Roberto Ciancarelli - Luciano Mariti

NOTA DI PRESENTAZIONE

Partiamo dal titolo di questo Dossier. *Roma capitale invisibile* merita una spiegazione. Suona come rivendicazione di un primato offuscato, in realtà è la rivendicazione di un primato che sembra intrinsecamente destinato a essere dissimulato. Proviamo a spiegare a cosa ci riferiamo. Negli studi e nelle ricerche (di regola molto ben documentati e accurati) che riguardano il sistema teatrale romano, la constatazione della proliferazione e frammentazione dei centri di produzione teatrale, che è correlata alla speculare dispersione di memorie e rappresentazioni storiche della città, finisce spesso per ostacolare il riconoscimento della ricchezza e della complessità delle articolazioni del teatro del tempo.

Ciò che i documenti velano o, per meglio dire, ciò che i documenti nella loro incompletezza e varietà tipologica velano e insieme rivelano, è il fenomeno straordinario di una città che recita. Una città in cui gli spettatori – come accadeva nel Carnevale – sono essi stessi attori e spettatori: in cui l'attore non è lo straniero (l'attore mercenario), ma il cittadino che è attore solo temporaneamente e che comunque anche in scena è se stesso. Conseguentemente la percezione del personaggio è doppia: la maschera è insieme la persona che è conosciuta in città e quella che in scena si rivela nelle sue doppiezze comiche in un quotidiano rifatto ad arte, del tutto incongruente con il suo comportamento abitudinario. Il legame culturale tra attori e spettatori è nutrito da anni e anni di relazioni sociali, di conoscenze ed esperienze comuni, ed è risvegliato nello spettacolo indirettamente ed empaticamente da parole, gesti, sintomi e tracce di memoria che sono muti per chi non vive nella comunità cittadina.

A Roma l'attività teatrale impegna le numerose accademie (dagli Umoristi agli Infiammati, ai Disuniti ai Disiosi, agli Imbiancatori, agli Intrigati), artisti famosi come Salvator Rosa, Bernini, il Cavalier d'Arpino (e forse Caravaggio), personaggi pubblici come il governatore Virgilio Verucci, che per questo non nobile esercizio verrà apertamente rimproverato: «che a no Dottore non conviene fare le comedie e che però non è bene dare le cariche di Governatore». Come emerge dal *Campionario* di *Frammenti e scritture comiche* che proponiamo, bar-

bieri, bicchierai, «vermicellari», cappellai, orefici, giovani collegiali, soldati, tessitori, medici, avvocati, notai, stampatori, sacerdoti, eunuchi improvvisano ognuno a seconda delle proprie capacità, o anche della particolare conoscenza di un dialetto, creando nuove maschere come Iacaccia, l'Ebreo, il Norcino, il Don Pasquale, il Raguet, la Zingara e tante altre. Lo ricorda Giovanni Briccio in un manoscritto – che sarà interamente pubblicato nella seconda parte del *Campionario* – in cui elenca ben cento attori dilettanti che hanno recitato con lui più di una volta. Questa attività teatrale produrrà, fra l'altro, un modello di commedia «nello stile che oggidì si usa in Roma», come la definisce Francesco Maidalchini, capace di diffondersi in ragione del suo successo editoriale (ben duemila copie di tiratura) anche fuori dai confini nazionali.

I viaggiatori del Grand Tour – I viaggiatori del Grand Tour che visitavano le città e i paesi italiani si fermavano a osservare con partecipe e meticolosa attenzione persone, monumenti, oggetti d'arte e manufatti, i frutti depositati da una lunga civiltà. E a volte, com'era solito fare Goethe, salivano sui punti più alti, sulle torri e sui campanili. «Secondo il mio solito – scrive Goethe nel *Viaggio in Italia* – sono salito prima di tutto sul campanile». Lo facevano per osservare anche da lontano, dopo aver visto da vicino; per intrecciare allo sguardo del particolare lo sguardo dell'insieme. Crediamo sia utile nei nostri viaggi storiografici ritrovare il dialogo interrotto tra la visione da lontano e quella da vicino, per osservare cosa accade in una realtà specifica e conoscere il suo modo di essere parte di una più ampia civiltà.

Vista dall'alto, la Roma controriformata e barocca si riassume interamente nella cupola di San Pietro, che trattiene l'eco gloriosa di un'imponente raffica di canonizzazioni, cui fa da contraltare l'eco sinistra del fuoco che brucia in piazza Giordano Bruno. Rinascimento e Barocco si fondono idealmente in un'unica pregnante immagine di bianco travertino: quella della chiesa cattolica regalmente assisa sulla cattedra di Pietro con la cupola-tiara che si erge a manifestare la dominazione visibile del papato, e il colonnato che si protende in un ecumenico abbraccio *urbi et orbi.*

Vista da vicino è la Roma degli angoli oscuri dove l'occhio non può penetrare. È la Roma che vede Caravaggio. Una Roma che tira a campare tra «sgherrarie» e delitti, Roma di bari, zingare e vagabondi, dove il gomitolo dei vicoli non divide nemmeno i rioni in rioni di ricchi e di poveri, bensì in quartieri in cui nelle stesse vie si affiancano le più modeste abitazioni di artigiani, di operai e di cortigiane – numerosissime cortigiane, diversamente inquadrate in carriera, da quelle misere cosiddette di

candela a quella specie di geishe che sono le cortigiane oneste, che si accompagnavano ai cardinali o ai ricchi banchieri fiorentini.

Roma profana – Roma, dunque, non è certo così bacchettona da preoccuparsi dei risibili eccessi degli spettacoli comici, né tanto moralista da impedire la presenza dei comici dell'arte, che trovarono invece ottima accoglienza nelle piccole corti romane e in Vaticano.

Al contrario, è a Roma che la miscela eccitante di profano e sacro si esalta e s'insapora nell'eccesso spettacolare. Lo testimoniano i numerosi bandi con cui si cercava di prevenire quello che di fatto continuava inevitabilmente ad accadere nei teatri. Basterebbe citare una frase ricorrente nei diaristi dell'epoca: «si fecero commedie segretissime». E segretissimo fu quel *Convitato di pietra* probabilmente rappresentato a Roma a cui i comici fecero riferimento in occasione del *Jugement sur la comédie du «Festin de pierre»*, emanato dalla facoltà di Teologia della Sorbona nel 1678 contro il *Dom Juan* di Molière, sostenendo che era un'opera anche a Roma sempre rappresentata. E in effetti la «scena del povero» che scandalizzò i francesi è ancora oggi conservata a Roma in uno scenario con nota autografa di Carlo Cantù, Buffetto.

D'altronde anche il Carnevale, contenitore e matrice di invenzioni comiche, era un Carnevale *cristianizzato* in cui il profano veniva mescolandosi inevitabilmente con il sacro, come Cristo con Pulcinella. Un Carnevale durante il quale il popolo dei penitenti percorreva la via penitenziale delle «sette chiese» partendo da San Paolo e dirigendosi verso il centro dove impazzava la «gazzarra» dell'altro popolo, lo sciame dei gaudenti, e dove le chiese si aprivano allo spettacolo sacro delle *Quarantore*, all'esposizione animata e cantata del sacramento. Festa e pietà, gioia ed espiazione. Non a caso il termine «Carnevale» (da *carnem levare*) era stato coniato perché includesse nel suo dominio semantico la Quaresima.

A Roma, il Carnevale fu la vera accademia del teatro comico. Così come lo sarà anche per i comici dell'Arte, che, in sostanza, presero astutamente possesso del Carnevale per venderselo, miniaturizzato, nello spazio chiuso delle «stanze». Fu il colpo grosso dei comici, il più straordinario tra i furti che permise loro di vendere uno spettacolo comico. E forse fu un modo di procedere legato al caso, all'improvvisazione. L'improvvisazione si esercitava durante il Carnevale per la semplice ragione che è una pratica mimetica che collabora con il caso. E il caso è tanto più fecondo quanto più è esaltata la sua natura impermanente e caotica.

Roma, scrive Filippo Clementi, «erasi abbandonata a una continua lietissima gazzarra e lo sciame inquieto dei buffoni folleggia ogni giorno nelle vie e nei palazzi, promuovendo a gara sempre nuove avventure comiche ed esilaranti spettacoli». Così accadeva, appunto, nel Carnevale romano. In una tradizione spettacolare superba e di grande varietà che non aveva eguali (come testimonia, fra gli altri, un viaggiatore francese che, trovandosi a Venezia per il Carnevale del 1643, racconta a Mazarino di aver veduto «cose et per machine et per musiche che sapevano d'assai quello che si fanno in Roma»).

Una città-che-recita – Gli esempi relativi alla *città-che-recita* potrebbero lievitare fino a formare una lista troppo corposa per questa breve *Nota di presentazione*. Tuttavia, per risarcire il primato di Roma, sarebbe sufficiente considerare la straordinaria concentrazione di materiali (canovacci, scenari, zibaldoni, generici, «argomenti» teatrali) destinati a essere utilizzati nelle improvvisazioni sceniche di professionisti e di appassionati; nonché lo sterminato patrimonio di scritture comiche di cui qui proponiamo alcuni frammenti significativi. Significativi perché possiamo considerarli preziosi come indizi: sulla vita materiale del teatro, sulla città-che-recita, sulle tecniche drammaturgiche e performative. Sulle risonanze che unificano il patrimonio spettacolare di Roma capitale invisibile del teatro. Sono spiragli da cui è possibile intravedere un mondo sotterraneo di correnti, riflessi, intrecci e di echi. La conoscenza di questo mondo sotterraneo può aiutarci a riconoscere che le più significative irradiazioni che si realizzano lontano da Roma (come l'opera comica, ad esempio) derivano dalle peculiarità della disseminata spettacolarità romana, che nel suo insieme è luogo di nascita, crogiolo e culla di differenti fenomeni e tradizioni teatrali.

Per ragioni di spazio il *Campionario* è stato suddiviso in due parti tra loro compiutamente correlate. La prima parte, *Frammenti e scritture comiche* di Roberto Ciancarelli, vede la luce in questo numero di «Teatro e Storia»; la seconda, di Luciano Mariti, verrà presentata nel prossimo.