni di parti del repertorio del teatro comico, Don Baldissar; personaggi ribaldi dei teatri dialettali come De Toma.

Quando nei disegni i personaggi di Ferravilla appaiono in gruppo, un po' ridossati gli uni agli altri, tutti leggermente ingobbiti dalla malinconia bizzarra dei loro corpi, sembrano qualcosa a metà strada tra gli esuli di compagnia teatrale e gli evasi da un melodramma che non è riuscito ad ospitarli.

È vero, come diceva Ferravilla, i suoi personaggi erano degli autentici randagi che non sarebbero riusciti ad integrarsi in nessuno dei teatri esistenti.

6. Lo sguardo di un grande attore è ancora emozionante quando riusciamo a cogliere quello strano impasto di analisi me-

<sup>66</sup> Mario Apollonio, *Il teatro a Milano...* cit.

<sup>67</sup> Carlo Roti, *Ferravilla tra le quinte*, in «La lettura», dicembre 1915.

ticolosa e visione romanzesca, quella immaginazione che non oltrepassa la realtà ma brucia l'evidenza.

Ferravilla, attraverso l'osservazione delle alterazioni fuori del comune dei suoi tipi teatrali si era creato delle personali sonde per ricreare i nascosti dinamismi della vita dei personaggi che poi sapeva orchestrare secondo le inusuali armonie della sua musica.

Si esercitava, per esempio, a trovare le analogie tra le persone e gli animali<sup>68</sup>. Individuato il «punctum» fisico dell'analogia lo svolgeva, come un tema musicale durante la recitazione. Talvolta il movimento degli occhi rivelava gli impulsi di quello schema fisico nascosto: «mollì, lunghi, umidi, slavati, sornioni, furbi o opachi, da gallina, da faina, da cane, o da bove»<sup>69</sup>; altre volte il modo di camminare, «i passi dinoccolati e scalpitanti, un curioso e significante scoscendersi di tutto il corpo su certe ginocchia dure da cavallo», o «quel pestare dei piedi riottosi, o quell'esitare dei piedi cauti, o quel peso dei piedi podagrosi»<sup>70</sup>.

La costruzione dei personaggi, dicevano i suoi spettatori, era lenta e in continuo divenire. In questo non era diverso da tutti i grandi attori che nel trascorrere degli anni si rivolgevano ora a precisare un dettaglio ora un altro. Inoltre come attore comico aveva la necessità di fissare da subito, amplificandoli, gli elementi realistici. L'attore impiegò una decina d'anni per fissare le principali creazioni. Dopo ne aggiunse poche di nuove e di poche si privò e solo di quelle che avevano all'origine l'imitazione di un personaggio vivente che l'attore non si sentiva di riprodurre dopo la sua scomparsa.

Caratteristica della sua invenzione fu il cesello, il bulino: «lavorava a colpi di pollice»<sup>71</sup> per ingrandire le dimensioni del personaggio. Quanto più si allontanava dalla caratterizzazione iniziale, i personaggi si infittivano di ideogrammi. «Il protendersi serpentino e sinuoso del collo [...] certe uscite di scena col dorso volto al pubblico»<sup>72</sup>, il naso, che come una bussola sembrava annusare l'atmosfera della città, accennare a luoghi o memorie, per gli spettatori abituali non appartenevano più a Tecoppa, Massinelli, Pedrin. Scatenavano risate dirompenti che sapevano trascinare, ripetevano i suoi ammiratori, pensieri sorprendenti. Erano pure dilatazioni mentali, il momento acrobatico, il salto

<sup>68</sup> Antonio Curti, *Felice Tecoppa*, cit.

<sup>69</sup> Eligio Possenti, *Primo centenario...* cit.

<sup>70</sup> Renato Simoni, *Ritratti...* cit.

<sup>71</sup> Eligio Possenti, *Primo centenario...* cit.

<sup>72</sup> Renato Simoni, *Ritratti...* cit.

mortale della partecipazione fisica degli spettatori, che sta tra il respiro trattenuto e le risa. Erano attese, qualche volta, che precipitavano in quei celebri epigrammi dell'attore che sembravano non voler dire nulla, ma che si propagavano per l'Italia come il brontolio di una scossa tellurica e scuotevano significati riposti nelle verità a portata di mano. Beffarde parole d'ordine lanciate dal suo teatro nel sottosuolo di una società.

Ferravilla divenne una leggenda in contropiede. Nessun teatrante sembrava poter raggiungere spettatori tanto diversi con lo spirito conciso, un po' demente ma ragionevolissimo delle sue azioni e dei suoi detti teatrali.

Non lasciò seguaci, allievi, ma, solo imitatori, copie, replicanti che talvolta pretendevano di viaggiare con un lasciapassare ferravilliano. Non stimolò la fantasia di nessuno scrittore e quando fu ammirato, lo fu quasi di nascosto. Né si può dire che oggettivamente Ferravilla fu spreco da chi gli stava attorno. Tutti sapevano che era un'altra cosa, o come diceva Verdi, «una cosa shakespiriana». Era sì un attore-drammaturgo, come raccontava Arrighi, ma quanto diverso dai suoi contemporanei, come Scarpetta per esempio. Non ricreò una tradizione, non gareggiò con le commedie del tempo, e se qualcuno sembrò essergli vicino fu un attore come Toselli, da Ferravilla ammiratissimo. Ma di questo non ebbe la caratteristica di immedesimarsi in un repertorio. A definire questo attore che non sognò riscatti, né rinvincite, e non immaginò progetti teatrali che andassero oltre l'ombra dei personaggi è piuttosto una analogia.

7. Il nome di Carlo Porta, dopo un primo e significativo richiamo di Ferdinando Fontana, è stato evocato più volte dopo la scomparsa dell'attore. L'evidenza di questo accostamento per chi aveva ancora negli occhi l'arte di Ferravilla ed una consuetudine con quella del poeta, lo esimeva da ogni ulteriore commento. Di fronte alla crescente solitudine in cui albergava il teatro di Ferravilla negli ultimi anni, quell'accostamento sembrava poterlo riscattare da una memorabilità in via di estinzione: erano quei personaggi randagi, richiamati dall'attore sulla scena, ad apparire simili alle creature senza destino, monologanti, come Giovannin Bongee o il Marchionn di gamb avert, raccolte e commentate dalla voce nascosta del poeta. Sul filo di questa analogia, verrebbe voglia di aggiungere l'attività (ancora tutta da scrivere) del teatrante scontento, in lite con pregiudizi accademici che frenavano le recite del «Teatro Patriottico», come presagio di una poesia nuova.

E ancora: come non avere in mente oggi, pensando a Ferra-

villa, le narrazioni in versi, spezzate, visionarie, con cui si esprimono i personaggi di Delio Tessa e il valore che attribuiva, sempre più negli ultimi anni di vita, all'esperienza recitativa in cui alternava al repertorio portiano quello dei suoi «saggi lirici»<sup>73</sup>

Insomma chi ha voluto fare paragoni, o vorrebbe farli, sembra sia costretto a saltare il fosso del teatro come se le incarnazioni della poesia tragicomica di Ferravilla, terminato il loro viaggio sulla scena, fossero ricadute laddove l'attore le aveva raccolte, in quel terreno in cui i teatri dialettali mantenevano viva la tradizione alta dei poeti milanesi.

Questi ambienti, alla fine del secolo, erano ormai dispersi e svalutati. Per questo, forse, come Tecoppa lanciato da un razzo verso la luna, la famiglia dei personaggi di Ferravilla sempre più sembrano approdare in una terra divenuta estranea al teatro e più vicina all'alveo di quella tradizione dove i poeti più illustri intrecciano sperimentalismo letterario ad una oralità ricreata a contatto con le invenzioni e le scoperte della lingua viva. Apollonio, meditando sul rapporto di Ferravilla con Porta, pensava ad un estremismo espressionista condensato nel monologo dei personaggi portiani come fonte latente di teatralità (tramandata e tenuta in vita - aggiungiamo - dai contastorie e fabulatori milanesi) che ancora, quando scriveva, gli appariva ricca di possibilità non espresse dal teatro vigente, qualcosa che oggi potremmo immaginare attinta ancora dal teatro di Testori e dalla lingua scenica di Dario Fo<sup>74</sup>.

L'analogia, dunque, varrebbe poco più di una suggestione, se si limitasse a comprendere una equivalenza di valori poetici, o peggio ancora, di esiti formali. Se ha un valore va rintracciata in una relazione.

Come attore meticcio, memorialista in azione nei teatri periferici e distaccato, «mefistofelico» compagno del teatro degli scapigliati Ferravilla aveva reinventato, col randagismo dei suoi

<sup>73</sup> Così Delio Tessa definiva le sue poesie.

<sup>74</sup> Individuando in Carlo Porta una matrice originaria di teatro, Apollonio lascia intendere l'esistenza di due linee attive ancora negli ultimi decenni dell'Ottocento. La prima, sollecitata dalle opere di Maggi, è prediletta dai fautori di un repertorio più mansueto verso la tradizione letteraria del teatro. A questa linea sarebbe vicino un autore come Arrighi. La seconda, espressionista e antiaccademica, ritrova se stessa nella poesia di Ferravilla. È vero che Arrighi appose nel suo teatro un motto di Maggi, ma è altrettanto vero che gli scapigliati in genere, al di là di Arrighi, amarono smentire la vita con i libri, e viceversa. Per quanto riguarda Dario Fo, riferimenti precisi a Ferravilla sono stati raccontati dall'attore in *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico e la ragione* con Luigi Allegri, Bari, Laterza, 1990, pp. 15-19.

personaggi, la scelta del poeta dialettale presente accanto alla scena dei personaggi senz'altro destino che la pietà comica, la ribellione, la fredda emozione testimoniata da quella dissimulata ma cocente presenza. Per Carlo Porta, come per Tessa, la sfida di quell'essere accanto alle figure sorgenti dal dialetto significò la conquista di una sapienza ottenuta attraverso un alto sperimentalismo letterario. Ferravilla, come attore poeta, partì dalla conquista del valore di un mestiere sperimentato in un teatro abbastanza eterodosso e tumultuoso da consentirgli di lavorare all'ombra delle eterogenee fonti della sua cultura di attore meticcio e irrequieto. La crescente visualizzazione che l'attore impartiva alle sue creazioni è anche la storia di un apprendistato differme dagli altri attori della compagnia, tanto da apparire come un elemento di discontinuità rispetto al teatro in cui viveva e non solo per la sempre più evidente supremazia artistica e commerciale.

L'arte di Ferravilla, «la cosa shakespiriana», pur senza sconfinare dal cerchio del teatro comico, sembrava agguantare sotto la superficie di un mare di risate agrodolci, i riflessi, gli echi, i movimenti di una realtà sgusciante. È stato detto che i suoi personaggi, come quelli coevi di Scarpetta, nutrendosi di una teatralità appartata, fuori della storia e quindi estranea alle ideologie della nuova borghesia che alla fine degli anni Settanta guidava il processo di modernizzazione della nazione, siano riusciti a calamitare le paure, le resistenze, la nostalgia, dei ceti popolari e piccolo borghesi, dando corpo «ad uno scetticismo comico»<sup>75</sup> non solo regressivo. Se questo potrebbe spiegare, sociologicamente, la fortuna dei personaggi ferravilliani, anche al di là dell'attore, non spiega però la loro natura.

La teatralità di cui Ferravilla si era nutrito più che appartata, quando stavano prendendo forma le sue creazioni, era una teatralità in disuso, in procinto di essere metaforizzata nel bozzettismo vernacolare o nei tratti caricaturali delle figurine che animeranno il giornalismo satirico dell'ultimo Ottocento, come quelle del «Guerin meschino».

Un carico di nostalgia c'era, ma allusiva e tagliente, un po' lugubre e folle.

I personaggi di Ferravilla avanzavano retrocedendo, compivano traiettorie oblique, mancavano il loro bersaglio, invertivano il senso comune in buon senso, dominati da un sottile spavento o

<sup>75</sup> Cfr. Siro Ferrone, *Problemi di drammaturgia*, in *Teatro dell'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore, 1980.



imperiosamente accampati sulla scena a cui chiedevano temporaneo asilo. Il randagismo era un tratto visivo eminente. Nelle entrate e nelle uscite dei personaggi, Ferravilla eseguiva un montaggio raffinato di numeri e gag. Varcando la soglia della scena i personaggi proseguivano una vita precedente: apparivano, non si presentavano, precisando, mano mano, le caratteristiche di quella occasionale esibizione sul palcoscenico, un po' da rifugiati che dopo tanto vagare, accerchiati, sospinti dagli scossoni di una folla cittadina, scacciati come ospiti indesiderati, trovassero nella porta del teatro finalmente la strada giusta, e da questo, infine, uscissero, riottosi, a malincuore, lasciando una scia di ombre e memorie. «Ricordo Tecoppa - scriveva Delio Tessa - quando usciva di scena. Di traverso, parlottando, rasente il fondale. Già era andato via e la sua ombra sghemba era ancora proiettata in qualche parte, si sentivano ancora una o due parole sue, incomprensibili, lontane...»<sup>76</sup>.

L'instabilità, la precarietà delle figure, sperticate, disassate dal baricentro, pencolanti, il dinamismo dei passi, guizzante o rallentato, costituivano un preciso stile scenico. Ferravilla riusciva a fondere l'ambiente-scena con l'esistenza dei personaggi: creature da teatro, mortificate dalla vita ordinaria, che nella vita in scena dell'attore trovavano scampo, una transitoria e indulgente accettazione, anche della loro negligenza di uomini amorali. Le loro radici erano fuori, già divelte, estirpate, vaganti e sembravano specchiarsi con quelle mura provvisorie, l'edificio che non ha cancellato l'infamità della sua origine, provvisorio padiglione di divertimenti popolari che il successo aveva finito per rendere inamovibile più del dovuto.

Il teatro «extramoenia», caro a Rovani e al suo ambiente, aveva trovato una imprevista incarnazione in quella attrazione pericolante, rifugio e antidoto al peregrinare nella città.

Mimetizzato tra le spoglie irridenti dei disegni di Tecoppa, si può intuire anche un sarcastico autoritratto di Ferravilla.

Una soggettività spiaggiata, tra i relitti leggendari della scena, dal ritrarsi degli spettacoli del teatro.

A lungo, per vent'anni, le vicende della compagnia del Teatro Milanese furono una vetrina per le cronache municipali. Rancori, dissidi, rovesci di fortuna, le armi acuminatae, invisibili e

<sup>76</sup> Delio Tessa, *Charlot e Ferravilla*, in «L'Ambrosiano», 14 marzo 1938. In questo articolo (un altro del 23 marzo, sempre su «L'Ambrosiano» riferiva del film di Ferravilla) istituendo il paragone tra i due attori, il poeta poneva a comune fondamento la qualità teatrale della loro presenza: «Dinoccolato, privo quasi di un centro di gravità, come fu Charlot, era in scena Ferravilla».

meno offensive nel ciclico ricambio degli attori delle compagnie nomadi, qui fecero spettacolo. Di Ferravilla, a torto, si diceva fosse avaro e poco generoso con i compagni caduti in disgrazia. Tralucevano da quel giudizio morale gli stessi colori, la stessa autarchia che emanava dal branco dei suoi personaggi randagi. Dal repertorio delle commedie Ferravilla non ricavò immagini e tessuti di azioni che si stampassero, evidenti, uno dopo l'altro, in una galleria di creazioni. Coltivò un gruppo, un clan di personaggi accompagnandoli tutti assieme al loro progressivo perfezionamento. L'eco di questo procedere si rintraccia nell'accusa di monotonia talvolta rivolta all'attore, fieramente respinta, naturalmente, dai suoi spettatori abituali che proprio dall'assiduità ricavano il piacere di vedere il formarsi di quella famiglia affine per differenze. Fu questo gioco di consanguineità e contrasti a secernere, un poco alla volta, nella mente degli spettatori, quella visione di «universalità» depositata nel fondo dei personaggi.

In quella fine secolo, in quel teatro dalla fama equivoca, quelle creature dall'indole comica raccontavano di un mondo che quando va avanti sembra arretrare nella farsa, nella parodia di personaggi in vena d'attualità come «El sindech Finocchi»; quando va indietro scopre irosi opportunismi e prosaiche malinconie, come nel capobanda dei personaggi ferravilliani, Tecoppa.

Storie a fior di pelle che potevano valere per le vicissitudini della cronaca cittadina ma anche per i più oscuri malesseri di una intera società che finge di conoscersi e che invece ha paura di farlo.

A decidere di quella «universalità», in fondo, era quella balzana filosofia che opponeva, a teatro, la vigliaccheria al contrario del coraggio.

Sarebbe utile adottare il punto di vista della poesia teatrale di Ferravilla anche come presagio di quei libri tormentati, inevase promesse, disorientati progetti, abbozzi, opere fallite che hanno accompagnato la vita degli artisti italiani più rappresentativi di quella fine secolo. Ma questa è un'altra storia, che dobbiamo rimandare ad altra occasione.