

Ferdinando Taviani
**UN VIVO CONTRASTO.
SEMINARIO SU ATTRICI E ATTORI
DELLA COMMEDIA DELL'ARTE**

Probabilmente c'è stato un teatro italiano, fra la fine del Cinquecento ed i primi anni del Seicento, basato sull'unione drammatica di elementi contrapposti, come i tagli di luce e tenebra nella pittura di quegli anni: maschio e femmina, vecchio e giovane, tragico e buffonesco, fiore e guerriero.

La notizia di quel teatro è quasi persa del tutto, uniformata a ciò che si dice della Commedia dell'Arte, un momento della storia dello spettacolo di cui nessuno nega la particolarissima importanza, ma che poi in pratica si riduce ad esser pensato come una galleria delle maschere animata dall'improvvisazione.

Eppure, se ci sono storie utili a leggersi ed a scriversi, esse sono quelle delle immagini decadute. In queste storie si coglie il senso ed il valore del passato attraverso il vuoto che han lasciato andandose ne. Ciò di cui in fondo allora ragioniamo è lo stato di salute della nostra vista: controlliamo se essa sia già costretta ad adeguarsi al degrado, alla fama, o se sappia resisterele.

Doppia natura

Anche il rifugio nell'esatta sicurezza dei documenti è cedere alla forza dissipatrice della fama: poco importa, infatti, se di essa si accetta l'apparato gonfio di luoghi comuni o ciò che questo nasconde, il vuoto di poche ossa senza più midollo.

Le poesie scritte per le attrici e per gli attori, oggi che il loro nome e i loro successi sono passati di bocca in bocca, di notizia in notizia, di libro in libro, da un'enciclopedia all'altra, paiono vuota retorica d'occasione e titoli spenti. Quanto più il nome si fa grande, tanto più si perde la memoria dell'artista e delle sue opere.

D'altra parte, le notizie certe, gli scritti sicuri, l'iconografia attendibile restano ossa bizzarre, secchi frammenti difficili da ripensare in vita. Traggono valore solo dal rapporto con il ricordo un po' magni-

loquente che li circonda, cosicché la serie dei secchi fatti e la magniloquenza dei «si dice» divengono le due facce d'una stessa medaglia.

Il compito primo d'uno storico del teatro, o piuttosto il suo compito «ultimo», la *causa finale* del suo lavoro, dovrebbe consistere nell'immaginare una via filologicamente fondata per pensare i frammenti come poli di un vivo campo teatrale, come i punti fra i quali si esercitò la virtù dell'arte. E può tornare ad esercitarsi, in concetto.

Questo compito, invece, viene spesso considerato un sovrappiù, il semplice ornamento d'un disegno scientifico. Infatti, allo storico del teatro può far velo il riconoscimento scolastico, universitario, della sua disciplina. S'egli non arriva a credere d'essere in tutto e per tutto «uno storico come un altro», non di rado crede d'esser diverso solo per la particolare mobilità dei confini nel suo terreno di lavoro. La sua ricerca, invece, è quasi la riduzione all'assurdo della ricerca storica e può rischiare persino d'esserne la parodia. Il riconoscimento scolastico non basta certo a dar sensatezza e consistenza agli oggetti della sua storia. Lo stato dei popoli e delle nazioni, il loro passato, la loro mentalità, o la genesi ed il contesto dei capolavori ancora ammirabili o delle scoperte scientifiche, sono tutti campi dotati, nella nostra cultura, d'un valore a sé stante. Questo valore (sia esso realtà o illusione) si trasmette a tutti gli anelli della catena. Poiché nessuno mette in dubbio l'importanza delle istituzioni famigliari che regolano la vita della nostra società, poiché si può ancora godere delle opere di Raffaello, poiché si sperimenta giorno per giorno il peso delle credenze diffuse, acquista anche senso studiare gli usi matrimoniali d'un lontano villaggio in un tempo lontano, un'oscura santa andina, o le vicende perdute del dipinto d'un artista ignorato dai più. E così via.

In campo teatrale questa genealogia del valore non c'è. C'è la catena, ma non il gancio ed il suo ultimo anello. Se lo storico del teatro ha un particolare privilegio, ha quello di non potersi in nessun caso illudere di non lavorare sul nulla. Il quale «nulla», poi, non si presenta come vuoto che sgomenta o acqua non increspata, ma piuttosto come memoria declassata, come «roba dappoco». Torniamo, insomma, alla Commedia dell'Arte.

Per sfuggire i luoghi comuni che disperdono la Commedia dell'Arte in una tradizione troppo maneggevole e smaneggiata, e per sfuggire alla complementare secchezza della filologia priva d'amor di teatro, è necessario individuare una fonte di energia che, agendo fra i docu-

menti, ci permetta di *farci un'idea* del teatro del passato. Farsene un'idea non significa, come l'espressione sembra dire nel linguaggio quotidiano, giungere ad una visione all'ingrosso ed imprecisa. Significa, al contrario, raffigurarsi ciò che raffigurato non è, ma disperso in frammenti.

La via più stretta e più sicura, nel nostro caso, è quella segnata dal concetto di «grottesco».

È un punto di partenza che oggi non ha più nulla d'originale, e che ha solidi fondamenti. Si basa sul modo in cui Mejerchol'd, quasi ottant'anni fa, ripasmò il rapporto fra attore e spettatore con una teoresi che era in diretta connessione con le immagini di Hoffmann e con una non arbitraria immaginazione intorno ai comici dell'Arte.

Il discorso di Mejerchol'd sul grottesco è nel contesto di una più ampia discussione degli aspetti materiali dell'arte dell'attore, individuati alla luce della separazione fra comportamento scenico e pratiche della vita reale. Vedremo che questo contesto è particolarmente significativo¹.

Per la maggior parte dei contemporanei di Mejerchol'd, i comici dell'Arte erano stati tipi buffi e sentimentali, grotteschi nel senso in cui Gautier definiva grotteschi quei poveri diavoli divertenti e singolari destinati all'anonimato o a trasmettersi mummificati nel ricordo di qualcuno più grande di loro². Per Mejerchol'd, invece, «grottesco» significa doppia natura, qualcosa che non è necessariamente legato alla bizzarria del comico, ma che è sintesi del reale, vita dei contrasti, capacità quindi di proiettare lo spettatore da un piano d'esperienza all'altro.

Questa visione fornisce, è vero, un buon punto di partenza, ma non basta. Quando cerchiamo di applicarla a ciò che resta delle compagnie italiane di quattro secoli fa, rischiamo di non trovare un fondo solido. Le parole di Mejerchol'd si delineano con concretezza nella nostra mente, ma le immagini della Commedia dell'Arte no. La vita

¹ *Le Théâtre de Foir*, in V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973, t. I, pp. 182-202.

² Théophile Gautier pubblicò *Les Grottesques* nel 1844. Pur senza riferirsi al Gautier, Benedetto Croce ne applica quasi alla lettera l'atteggiamento alla Commedia dell'Arte, quando individua il valore di questo teatro nel fatto d'esser stato «accolto e purificato» nell'anima di Molière (B. Croce, *Intorno alla «Commedia dell'Arte»*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957⁴, pp. 517-8).

dei contrasti rischia di apparirci solo attraverso i soggetti spesso tragicomici delle rappresentazioni, oppure per l'opera dello spettatore (quando gode a veder contraddetti i suoi canoni di teatro colto) più che per il lavoro degli attori.

Con l'immaginazione, corriamo agli estremi.

I Balli di Sfessania di Callot



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

1-8: Da Jacques Callot, *I Balli di Sfessania*, 24 incisioni pubblicate intorno al 1620-21.

Il concetto di Mejerchol'd è articolato, flessibile, potenzialmente adatto a permetterci di immaginare una vita teatrale multiforme, dalle innumerevoli sfumature. Ma applicato in mancanza d'altri sussidi documentari alla Commedia dell'Arte finisce per irrigidirsi nelle estreme contorsioni di Callot: il grottesco diventa una buffonaggine che confina con la tortura³. Quest'idea, per la sua forza drammatica ed evocativa, può ben essere il punto di arrivo d'una raffigurazione non pedissequa della Commedia dell'Arte, ma certo non è una buona immagine-guida.

Quasi per non restare isolato sulle vette d'una fantasia senza pendici, Hoffmann concentrò a volte l'attenzione su quelle figure dei *Balli di Sfessania* in cui si trovano di fronte uno Zanni ed una signora: l'Innamorata. La vita dei contrasti non si manifesta, allora, con l'immediatezza d'una contorsione fisica, ma attraverso due persone opposte e in qualche modo intimamente legate⁴. Su questo legame, Hoffmann costruì la storia d'un romanzo, si inventò (come farebbe un coscienzioso attore) una serie di avvenimenti e di motivazioni atti a spiegare, fra amori e travestimenti, gli strani gesti con cui Callot aveva legato lo Zanni e l'Innamorata⁵. Lo stesso legame e lo stesso contrasto permisero a Mejerchol'd e dopo di lui a Vachtangov di aprire verso allusioni metafisiche le trame sentimentali dei loro spettacoli con maschere italiane. Il legame fra lo Zanni e l'Innamorata, infatti, non è necessariamente tematico, amore fra i personaggi. Può anche essere un legame formale, scenico, la compresenza di due gamme teatrali — buffonesca e sentimentale, comica e tragica — che danno luogo, per il fatto stesso d'essere accostate, ad una discorde armonia.

Questo dettaglio può guidarci verso una comprensione storica del teatro dell'Arte. Esso, infatti, si adatta bene alle conoscenze filologiche e allo stato dei documenti.

Lo Zanni e l'Innamorata creavano davvero, sulle scene delle compagnie italiane della fine del XVI secolo, una coincidenza degli opposti che probabilmente non trovava l'eguale in nessun altro prodotto artistico della cultura tardo cinquecentesca.

³ Vedi soprattutto la bellissima pagina di Craig in *Scena* (1922) in E.G. Craig, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1980², p. 206.

⁴ Cfr. F. Taviani e M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Usher, 1982, pp. 56-62.

⁵ *Ibidem*.

L'uno, lo Zanni, professava le pratiche verbali e gestuali burlesche, era esperto nelle danze dei carnevali, nei detti dei buffoni, nell'eloquio basso, nell'arte dei doppi sensi e delle storpiature; l'altra era portatrice della cultura alta delle *meretrices honestae*, poetessa colta, all'improvviso, esperta nella danza e nel canto aulici, educata all'arte dell'innocenza artificiale e seducente, abbigliata secondo il gusto delle aristocratiche.

Questa coincidenza degli opposti è più qualcosa che va spiegato che non qualcosa che serva a spiegare. Come mai, infatti, il contrasto poteva resistere senza stridere? Quali procedimenti artistici rendevano solidali ed armonici quegli estremi?

Le condizioni storicamente accertabili in cui avveniva quell'intreccio scenico dello Zanni con l'Innamorata lo rendono a distanza ancor più strano. Non si può pensare, infatti, ad una composizione di insieme, registica, capace di dare unità artistica allo spettacolo, smussando gli attriti. Anche quello delle compagnie dell'Arte era uno spettacolo in cui si congiungevano, senza fondersi, pratiche e saperi diversi, con criteri non dissimili da quelli che fondavano gli spettacoli eccezionali delle corti e delle accademie⁶.

Nelle prime compagnie dell'Arte, almeno dagli anni Sessanta alla fine del secolo XVI, da Vincenza Armani (morta nel 1569) ad Isabella Andreini (morta nel 1604), le attrici, le Innamorate, non erano soltanto parti, sia pur preminenti, di una compagine comica, ma forze autonome, creatrici. Interpreti di tragedie, pastorali e commedie, erano anche e soprattutto interpreti d'un proprio mondo culturale, d'un patrimonio artistico individuale. Tanto più difficile, quindi, doveva risultare l'incontro con quell'altro patrimonio artistico incarnato dagli specialisti dei dialoghi burleschi di Magnifici e Zanni e di simili parti ridicole e da buffoni.

Benché fossero colleghi, benché fossero uniti dal fatto d'essere ambedue cultori mercenari delle arti del ballo e della parola, lo Zanni e l'Innamorata sono più facilmente immaginabili separati. La loro unione in scena fa pensare a qualcosa di inconciliabile sia per l'occhio che per l'orecchio⁷.

⁶ Sul tema, si veda lo studio di Franco Ruffini su *Festa e Commedia nel Rinascimento*, dedicato alla rappresentazione della Calandria nel 1513, di imminente pubblicazione presso l'ed. Il Mulino.

⁷ Anche i contemporanei ricordano separando. Come vedremo più avanti, quando ricordano gli Zanni accanto alle Innamorate lo fanno per sottolineare la nobiltà di queste ultime, non offuscata dal contesto volgare.

L'eterogeneità dei materiali che essi conducevano nello spettacolo era assai più radicale di quella, per esempio, per cui potevano convivere — negli spettacoli di corte e d'accademia — atti comici ed intermezzi mitologici, trame di personaggi «bassi» ed apparati aulici e, nelle commedie a doppio intreccio, beffe di vecchi e servitori, e vicende sentimentali. In tutti questi casi più che di veri e propri contrasti si dovrebbe parlare di varietà di generi e di stili. Ma nel caso di Zanni e Innamorata l'eterogeneità degli stili doveva penetrare fin nei minuti dettagli, riguardava non solo l'indole e la formazione culturale dei due diversi attori, ma modi differenti di parlare, di porgere, di comportarsi in scena e insomma la qualità stessa della loro presenza fisica.

Per comprendere come questo contrasto potesse vivere e non dar luogo ad una semplice disarmonia, dobbiamo interrogarci intorno ai caratteri di base della recitazione di quegli attori. E questo obbliga il discorso ad un nuovo giro, e a ripartire dall'oggi.

Gorgheggi fisici

Come recitavano gli attori della Commedia dell'Arte? Se si risponde in quanto storici del teatro si dirà che se ne sa poco o nulla. Ma la prima cosa che si fa, nel rispondere così, è spingere da parte una quantità di immagini che si mettono automaticamente in moto appena posta la domanda. Infatti possiamo vedere ancor oggi recitare Pulcinella, Pantaloni e Arlecchini. La prudenza filologica avverte che tutto questo non riguarda il teatro di quattro secoli fa. Ma l'esperienza del teatro che oggi conosciamo non può non spingere sull'idea che ci facciamo del passato.

Si dirà che il problema non è diverso da quello d'ogni storico. È vero fino ad un certo punto. L'analogia fra esperienza del presente e avvenimenti del passato è probabilmente più fondata nei campi della storia politica, economica, religiosa, sociale, di quanto non lo sia nel campo del teatro. D'altra parte, la storia del teatro non può modellarsi sulle storie delle altre arti se non a patto di limitarsi ad esser storia della letteratura drammatica.

Per lo storico del teatro, quindi, da un lato vi è la troppo facile affermazione secondo cui l'arte dell'attore muore con lui, e dall'altro vi è l'incontenibile tendenza a prolungare nel passato le immagini del

teatro presente con il rischio di sovrapporre fenomeni legati da nessuna analogia.

In altre parole: benché si dica che dell'arte degli attori non sopravvive nulla, ognuno di noi poi non fa che associare immagini alle notizie che gli giungono attraverso i documenti storici. Nel riferirne potrà nascondere l'anacronismo, che non per questo cesserà però di nutrire o di inquinare la narrazione storica.

Se dobbiamo fermarci a considerare la qualità delle immagini che abbiamo negli occhi a proposito di Commedia dell'Arte è appunto perché l'anacronismo è ineliminabile. Esso può essere trasformato in una congiuntura amica, in uno strumento scientifico, oppure può essere ignorato. In questo secondo caso si rinuncia a dominarlo e quindi si ottiene l'opposto: lo si lascia trionfare fino all'arbitrio, e poiché si crede di non immaginare nulla, di seguir soltanto i documenti, si finisce con l'immaginare tutto.

Porteremo dunque in campo le immagini che automaticamente vengono suscitate dalla domanda «Come recitavano gli attori della Commedia dell'Arte?» e cercheremo di utilizzarle non come sfondo inopinato ma come strumento per reagire.

Tanto più che c'è una certa continuità fra le maschere sceniche la cui memoria è tramandata dai testi e dalle illustrazioni antiche e le maschere della Commedia dell'Arte che ritornano nel teatro oggi vivo.

Recitano, queste maschere, secondo uno stile o un «canone» comune. È facile illudersi quindi, che sia tradizionale. È un canone basato sull'intreccio fra stilizzazione del gesto e gorgheggio fisico: passano da un'azione all'altra attraverso più o meno lunghe digressioni gestuali quasi codificate, diverse a seconda del tipo scenico, ma simili per la loro funzione di passaggio. Fanno, per l'appunto, ciò che il cantante fa con la voce quando sviluppa velocemente un grappolo di note da una vocale. Sarà facile richiamare alla mente almeno i più noti ed evidenti di questi gorgheggi fisici: i movimenti rotatori delle mani e degli avambracci di Arlecchino, quei movimenti di danza miniaturizzata che fa con i piedi quando sposta il peso del corpo dall'una all'altra gamba. Lo stesso criterio presiede alla definizione del «gestire tradizionale» delle altre maschere anche se quasi sempre a livelli meno macroscopici. Per il resto, lo stile Commedia dell'Arte, divulgato e commerciato in scuole e corsi per mimo e per attore, è basato sulla stilizzazione caricaturale.

Ma osserviamo più da vicino questo modo di recitare: c'è in esso qualcosa di più e di meglio, quasi una leggerezza della fantasia che allontana l'attore dal mondo della realtà quotidiana. Questa leggerezza, che si comunica al pensiero, ha basi fisiche ed ha in comune con il balletto una scelta di fondo: nasconde la forza dell'attore, le sue tensioni muscolari, il peso. Tanto più li nasconde quanto più la recitazione è acrobatica e virtuosistica. Se guardiamo un danzatore classico — ha scritto Suzanne K. Langer una trentina d'anni fa — ci sembra che «lo muovano forze puramente virtuali [...] Forze immateriali, che spingono e tirano, tengono e plasmano la sua vita». Come avviene nel percepire un arco o una cupola, la sensazione cinestesica inverte il reale rapporto delle forze: «le forze reali, fisiche che stanno alla base del movimento spariscono»⁸.

La Langer pensa che questa inversione delle forze sia qualcosa che caratterizza in generale la danza (e la recitazione danzata)⁹. Se così fosse, ne uscirebbe rafforzata l'impressione secondo cui la continuità che indubbiamente lega le maschere del passato ai loro odierni canoni gestuali nasconde anche una tradizione sostanzialmente uniforme.

Ma non è possibile generalizzare. Vi sono danze e basi recitative fondate su principi diametralmente opposti, che non danno l'illusione di «forze immateriali», ma rivelano e amplificano forze reali e fisiche, che invece d'esser sostituite da forze sorprendenti, sono rese esse stesse sorprendenti.

A voler essere precisi, dovremmo però utilizzare un'altra formulazione. La distinzione fra due famiglie di danze corrispondenti a due diverse categorie di sensazioni cinestesiche (aderenti al reale rapporto di forze o invertite di segno), pur essendo ignota alla Langer (che parla di danza in generale ma pensa al solo balletto) discende però dal suo modo di vedere, e proietta troppo direttamente sull'attore-dan-

⁸ S.K. Langer, *Problems of Art*, New York, 1957 (trad. it. *Problemi dell'Arte*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 21).

⁹ Attore e danzatore indicano due differenti specie di «performer» solo nel teatro occidentale moderno. Altrimenti indicano due funzioni d'una stessa categoria artistica (come si porrebbe dire «poeti e prosatori» oppure «novellieri e drammaturghi») o una differenza di grado nell'uso della musica, dell'intreccio drammatico, del gesto mimetico ecc. Per i teatri occidentali non moderni (in particolare per la Commedia dell'Arte), per i teatri orientali, per la pantomima, per il mimo e per alcuni teatri anomali e capiscuola, la distinzione fra attore e danzatore riguarda le sfumature, i contorni, il regno della quantità e non quello della qualità.

zatore una distinzione che serve per discutere la percezione cinestetica dell'architettura.

Per l'attore-danzatore dovremmo, forse, cercare di distinguere fra modi diversi di edificare finte condizioni fisiche e ambientali. In un caso il corpo agisce *come se* ogni impulso muscolare potesse svilupparsi in uno spazio in cui il vincolo della gravità è contraddetto dalla leggerezza della materia. Nell'altro, il corpo agisce *come se* la gravità fosse maggiore, e maggiore la resistenza opposta dall'ambiente. Come se lo spazio fosse pieno, elastico, viscoso e più teso dovesse essere lo sforzo interiore per muoversi e reggersi in piedi. Questa distinzione appare particolarmente evidente se si esaminano casi di virtuosismo acrobatico inseriti nel corso della danza o della recitazione: il volo di Nijinskij è l'emblema della sua danza, mentre il volo e la caduta di un attore Nô è un lampo che per un attimo contraddice la resistenza e il lavoro di forze contrapposte¹⁰.

Se è vero, allora, che i canoni recitativi oggi vigenti per le maschere della Commedia dell'Arte si inseriscono nella famiglia della leggerezza della materia, e se è vero che ad essa può essere opposta l'altra famiglia basata sullo spazio come reticolo di resistenze, dobbiamo chiederci se la genealogia delle maschere e del loro modo di recitare si sia basata su un'evoluzione uniforme o sia passata per salti ed inversioni di tendenza.

Ciò che oggi chiamiamo «stile» o «tecnica» della Commedia dell'Arte è un modo di recitare che si fonda soprattutto sui modelli dell'harlequinade e della pantomima sette ed ottocentesca, filtrati più tardi dall'invenzione artistica dei creatori del mimo moderno.

Harlequinade, pantomima e mimo moderno non sono certo tradizioni italiane. Eppure, attraverso di esse si trasmette l'illusione che un teatro tradizionale italiano sia ancora vivo. Si irrobustisce, inoltre, la simpatica leggenda secondo cui, anche presso di noi, in Occidente, esiste una forma di teatro codificato, trasmesso attraverso i secoli, le cui radici affondano nella cultura del popolo e i cui rami possono comporre aristocratiche e raffinate figure. Abbiamo già accennato al paralogismo che regge questo miraggio, che come tutti i miraggi, a seconda di come venga utilizzato, può essere utile, disutile

¹⁰ Su questi temi: E. Barba e N. Savarese, *Anatomie de l'acteur*, Cazilhac - Roma, Bouffonnerie-Contrastes, 1985.

o dannoso: si crede che la Commedia dell'Arte sia un teatro «popolare» italiano; si vedono gli Arlecchini, i Pulcinella, i Pantaloni d'oggi recitare secondo regole grosso modo comuni; ci si illude che siano regole tradizionali; le si accredita come antiche.

Se questo ragionamento procedesse allo scoperto, a chiare lettere, sarebbe facile contraddirlo, ma esso si svolge in genere nel retroterra del pensiero: diventa quasi invincibile. E così la vita dei contrasti di cui parlava Mejerchol'd non mette radici in immagini basilari (nel modo in cui pensiamo la recitazione degli attori, nel modo in cui ci raffiguriamo il succo di ciò che materialmente si vedeva nel teatro dell'Arte) ed entra a far parte delle visioni disincarnate che servono ben poco a chi voglia immaginarsi con fondatezza la forza del teatro passato.

Come potrebbe, infatti, una recitazione buffa, morbida e aggraziata incarnare quei principi del «grottesco» di cui parlava Mejerchol'd? E se non lo può, il principio euristico che Mejerchol'd propone è adatto solo per raffigurare i procedimenti drammaturgici e la composizione dei personaggi-maschere?

Parrebbe di sì. Se egli cita Arlecchino lo fa solo per ricordare come quella maschera si prestasse a riunire tratti psicologici distanti in una sintesi impossibile all'attore realista.

Un sapere velato dal sentimento

La coesistenza degli opposti non si verifica solo nelle forme estreme e *strane* (di cui cioè non ci spieghiamo il «come») di Innamorata e Zanni. In altre forme, più personalizzate e sfumate, la si ritrova nel Seicento avanzato e nel Settecento, interiorizzata nel gioco di un solo tipo scenico, capace di intrecciare buffoneria e umor nero, riso e pianto.

Si penserà, innanzi tutto, allo Scaramuccia di Tiberio Fiorilli e più tardi a Tommaso Visentini e Carlo Bertinazzi.

Del primo, Giovanni Macchia, raccogliendo sparse e minuscole testimonianze in una visione d'insieme, ha potuto tracciare un profilo odierno, mosso ed ambiguo, sospeso fra la risata e lo sgomento, l'atrabile ed il silenzio comico¹¹.

¹¹ G. Macchia, *Il silenzio di Molière*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 11-19.

Degli altri due si ricorda la capacità di far piangere recitando Arlecchino.

Un'eco sembra legare l'inizio de *Le Sicilien* di Molière:

Huli - [...] Il fait noir comme dans un four: le ciel c'est habillé ce soir en Scaramouche...

e l'entrata in scena di Arlecchino (Tommaso Visentini) e Lelio (Luigi Riccoboni), il 3 maggio 1722, nella seconda scena de *La Surprise de l'amour* di Marivaux:

Lélio - Le temps est sombre aujourd'hui.

Arlequin - Ma foi, oui, il est aussi mélancolique que nous.

In occasione della morte di Tommaso Visentini, nell'agosto del 1739, l'autore delle *Annales du Théâtre Italien* ricordava:

Souvent même on rioit de la façon grotesque dont il exprimoit son chagrin; mais sa tristesse étoit si naturelle qu'ensuite on ne pouvoit s'empêcher de la partager¹².

Una cinquantina d'anni più tardi, nel terzo volume delle stesse *Annales*, M. d'Origny fissò uno degli ultimi ricordi di Carlo Bertinazzi, detto Carlin, anch'egli Arlecchino, nella commedia *Le Bon ménage* di Florian: «a fait verser de larmes». E aggiunse: «Ce peu de mot doit suffire à son éloge»¹³.

Sofferamoci sulla qualità di questi elogi: non affermano semplicemente la versatilità di quei grandi attori, capaci di lavorare su gamme diverse. Centrale è, invece, il senso del contrasto tra recitazione larmoyante e convenzioni arlecchinesche. È questo inatteso tuffo in un dominio che sembra vietato agli Arlecchini a creare l'impressione d'un prodigio teatrale.

Leggeremo ora per intero una pagina tratta dai *Mémoires* di Charles Collé. Vi compare il ricordo della doppia gamma di Tommaso Visentini (Thomassin), ed è una delle più chiare dimostrazioni della futilità dei tentativi di definire l'indole di Arlecchino come tipo fisso

¹² A.-J.-B.A. D'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, 3 voll., Paris, Duchesne, 1788, vol. I, p. 166.

¹³ A.-J.-B.A. D'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, cit., vol. III, p. 48.

a sé stante. Arlecchino non è doppio, animalesco e sentimentale, ma lo *diventa* solo per l'arte d'un particolarissimo attore.

L'annotazione è del giugno 1751:

Le lundi 21 du courant je fus à la Comédie-Italienne voir un nouvel arlequin qui y jouoit depuis plusieurs jours. C'est un coquin assez léger, un saltimbanque, une espèce de danscur de corde, un bateleur, un froid comédien; comme il n'est ici qu'en passant, les Italiens n'auroient pas eu la maladresse de le laisser monter sur leur théâtre, s'il eût été meilleur ou même eût pu balancer Carlin, leur arlequin actuel. Ce dernier, qu'est depuis quelques années en possession de ce rôle, ne s'en tire point mal quoiqu'il soit souvent lourd dans l'action, et toujours bête dans le propos, quoi qu'on disent les partisans de ce mauvais spectacle. Thomassin, son prédécesseur, étoit au moins aussi bête que Carlin, et même, si l'on veut, il étoit davantage; mais il réparoit ce défaut par un feu continuel dans l'action et des grâces inimitables. Ce comédien avoit même une partie singulière dans un arlequin, je veux dire le pathétique; il touchoit jusqu'aux larmes dans de certaines pièces, telles que *la Double Inconstance*, *Timon*, *l'Île des Esclaves* et autres; ce qui m'a toujours paru un prodige sous le masque d'arlequin¹⁴.

Come abbiamo visto, Carlo Bertinazzi (che al momento in cui Collé scrive è ancora un Arlecchino bravo, convenzionale e un po' pesante) conquisterà anch'egli l'arte di recitare gli opposti.

Nel suo caso, più che le immagini (che ci trasmettono una figura così grassa, aggraziata e molle da divenire sgradevole) sono le testimonianze scritte a conservare traccia del valore, come se le parole potessero rimettere in moto quella figura che nell'immobilità del disegno è solo stucchevole.

Il 4 febbraio 1763, la Comédie Italienne recitò *l'Amor Paterno* di Carlo Goldoni, con Camilla Veronese (Camilla) e Carlo Bertinazzi (Arlecchino), particolarmente apprezzati nella 2ª scena dell'atto III, una scena di dispetto e d'amore, in cui si intrecciavano lazzi e tenerezza.

La scena, non più di due paginette, è in realtà la miniaturizzazione di un grande intreccio.

Camilla e Arlecchino sono stretti da un amore più forte di loro, ma hanno litigato: l'una ha ospitato in casa un vecchio con due figliuole, stranieri a Parigi; l'altro con prepotenza le impone di cacciarli via, pena l'abbandono. Camilla è sensibile e gentile, Arlecchino è comicamente in preda alla gelosia e alle sue rabbie senza metodo. Da

¹⁴ C. Collé, *Journal et mémoires (1748-1772)*, Paris, Firmin Didot, 1868, t. I, p. 328 (prima edizione: Paris, 1807).

tempo non si parlano più. Vengono fatti incontrare. Qui ha inizio la scena: né l'uno né l'altra vuol cedere e cominciare a parlare. Parlano fra sé e sé. Si guardano. Si salutano freddamente. Tornano a tacere, ognuno insultando l'altro in cuor suo. Arlecchino, infine, risolve d'andarsene. Camilla, vedendosi abbandonata, dopo tanta tensione d'animo, si getta su una sedia: — Ahi, mi sento morire. Le manca il respiro. E Arlecchino si spaventa, si precipita, la soccorre, cerca di farla alzare. Camilla non si regge in piedi, ripiomba a sedere e fa perdere l'equilibrio ad Arlecchino, che capitombola. Camilla balza su dalla sedia:

— T'hai fatto male?

— Estu guarida?

Si rappacificano. Arlecchino ribadisce, ma quietamente, la sua opinione: non vuole che Camilla tenga in casa tanta gente. Sta per spolarla; non c'è spazio per estranei intorno.

La situazione generale della commedia ritorna, così, al punto di partenza, ma il conflitto di base s'è trasformato da un comico urto di maschere nel conflitto fra buon cuore e tenero egoismo di innamorati. Questa trasformazione poneva dei problemi, sembrava infatti contraddire le delimitazioni stilistiche del genere teatrale della Comédie Italienne. Il signor Meslé, in una lettera di elogi indirizzata pubblicamente al Goldoni¹⁵, contrappose il «Théâtre Italien de Paris» al teatro che c'era davvero in Italia: qui s'era già fatta sentire l'azione riformatrice di Goldoni, che aveva adottato — dice Meslé — «notre genre noble et délicat [...] non notre genre italien»; lì, a Parigi, alla Comédie Italienne, erano invece ancora schiavi della maschera. Come può risultare accettabile, in queste condizioni, l'innesto di una recitazione «patetica» sul ceppo d'una fisicità buffonesca? Come può Arlecchino diventare a tratti un personaggio commovente? Meslé si spiegò il fenomeno facendo ricorso alla forza delle convenzioni e al tipo di percezione che esse inducono:

Une des plus grandes contradictions de l'esprit humain, c'est sans doute la différente disposition, dans laquelle nous nous trouvons aux deux Comédies de Paris. Nous sommes aux Italiens avec un autre goût, d'autres yeux, et même une autre âme qu'aux François. On dirait qu'il y ait un talisman aux portes des deux théâtres, qui au moment que nous y mettons le pied nous transforme.

¹⁵ La lettera precedeva un opuscolo che riassumeva, per il pubblico francese, l'azione della commedia. La si può leggere nel vol. VIII di *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1955², pp. 1267-1273.

Mejerchol'd (non si avrà l'ingenuità di credere, spero, che questi, dalla sua Casa degli Intermezzi di Pietroburgo, avesse meno possibilità di capire quel che accadeva 150 anni prima sul palcoscenico parigino della Comédie Italienne di quante ne avesse lo spettatore abituale e appassionato di quegli spettacoli), Mejerchol'd, dunque, propende per un'altra spiegazione. Il «talismano» che permette la coesistenza non stridente di elementi discordi non sta in mano allo spettatore, non è la sua indulgenza per convenzione, ma sta in mano agli attori. Gli spettatori accettano alla Comédie Italienne ciò che mai accetterebbero alla Française, perché gli attori italiani hanno un'alta capacità di sintesi, che deriva loro dall'uso della maschera e di altri elementi non realistici. Non si tratta, dunque, di notare semplicemente l'assenza di realismo, il contrasto fra il modo in cui l'attore raffigura un personaggio e ciò che il personaggio sarebbe nella realtà, ma di valutare il grado della sintesi che l'attore riesce ad operare a partire dalla realtà di riferimento. Gli italiani riescono a sintetizzare ancor più dei francesi e si spiega così perché lo spettatore accetti di fatto ciò che astrattamente considera inaccettabile. Potremmo aggiungere che lo spettatore accetta nell'atto di percepire ciò che poi magari rifiuta nell'atto di ricordare e giudicare. Si comprendono in questo modo i giudizi spesso duplici sul teatro degli italiani (simili a quelli che si trovano molte altre volte nella storia del teatro per spettacoli capaci di tenere il pubblico ma estranei ai suoi paradigmi ideologici). Ne abbiamo visto un esempio nel brano di Collé. Ne troviamo traccia anche in ciò che il signor Meslé scrive a Goldoni.

Adoperare il concetto di «sintesi» significò, per Mejerchol'd, superare l'antinomia fra teatro «realistico» e teatro «convenzionale», trasformando quest'ultimo in un «complesso ed organico sistema di tecniche teatrali»¹⁶. Ma al di là di questa sua posizione nella storia di Mejerchol'd, il concetto di «sintesi» mostra anche in un contesto teorico generale la fallacia delle usuali distinzioni fra attore realista (o naturalista) ed attore «simbolista», «astratto», «straniato», «stilizzato»... Sono distinzioni all'ingrosso, che non permettono poi di capire, quando si passa dalla catalogazione dei fenomeni teatrali alla loro discussione, all'indagine.

Accostando e sintetizzando in un montaggio artificiale elementi sparsi e diversi, l'attore non si allontana dalla realtà della vita, ma

¹⁶ V. Meyerhold, *Ecrits*, cit., t. I, introd. di Béatrice Picon Valin, p. 28.

può riprodurre la «pienezza» (anche questa è un'osservazione di Mejerchol'd). Potremmo dire, in altre parole, che l'attore dà allo spettatore l'impressione della realtà, sia nel senso comune della parola — *illusione* —, sia in quello etimologico di *marchio* e *impronta*. Quel che lo spettatore vede, allora, non è un'immagine della vita, ma ancor di più: vede che qualcosa di vivo ha lasciato il segno. Quali che siano i suoi preconcetti o le sue idee in merito all'estetica teatrale, ciò che vede lo cattura e lo commuove. L'impronta del lupo fa più paura del fantoccio che lo rappresenta.

Dopo quella del signor Meslé, disponiamo dunque di un'altra interpretazione per capire cosa accadesse in quel caso non tanto semplice in cui un Arlecchino, restando Arlecchino, diventava però anche un personaggio commovente e realistico.

C'è almeno una terza spiegazione, quella di Carlo Goldoni. Le diverse spiegazioni non si elidono a vicenda, semmai si affilano.

L'acutezza dello sguardo di Mejerchol'd nasconde a sua volta un inganno: proietta su un'intera tradizione i caratteri che ha scoperto in un fatto d'arte individuale. È un impaccio che si presenta spesso a chi cerca di farsi un'idea del teatro del passato: una sorta di enfasi che trasforma l'artista nell'esempio d'una tradizione.

Mejerchol'd ragionava per scuole (era appena uscito dal Teatro d'Arte), per poetiche, per stili e per generi. Era portato a contrapporre tradizioni di teatro, epoche intere, movimenti collettivi. In maniera molto meno giustificata, anche noi spesso cediamo ad un simile riflesso condizionato del pensiero: poiché il teatro è un fenomeno collettivo, pensiamo che si fondi sempre su tradizioni d'arte collettive. Ciò che riusciamo a sapere di un attore ci appare, così, come l'esempio di ciò che non sappiamo degli altri suoi compagni. Quasi sempre, pensiamo le tradizioni ad immagine e somiglianza di ciò che invece le contraddisse.

Se la Commedia dell'Arte fosse stata nel suo complesso la tradizione recitativa di cui parla Mejerchol'd, dovremmo aspettarci ben altre testimonianze da quelle che invece sono giunte fino a noi.

Mejerchol'd non inventa (come siamo portati a credere che facciano gli «artisti»): capisce. E lo fa con un'esperienza da storico, cioè da interprete e narratore del passato, che non hanno generalmente gli storici che lavorano solo sui documenti. Ma ciò che capisce non caratterizza un movimento teatrale, ma alcuni artisti isolati.

Quel che noi chiamiamo Commedia dell'Arte non era una tradizione né tanto meno una scuola. Non lo era stata mai. Le diverse compagnie ed i diversi attori avevano in comune usi e costumi scenici e produttivi, non una via all'arte. Questa, quando c'era, era patrimonio individuale e segreto.

Gli Arlecchini che fan piangere ci spiegano la tradizione arlecchinesca solo per contrasto: non sono un punto di arrivo, ma la rottura degli schemi. Non si tratta solo di attori più bravi degli altri, ma di lingue diverse.

Benché la 2^a scena dell'atto III dell'*Amor Paterno* fosse piaciuta, nell'insieme la commedia di Goldoni non ebbe successo alla Comédie Italienne di Parigi. Piacquero, fra il settembre ed il dicembre del 1763, gli *Amori di Arlecchino e di Camilla*, *La gelosia di Arlecchino* e *Le inquietudini di Camilla*, tre canovacci che Goldoni scrisse per Camilla Veronese e Carlo Bertinazzi e che componevano «une espèce de Roman comique, partagé en trois parties, dont chacune renfermoit un sujet isolé et achevé»¹⁷. Da qui Goldoni trasse, in seguito, la trilogia italiana *Gli amori di Zelinda e di Lindoro*, *La gelosia di Lindoro*, *Le inquietudini di Zelinda*.

I tre canovacci scritti per i comici italiani in Francia, così come le tre commedie composte a partire da essi per i comici veneziani univano l'interesse d'un intreccio ben complicato al gusto per le situazioni patetiche e sentimentali. Ma nel passaggio da Parigi a Venezia, l'Arlecchino servo bergamasco diventa un Lindoro «giovine civile incognito in casa di Roberto in figura di segretario». Goldoni spiega così questo passaggio di stato sociale:

On me demandoit des Comédies en Italie; j'écrivis en totalité les trois canevas ci-dessus [cioè: trasse dai canovacci le commedie scritte per intero]; mais comme dans la troupe qui devoit les jouer, il n'y avoit pas un Arlequin du mérite de Carlin, ni de celui de Sacchi, j'ennoblis le sujet; je remplaçai l'*Arlequin* et la *Soubrette* par deux personnes d'un moyen état, réduites à servir par des circonstances malheureuses¹⁸.

Nessuno potrebbe indovinare nel Lindoro della trilogia goldoniana, in quel personaggio di innamorato che per passionalità si distacca

¹⁷ C. Goldoni, *Mémoires*, Paris, Duchesne, 1787, vol. III, 11. I tre canovacci che compongono le «Avventure di Camilla e Arlecchino» si possono leggere nel vol. VIII, di *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., pp. 1311-15; 1318-22; 1325-31.

¹⁸ C. Goldoni, *Mémoires*, loc. cit.

dai tipi goldoniani soliti ed è sembrato persino presagire la passione degli amori romantici, nessuno potrebbe indovinare in quel personaggio un derivato drammaturgico di Arlecchino.

Siamo ora abbastanza vicini alla soluzione (o ad una prima soluzione) del nostro problema e cominciamo a capire come potesse l'Arlecchino Bertinazzi, restando Arlecchino, diventare anche un personaggio realistico e commovente: per comprendere di che tipo fosse il suo segreto basterà considerare con attenzione quale ne fosse l'equivalente escogitato da Goldoni. Non soltanto costui eleva l'innamorato della trilogia italiana e lo trasforma da servo in segretario, ma gli presta anche un passato che non serve mai allo sviluppo dell'intreccio. Due o tre volte, nel corso delle commedie, si fa cenno all'agiata condizione della famiglia genovese da cui Lindoro è fuggito, costringendosi a campar la vita umilmente. Una volta, alla fine della storia, egli dice d'essersi riconciliato con il padre, ma aggiunge subito, affinché il fatto non abbia alcun peso sull'intreccio, che il padre «per cagion della famiglia non ama [...] che vada a star con lui»¹⁹.

Questo elemento dell'antefatto, insomma, come del resto l'autore dice dei *Mémoires*, non serve alla storia, ma all'attore.

Inventandogli un passato di buon borghese, Goldoni permette all'attore che fa Lindoro di costruire il suo personaggio su degli stereotipi di comportamento più adatti alle scene patetiche e di sensibilità, e quindi più fini di quelli corrispondenti alla bassa condizione sociale del personaggio.

A Parigi, per Bertinazzi, immagina un servo che però ha sentimenti e passioni fini; per la compagnia veneziana, priva d'attori di rango, appiana con espedienti drammaturgici le difficoltà del ruolo e trasforma il servo dal cuore signorile in un signore in vesti di servo. Lo stesso, ma con minore insistenza, fa per Zelinda, cercando anche in questo caso di trovare l'equivalente drammaturgico dell'originalità attoriale della Veronese.

Forse sarebbe esagerato affermare che i caratteri preromantici che si sono spesso riconosciuti in Lindoro possono spiegarsi attraverso la fredda tecnica che traduce e normalizza drammaturgicamente le coerentissime incongruenze di un Arlecchino *bête* e *larmoyant*. È comunque utile procedere all'indietro, e tentare di spiegarci l'incognita. Cosa

¹⁹ C. Goldoni, *Le inquietudini di Zelinda*, I, 11. Altri accenni in *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, I, 11; III, 8.

fornisce Goldoni all'attore, nel momento in cui regala a Lindoro un ricco padre genovese? Gli fornisce un substrato comportamentale diverso dall'insieme dei gesti e dalle parole umili che caratterizzano la base della sua parte, pronto ad entrare in gioco nelle scene più sensibili e affettuose. Qualcosa di simile, o di equivalente, ma non espresso in termini drammaturgici, qualcosa che apparteneva piuttosto alla dotazione artistica personale, doveva possedere l'Arlecchino Bertinazzi o l'Arlecchino Antonio Sacchi, che molti anni prima, subito dopo l'*Arlecchino servitore di due padroni*, aveva chiesto a Goldoni una commedia non basata esclusivamente sul comico, ma sui sentimenti e su «tout le pathétique convenable à une Comédie»²⁰. Goldoni aveva scritto allora lo scenario *Il figlio di Truffaldino perduto e ritrovato*, che 16 anni dopo sarà ripreso in Francia da Bertinazzi e dalla Veronese, con tal successo da procurare al suo autore l'invito a Parigi: a distanza di tempo, e al di sopra della continuità della maschera, gli attori che sanno romperne i limiti si incontrano. Il carattere sentimentale dei risultati, con l'evidenza di un'immediata e persino ovvia risposta ai gusti del tempo, vela l'esistenza sottostante d'un sapere teatrale che corrispondeva, invece, alle vette della professione e che permetteva a certi attori specializzati in parti di Zanni di passare istantaneamente dal lazzo dei cascatori alla commozione d'un personaggio patetico di commedia borghese. Un sapere che per la sua stessa energia non solo permette, ma richiede (come lo richiese Sacchi a Goldoni) la discorde armonia di patetico e buffonesco.

Indubbiamente queste tendenze avevano radici nel gusto degli spettatori. Ma son le radici più facili ad individuarsi.

Più difficile — e quindi più interessante — è capire le loro radici nel patrimonio artistico degli attori.

Notizie sul livello pre-espressivo

Si racconta che David Garrick, quand'era a Parigi, nel corso del suo viaggio in Europa, vide un giorno il suo amico Bertinazzi, di cui era ammiratore e da cui era ammirato, in una scena di commedia dove si strofinava la schiena dolorante per delle bastonate. Pare che Gar-

²⁰ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., vol. I, 50. La traduzione francese dello scenario (*Le fils d'Arlequin perdu et retrouvé*) si legge nel vol. XII (1952) di *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit.

rick in quell'occasione esclamasse che la schiena di Carlin era geniale²¹. Era una schiena grassa e quasi matronale, l'abbiamo detto. Forse Garrick vi vide serpeggiare, seppellita sotto le movenze graziose, l'energia d'una grande danza.

È qualcosa del genere che ora cerchiamo. Quel substrato in mancanza del quale Goldoni è obbligato ad inventare un antefatto nobilitante, dev'essere una tecnica del comportamento che non si identifica con il carattere comico del tipo fisso, e che quindi può trascenderne i limiti, mutarne i colori.

Alla difficoltà di formarsi un concetto della recitazione del passato occorre dunque aggiungere anche l'altra difficoltà di distinguere — all'interno di quel concetto — parti o livelli di organizzazione diversi.

Forme espressive così lontane come la minchioneria e l'alta passionalità possono riunificarsi nella recitazione d'uno stesso attore, d'uno stesso personaggio, d'una stessa scena perché *giustificate* dal dramma (come accade quando Goldoni adatta le sue invenzioni agli attori mediocri) o perché *legate* in profondità da una coerenza pre-espressiva.

La nozione di pre-espressività implica la consapevolezza del carattere bipolare della tecnica dell'attore: da un lato il complesso di scelte attraverso cui compone la sua figura scenica, dall'altra il carattere ed i criteri di un comportamento fisico che si distacca dalle tecniche quotidiane del corpo, e che per ciò diventa comportamento scenico, vita ricreata ad arte e capace di attrarre l'attenzione dello spettatore prima ancora di ricevere un senso attraverso questa o quell'azione. E quindi, soprattutto, energia che può essere modellata in direzioni diverse, dilatata o compressa, sbrigliata negli ampi movimenti di una scena coreografica, o assorbita nei cenni appena percettibili di una scena di sentimento.

Ben lungi dall'essere evidente all'esperienza dello spettatore, la distinzione del livello pre-espressivo da quello espressivo è il risultato

²¹ É. Campardon, *Les comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, 2 voll., Paris, Berger-Levrault, 1880, vol. I, p. 57. Claudio Meldolesi (*Arlecchino, il Papa e i gesuiti*, relazione al Convegno Internazionale «Roma e il teatro nel Settecento», Roma, 15-20 novembre 1982, atti in corso di pubblicazione) legge lo stesso aneddoto legandolo all'omosessualità di Carlo Bertinazzi. Le due diverse letture non si negano a vicenda: anche in questo minuscolo caso si può considerare come sia la complementarità di linee interpretative apparentemente divergenti a creare la paradossale esattezza delle nostre «scienze» non esatte.

di un lungo lavoro teorico e sperimentale. È stato Eugenio Barba (ancora una volta un artista con doti di ricercatore intellettuale) a far luce su questo territorio sommerso della vita scenica. È particolarmente indicativo, dato il nostro punto di partenza, il campo sperimentale attraverso cui Barba è pervenuto, per approssimazioni successive, ad individuare i diversi livelli di organizzazione dell'arte dell'attore: da un lato la lunga esperienza alla guida di un gruppo sostanzialmente stabile di attori che svilupparono una condizione di autodidattismo in una sorta di tradizione teatrale autoctona alla cui base — cronologicamente, se non logicamente — ci sono pratiche di training; dall'altro un'altrettanto lunga frequentazione dei teatri orientali, passando dalla condizione di spettatore a quella di attento conoscitore delle pratiche connesse alla trasmissione dell'esperienza teatrale²².

Sotto la fantasmagoria dei diversi spettacoli delle diverse culture e delle diverse tradizioni o scuole (dall'Oriente all'Occidente, dalla tradizione del Kabuki a quella del balletto e del mimo, alla scuola di Decroux), Barba ha cominciato a scorgere e ad indicare uno scheletro di per sé poco affascinante, ma presente in una dimensione transculturale. È quel livello di organizzazione dell'arte scenica che permette ciò che egli chiama l'«essere in vita» dell'attore. Questo livello pre-espressivo non è il semplice accumulo di principi o elementi di base (paragonabile al lessico, alle regole grammaticali e sintattiche). È in sé completo, autosufficiente, così come una «danza pura» non è un puro elemento sintattico della «danza drammatica». Le pratiche di lavoro ed i sistemi di orientamento che riguardano il livello pre-espressivo degli attori possono essere trattati — concettualmente e a volte anche praticamente — separandoli dal livello a cui si organizza il lavoro espressivo. Ovviamente, queste distinzioni non sono materialmente applicabili ad una determinata composizione artistica, se non a patto di disperderne il fascino e la vita, così come non si può separare, in un corpo in vita, il livello di organizzazione cellulare da quello che regola i rapporti fra i diversi organi. Esse però sono altrettanto utili per comprendere il funzionamento di quella vita e l'indole di ciò che la minaccia.

Sotto le differenze profonde che caratterizzano i risultati espressivi

²² E. Barba, *La corsa dei contrari*, Milano, Feltrinelli, 1981; *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubaldini, 1985; *The Dilated Body*, Roma, Zeami, 1985 (imminente l'edizione italiana), oltre a *Anatomie de l'acteur*, cit., in collaborazione con N. Savarese.

vi degli spettacoli delle diverse culture e dei diversi artisti, Eugenio Barba ha potuto reperire alcuni principi di comportamento fisico che tornano costantemente. Ad alcuni di questi principi (equilibrio precario o «di lusso»; sproporzione fra investimento di energia e azione fisica; gioco delle opposizioni fra le tensioni che articolano le diverse parti del corpo...) accenneremo implicitamente esaminando i documenti iconografici relativi alle prime compagnie degli italiani. Più che costituire ipotesi di interpretazione, quei principi serviranno a creare un reticolo per superare le visioni all'ingrosso dei documenti.

Ma per gli studi storici sul teatro, il concetto stesso di lavoro pre-espressivo dell'attore costituisce l'acquisizione più importante.

L'esistenza di questo livello, come tutte le fondamenta, è restata a lungo oscura. La tecnica pre-espressiva è stata considerata ovvia (e quindi è stata esclusa dai discorsi), o è apparsa insignificante, o non è apparsa affatto.

Quando a parlare dell'attore e del suo lavoro sono gli uomini di mestiere, essi sembrano reputare triviale l'ovvia considerazione secondo cui un attore deve saper organizzare la sua presenza fisica sulla scena. Gli uomini di mestiere si occupano dei risultati da ottenere, dei problemi da superare, degli errori da evitare, sempre nell'ambito dell'orizzonte che *alla fine* più conta, quello espressivo. Pur dicendo cose diversissime, l'impianto mentale è, da questo punto di vista, sempre lo stesso, sia che si tratti di «maestri» orientali o di trattatisti occidentali.

A coloro che osservano lo spettacolo dal di fuori — spettatori, critici, storici — sembra ugualmente urgente stabilire innanzi tutto ciò che l'attore esprime.

Ma capire bene cosa accada a quel livello che *all'inizio* più conta è essenziale in almeno due casi: quando si voglia individuare una dinamica concreta che ci permetta di abbracciare un vasto arco della storia degli attori; e quando ci si proponga di scavarsi un passaggio verso la comprensione del rapporto attore-spettatore²³. In realtà le due strade spesso coincidono, specialmente quando sia l'una che l'altra cercano di allontanarsi dai modi di pensare più diffusi ed insoddisfacenti. Ciò che *all'inizio* più conta, infatti, è ciò su cui l'espressione dell'attore, le sue composizioni, si reggono: non il ventaglio delle scelte

²³ F. Taviani, *Les deux visions*, in *Anatomie de l'acteur*, cit., pp. 197-206.

possibili, ma ciò che gli permette di scegliere. Le scosse e i mutamenti che si verificano a quel livello hanno conseguenze enormi sulle superfici degli spettacoli.

Il percorso che ci ha condotto fin qui, partendo dalla noia per lo stato famoso e declassato dell'immagine della Commedia dell'Arte, e passando per lo stridente contrasto fra *Innamorata* e *Zanni*, ci obbliga ora ad osservare i comici dell'Arte dal punto di vista del livello pre-espressivo e dei mutamenti che lì si possono individuare.

L'opera dell'attore viene in genere analizzata o alla luce di classificazioni che derivano dalla pratica teatrale e dalla lingua di lavoro ad essa corrispondente; oppure servendosi di distinzioni che si richiamano ad estetiche, correnti artistiche, teorie psicologiche e sociali. Tutto questo rende difficile la comprensione ed il ragionamento. Nel primo caso, anche in Oriente, dove le parole usate nelle lingue di lavoro degli attori hanno riscontro in una più ampia scelta culturale che vede una precisa codificazione dell'esperienza fisica, i termini di riferimento su cui si imbastisce il discorso non sono veri e propri concetti, ma stenogrammi applicati a fasci di esperienze per indicarle a chi le abbia in qualche modo sperimentate. Agli altri non lasciano immaginare nulla. O peggio: lasciano che si sperdano nell'orbita di metafore senza perigo.

Nel secondo caso, le distinzioni indicano polarità dottrinali che non corrispondono a polarità effettivamente osservabili nel lavoro teatrale, e quindi davvero pertinenti per comprenderne la dinamica storica. A volte, per di più, come nella famosa discussione sull'immedesimazione, il dibattito si regge sull'impropria trasformazione in concetto di uno di quegli stenogrammi usati dagli attori per indicare un'esperienza di lavoro.

La polarità fra il livello pre-espressivo e quello espressivo ci fornisce, invece, una griglia ermeneutica che si accorda bene con l'esperienza del lavoro teatrale in diverse condizioni ed in differenti culture. Nello stesso tempo, ci permette di interrogare alla luce di distinzioni sufficientemente chiare i documenti del teatro del passato.

Lungo due direttrici siamo giunti allo stesso punto: il discorso sui «gorgheggi fisici» che caratterizzano l'apparente tradizione delle maschere, interrompendosi, ha dato spazio al tema dell'Arlecchino *larmoyant*, che ci conduce anch'esso alla ricerca delle radici che permettono la discorde armonia degli opposti.

Il sapere di un attore come Carlo Bertinazzi, velato dal sentimento di certe scene, permette di riallacciare la recitazione morbida e aggraziata che caratterizza le maschere nella tradizione dell'harlequinade e della pantomima ad una tradizione meno recente.

Il substrato che permetteva ad Arlecchino, quando era recitato da Sacchi, da Visentini o da Bertinazzi, di approdare ai toni della commedia «alta» era costituito da una tecnica pre-espressiva che non si modellava sull'esercizio della buffoneria acrobatica, come invece accadeva a quell'Arlecchino di passaggio di cui scriveva Collé, ma sull'esercizio della danza nobile, di qualcosa, cioè, che non predeterminava, a livello pre-espressivo, la comicità dell'espressione finale.

Questa tendenza compare nelle compagnie degli italiani almeno dalla metà del XVII secolo, e la si individua nelle figure che ritraggono in azione l'Arlecchino Biancolelli o lo Scaramuccia di Tiberio Fiorilli, celebrato — quest'ultimo — per la sua *légèreté*. Si veda, per esempio, la famosa incisione che pone faccia a faccia, bloccati nella stessa posa e nella stessa espressione, Scaramuccia e Molière; oppure si osservi l'immaginario monumento all'Arlecchino Biancolelli eretto in occasione della sua morte, così come esso è effigiato in un almanacco per l'anno 1689²⁴: vi troviamo quelle figure della danza nobile che reggeranno, nel XVIII secolo, l'espressione delle maschere della Commedia dell'Arte, sia quando esse sono recitate da attori italiani che quando lo sono da stranieri come John Rich e David Garrick, o quando vengono effigiate da Mitelli, Gillot e Watteau. Ma probabilmente non è giusto cercare coordinate strettamente cronologiche per individuare il momento in cui la Commedia dell'Arte recita sotto l'egida della danza aulica. Se riandiamo alle origini, agli affreschi del castello bavarese di Trausnitz, sulla Narrentreppe, la «scala dei matti», forse il primo documento iconografico dello spettacolo (se di spettacolo teatrale si tratta, e non di semplice mascherata) di maschere all'italiana, precedente alle incisioni del Recueil Fossard di cui stiamo per occuparci, troviamo anche qui figure leggere e dan-

²⁴ Riprodotto anche in F. Taviani e M. Schino, *Il segreto*, cit., p. 42. In un disegno preparatorio (riprodotto in A. G. Bragaglia, *Pulcinella*, Roma, Casini, 1953, p. 238) il monumento ad Arlecchino non c'è ancora e c'è al suo posto una fontana. Cfr. anche *Watteau 1684-1721*, Ministère de la Culture, Paris, 1984 (catalogo per l'esposizione parigina ottobre 1984 - gennaio 1985), pp. 509 e 514.

La danza nobile come base pre-espressiva



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.

9: Tiberio Fiorilli e Molière, da Boulanger de Chalussay, *Élomire Hypochondre*, Paris, 1670.

10: Una stampa francese d'Arlecchino riprodotta in F. Nicolini, *Vita di Arlecchino*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 49.

11: Arlecchino, part. dall'incisione da un quadro di Watteau (1705 c.) sulla cacciata dei comici italiani da Parigi nel 1697 (il quadro di Watteau derivava da un dipinto sullo stesso soggetto di Gillot).

12: Molière (*Le vray portrait de Molière en habit de Sganarelle*), incisione anonima, Bibliothèque Nationale des Estampes, Parigi.

13: Il monumento ad Arlecchino dopo la morte di Biancolelli (cfr. nota 24).

14: Arlecchino, incisione di Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718).

15: Mezzettino, incisione del XVII sec., riprodotta in C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, p. 23 (cfr. nota 50).



16.



17.



18.



19.



20.



21.

16: Garrick come Arlecchino, acquatinta della fine del XVIII sec., riprodotta in P.-L. Duchartre, *La Commedia dell'Arte*, p. 138 (cfr. nota 56).

17-19: Arlecchino nelle *Scènes Comiques* di Claude Gillot (1673-1722).

20: Domenico Biancolelli, incisione di N. Bonnart, 1675 c., riprodotta in P.-L. Duchartre, *La Commedia dell'Arte*, p. 131.

21: L'Arlecchino di John Rich (1691-1761), ripr. in F. Nicolini, *Vita di Arlecchino*, cit., p. 156.

zanti, specialmente nei personaggi del Magnifico, che nel *Recueil Fossard*, come vedremo, avrà tutt'altra impostazione²⁵ (Figg. 9-21).

La demarcazione più significativa, allora, più ancora di quella cronologica, è quella per ambienti. Nell'ambiente cortigiano, i tipi fissi delle commedie all'italiana vengono recitati secondo partiture gestuali che si basano sulle tecniche non quotidiane del corpo tipiche dell'ambiente, quelle, appunto, della danza aulica, del Ballet de cour. I comici italiani in Francia (o meglio: a Parigi) è naturale si accostino a questa tendenza, che presto diventerà un modello generalizzato.

Altrettanto naturale è che, specialmente nei primi decenni delle compagnie, esistesse anche l'alternativa d'una recitazione basata su tecniche extra-quotidiane del corpo appartenenti a quell'altra famiglia di danze o logiche pre-espressive che amplificano, invece di contraddirli, lo sforzo del moto. Questa seconda alternativa, infatti, non è soltanto tipica delle danze che provengono dai ceti bassi della popolazione e che salendo verso i luoghi delle élites trasformano l'esibizione dell'energia in apparente leggerezza. È tipica anche di chi cerca di attrarre in maniera immediata ed energica l'attenzione degli spettatori.

Ciò che più conta, una volta che si sia appreso a distinguere nella pratica recitativa due livelli (pre-espressivo ed espressivo), è considerare come la percezione dello spettatore sia modellata alle sue radici dal rapporto che si instaura fra l'uno e l'altro di essi. È semplice pensare che si tratti di un rapporto di consonanza; accade così nelle immagini più facili da divulgare, siano esse quelle comico-demoniache di Callot o quelle aggraziate e leggere della pantomima. Nei *Balli di Sfessania* ogni parte del corpo e del costume segue gli stessi principi di contorsione caricaturale. Nella pantomima e nell'harlequinade tutto è leggero e sinuoso: i gesti e lo spirito.

Per Tiberio Fiorilli, Domenico Biancolelli, Tommaso Visentini, Antonio Sacchi, Carlo Bertinazzi e per i loro tipi scenici no: per loro c'è una dissonanza sottile, non certo drammatica e violenta, fra il substrato pre-espressivo nobile, elevato, e il risultato espressivo, comico, buffonesco. Questa dissonanza permetteva il salto improvviso (un vero e proprio prodigio scenico, diceva Collé) in territori completamente diversi. Permetteva, in uno stesso personaggio e nell'intera commedia, il connubio di elementi contrastanti: un vivo contrasto.

²⁵ A. Kutscher, *Die Comédia dell'Arte und Deutschland*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1955 (che riporta l'intera sequenza degli affreschi della Narrentreppel).

Su principi simili era basata la comicità intimamente drammatica di alcune grandi compagnie dell'Arte, alla fine del secolo precedente. Fra questa comicità dai violenti contrasti e quelle sottili dissonanze di cui abbiamo fin qui parlato corre una distanza paragonabile a quella che allontana e lega gli scontri di luce del Caravaggio e gli instabili equilibri di Watteau.

La lingua energica

Il signor Fossard, «ordinaire de la musique» di Luigi XIV, raccolse una serie di stampe, oggi conservate a Stoccolma, in cui resta l'immagine, o piuttosto la silhouette dei comici che giunsero in Francia alla corte di Enrico III.

Le presentò così:

Recueil de plusieurs fragments des premieres comedies italiennes qui ont esté representees en France sous le regne de Henry 3, où l'on voit les differents Caracteres qu'ils donnoient a leurs Acteurs, et les intrigues de leurs pieces meslées de bouffonnerie et de beaucoup de licences, avec les habillamens de tous leurs personnages tant serieux, que comiques dont les plus considerables estoient le seigneur Leandre, la Dona Cornelia, Francisquine, Harlequin, le seigneur Dottor, Pantalon, et Zani qui ont esté les originaux et les modelles des autres Comediens qui ont paru en suite sous les regnes de Henry 4 et Louis 13 et Louis le Grand, le tout gravé en plusieurs estampes dont il y a quelques unes d'enluminées, et mise en ordre par le Sieur Fossard, Ordinaire de la Musique du Roy²⁶.

Sono immagini, dunque, di attori che recitarono fra il 1575 ed il 1589, e non vogliono limitarsi a rammentare i divertimenti della corte di Enrico III, ma — almeno agli occhi di chi le raccolse — vogliono fissare i caratteri di un fenomeno nuovo ed originale che in seguito godrà di gran fama.

Gli «originaux et les modelles» degli attori italiani che diventeranno famosi in Francia nel XVII secolo, presi nel loro insieme, mostrano un modo di atteggiarsi che risponde a due differenti criteri: mentre i personaggi degli innamorati usano il gestire misurato che caratterizza

²⁶ *Le Recueil Fossard, présenté par Agne Beijer, suivi des Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre, édition augmentée et précédée de «Vive et revive la Commedia dell'Arte» nouvelle étude de P.-L. Duchartre, Paris, Librairie Théâtrale, 1982 (prima edizione: Paris, 1928).*

za l'eleganza aristocratica, i personaggi dei servi e del vecchio non riproducono gli atteggiamenti di persone umili, volgari o borghesi, ma usano posture di base in déséquilibre, passi artificialmente dilatati e soprattutto una particolare tensione del torso²⁷.

Si tratta, insomma, di una *deformazione del quotidiano* che contrappone servi e vecchi ai personaggi degli innamorati, impostati invece sulla *professione dell'eleganza*²⁸.

Se osserviamo attentamente, possiamo individuare un ulteriore carattere: la deformazione del quotidiano non è contorsione. Dilata tensioni organiche, mostra in maniera energica le forze che regolano un corpo in movimento, non ne stravolge l'immagine.

Basta confrontare le incisioni raccolte da Fossard con quelle dei *Balli di Sfessania* di Callot, per rendersi conto della distanza che separa il comportamento energico dell'attore dalla esagerazione contorsionistica. Callot sembra tradurre in immagini una fantasticheria sul teatro. Potrebbe essere assunto come documento di ciò che restava, di quel teatro, nella memoria eccitata di uno spettatore. Ma certamente non è un documento del comportamento degli attori italiani in scena.

Ciò che invece più stupisce nei documenti iconografici raccolti da Fossard è la poca enfasi posta sul ridicolo. I gesti degli attori sono dilatati per dare energia alla loro presenza scenica, non per dar vita ad una caricatura.

Questo criterio è particolarmente evidente in Pantalone: l'attore edifica la figura del vecchio attraverso gesti ampi e vigorosi. Non imita, ad esempio, l'andatura di un vecchio curvo, ma la ricostruisce attraverso un contrasto che trasmette l'idea del vecchio senza rifarne

²⁷ Un indizio di un uso simile, negli stessi anni, di deformare la camminata in senso energico, dilatando i passi, si ha nella figurina a destra di chi guarda del famoso schizzo del De Witt: lo notava N. Orsini, *L'arte degli attori al tempo di Shakespeare*, in «Rivista Italiana del Teatro», 15 settembre 1943, pp. 135-151, e lo metteva in relazione con *Troilus and Cressida*, I, III, 153-156. Indizi deboli e ipotesi incerte, ma utili in mancanza d'altro. E soprattutto più fondate del troppo facile ricorso, per capire il comportamento degli attori, agli scritti sulla retorica del gesto.

²⁸ Non prenderemo qui in considerazione il personaggio del Capitano, che da altri punti di vista sarebbe invece centrale per comprendere le scelte teatrali dei comici dell'Arte. Ma il nostro compito consiste ora nell'isolare alcuni elementi da esaminare poi a distanza ravvicinata, quasi con la lente d'ingrandimento. Il Capitano non è, in quest'ottica, un esempio particolarmente utile: la sua recitazione poteva probabilmente oscillare (questo almeno suggeriscono le immagini più antiche e le più antiche testimonianze) fra il comportamento nobile dell'Innamorato ed atteggiamenti artificiali prossimi a quelli dei servi e dei vecchi. Non ci proponiamo di descrivere il complesso delle prime grandi compagnie professionistiche, ma di individuare un *criterio* di recitazione che ci permetta di intuire in che cosa consistesse la loro arte. Per chiarezza scegliamo, quindi, gli estremi.

La lingua energica: il Vecchio



22.



23.



24.



25.



26.

27.



28.

29.

30.

31.

22: *Comédie ou farce de six personnages*, in *Le Recueil Fossard* (cfr. nota 26).

23-24: Particolare da due acqueforti di Jacques Honervogt (inizio sec. XVII), in *Le Recueil Fossard*.

25-31: Incisioni anonime del *Recueil Fossard* (particolari).

la debolezza, ma anzi sostituendo ad essa un'immagine di forza. La schiena è curva, ma tanto curva da divenire potente come una molla compressa²⁹. E ancora: il suo passo è più ampio del normale in modo che l'equilibrio naturalmente precario di un vecchio sia ricostruito attraverso un déséquilibre che implica un *sovrappiù* al posto di una *manca*za di energia.

Le incisioni dei diversi artisti raccolti da Fossard concordano nel sottolineare la prestanta fisica, il vigore muscolare dell'attore che impersona Pantalone e che nasconde un corpo atletico sotto le vesti di un vecchio impotente.

Si faccia un piccolo esperimento: si copra il volto di uno di questi Pantaloni del *Recueil Fossard* e si vedrà che — tolta l'immagine del volto, della maschera, della lunga barba bianca — nulla rimane del «chenu veillard».

Così è chiamato il nostro personaggio nella didascalia di un'incisione della fine del XVI secolo edita da H. Liefrinck, compresa nel *Recueil Fossard* e intitolata *Comédie ou farce de six personnages*³⁰: oltre al «chenu veillard» vi sono due servi, una vecchia serva, una giovane dama e un giovane nobilmente vestito. La giovane dama incorona il vecchio con corna di caprone. Stranamente, nessuno ride. L'espressione della giovane donna — malgrado il suo gesto — è composta e pensosa. Simile alla sua, anche se meno raccolta, è quella del giovane nobilmente vestito. Gli sguardi e i gesti degli altri sono tesi, irritati, quasi sofferenti. Il vecchio è tale per il volto, la barba, la bocca sdentata, ma ha il corpo vigoroso e perfetto d'una statua classica.

Erano contrasti di questo tipo che permettevano la grande arte comica dell'attore italiano. Arte comica, e non arte del ridicolo. Non esposizione scenica di personaggi ed atteggiamenti che avrebbero mosso al riso anche nella realtà extra-teatrale e quotidiana, ma esercizio di forza comica (*vis* o *virtus* comica) che era il risultato dell'opposizione — realizzata nel corpo stesso dell'attore — fra debolezza e vigore, fra l'energia drammatica della presenza scenica e la ridicolaggine del ruolo.

Proseguiamo l'esperimento: se amputiamo dei volti e delle teste le figurine dei *Balli di Sfessania* di Callot, esse conservano quasi sempre intatto il loro carattere ridicolo. La stessa operazione, compiuta

²⁹ *Le Recueil Fossard*, cit., tavole XXVI e XXXVI.

³⁰ *Le Recueil Fossard*, cit., tavola XLIV.

sugli Arlecchini del Recueil Fossard, rivela tutta un'altra realtà scenica: non più assorbita e condizionata dal volto dello zanni, che determina la comicità dell'intera figura, la nostra attenzione scopre ora una serie di pose energiche niente affatto comiche. Se con l'immaginazione spogliassimo il servo bergamasco del suo costume a toppe, lo vedremmo trasformarsi, per i suoi atteggiamenti, in un personaggio di tragedia: vedremmo eroi morenti, innamorati, supplici, guerrieri, non Arlecchini.

Le stampe pubblicate ad Agne Beijer alle pp. IX-XXIV e XXIX-XXXV della sua edizione del Recueil Fossard sono tutte della stessa mano e mostrano Arlecchino in diverse scene di commedia. Un carattere costante unifica i diversi atti di questo attore: egli si muove sempre tendendo il più possibile all'indietro la spina dorsale, senza incurvarsi, ma assumendo la posizione di un arco pronto a scattare. Quando è eretto, l'arco va dalla testa alla punta dei piedi; quando è seduto o in ginocchio, dalla testa alla vita o alle ginocchia. Il collo è spinto verso l'alto e in avanti, le spalle, per reazione, sono tese verso il basso. Tale posizione difficile e dal precario equilibrio è una *posizione di base*: quale che sia l'azione di Arlecchino o il generale significato dell'azione scenica, è sempre possibile individuare un rapporto costante fra le opposte tensioni del collo, del torso e del bacino.

Agne Beijer crede che queste stampe possano riferirsi al 1577, quando la compagnia dei Gelosi andò a recitare in Francia. Delia Gambelli, in un articolo del 1972, propone con argomenti molto convincenti, una data intorno al 1584-85, quando a Parigi operavano l'attore italiano Fabrizio de Fornaris (il Capitano Coccodrillo ritratto anch'egli dalla stessa mano e nelle stesse scene in cui compare l'Arlecchino di cui parliamo) ed un Arlecchino «comédien italien» cui vengono dedicati due poemetti buffoneschi pubblicati nel 1585 e conservati in copia unica alla Bibliothèque Nationale. È a Parigi, in quell'anno, anche un altro attore italiano, Bartolomeo Rossi, che pubblica nel 1584 una pastorale, *La Fiammella*, in cui ricorda, fra i personaggi dei servi, Arlecchino. Dice di lui che parla un dialetto bergamasco approssimativo, o che usa, piuttosto, una lingua che si era forgiata «a suo modo». È questa forse la prima volta, nota la Gambelli, che viene nominato Arlecchino in uno scritto in lingua ita-

liana: nella prefazione d'una pastorale pubblicata a Parigi³¹.

Si è molto discusso per stabilire chi fosse questo Arlecchino che vediamo recitare tendendo il proprio corpo come un arco pronto a lanciare la freccia. La Gambelli avanza un suggerimento: perché non pensare, in mancanza d'altri dati certi, che si tratti già di Tristano Martinelli, lo stesso che sarà a Parigi, chiamato da Enrico IV e Maria de' Medici nel 1600, e che nel 1584 doveva avere 27 anni?

Questo suggerimento sarebbe il più accettabile, se non ci fossero altre immagini.

Nel 1601, Tristano Martinelli indirizza al re e alla regina di Francia un libro buffonesco dal titolo *Compositions de Rhétorique*, composto quasi interamente di pagine bianche³². Alcune xilografie ornano il libretto e ritraggono Arlecchino in scena. A prima vista è simile a quello del Recueil Fossard: simile è la maschera ed il costume, analoga è l'energia delle diverse pose sceniche, basata su una forma artificiale imposta al corpo. Ma il principio su cui questa forma è modellata distingue nettamente l'Arlecchino di Tristano Martinelli da quello effigiato nel Recueil Fossard. Tristano Martinelli lavora con le spalle per reazione costantemente sollevate, incassando in esse il collo basso. Rielabora così artificialmente il gestire delle braccia e dilata le dimensioni del busto, segnato in basso da una cintura posta al di sotto della vita, a cingere le anche. Era lì anche la cintura dell'Arlecchino del Recueil Fossard, che però aveva edificato con spalle, collo e torso tutta una diversa proporzione.

Le spalle sollevate di Tristano Martinelli costituiscono la sua posizione di base: compaiono inalterate nel variare dei gesti, delle attitudini e delle situazioni sceniche illustrate dalle xilografie.

È difficile accettare l'ipotesi che due Arlecchini costruiti su basi fisiche così diverse potessero essere impersonati da uno stesso attore, sia pure a qualche anno di distanza: a distinguerli non

³¹ D. Gambelli, *Arlecchino: dalla preistoria a Biancolelli*, in «Biblioteca Teatrale», n. 5, 1972, pp. 17-68. Si veda anche: F. Mastropasqua, *Lo spettacolo del Recueil Fossard*, in F. Mastropasqua e C. Molinari, *Ruzante e Arlecchino*, Parma, Quaderni di Ricerca dello Studio Parmense, n. 2, s.a. [1970].

³² Un'intelligente analisi di questo libro nel contesto dell'editoria dei comici: S. Ferrone, *Arlecchino rapito. Sulla drammatica italiana all'inizio del Seicento*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno ed., 1985, vol. 1, pp. 319-353.

La lingua energica: l'Arlecchino del Recueil Fossard



32.

33.

34.

35.



36.



37.



38.



39.

La lingua energica: Tristano Martinelli



40.



41.



42.



43.

32-39: Incisioni anonime del *Recueil Fossard* (particolari).
40-43: Particolari da *Compositions de Rhétorique*, libro di 70 pagine fatto stampare da Tristano Martinelli nel 1601, conservato in copia unica alla Bibliothèque Nationale di Parigi.

è solo una variante recitativa, ma proprio quel fondamento fisico, quella cultura del corpo che supera le differenti prestazioni sceniche e caratterizza l'indole professionale di un attore.

Il confronto fra le posizioni di base dell'Arlecchino del *Recueil Fossard* e quello di Tristano Martinelli introduce un altro tema, fondamentale per comprendere i criteri che guidavano la recitazione degli attori dell'Arte e a cui già abbiamo accennato a proposito di Bertinazzi: l'assenza di una codificazione non personale. A distanza di pochi anni, due Arlecchini si muovono secondo canoni fisici molto diversi, benché simile sia il costume del loro personaggio, identico il nome ed il ruolo nelle commedie.

Esiste forse una sola immagine che, per il teatro del XVII secolo, ci mostri la trasmissione del sapere da un attore all'altro: è del 1670, ed illustra una commedia pubblicata a Parigi contro Molière: *Élomire Hypocondre*, di Le Boulanger de Chaulssay. È un'immagine famosa e l'abbiamo già ricordata più sopra: Molière (Élomire) è di fronte a Scaramuccia che gli sta insegnando una posa scenica. Molière controlla in uno specchio l'efficacia dell'imitazione; Scaramuccia, con la frusta in mano, è pronto a correggere l'allievo. Un'immagine simile non sarebbe strana se vedesse a fronte due attori orientali, o due danzatori o acrobati o clowns occidentali. Riguardando due attori, invece, non soltanto è un'immagine eccezionale, forse unica, ma è soprattutto un'immagine *satirica*. Mostrare un attore che impara da un altro a modellare la propria presenza fisica significa denigrarlo. Questo è ancora vero nel 1670 e per Molière. Lo sarà a lungo.

Torniamo agli inizi, agli attori delle compagnie fra il XVI e XVII secolo. Malgrado i tipi fissi, la loro scelta è già quella che caratterizzerà la tradizione dell'attore occidentale, che quasi non conosce l'esistenza di una partitura scenica per così dire «oggettiva» — cioè indipendente dalla sua personale esecuzione — definita nei dettagli e fissata come un testo.

La recitazione individualizzata si congiungeva, però, con una personale *lingua energica* che attingeva la sua forza dalla manipolazione delle tensioni elementari che presiedono al movimento.

Le posture di base dell'Arlecchino del *Recueil Fossard* e di

quello di Tristano Martinelli sembrano conservare anche nell'immobilità e nelle azioni più tranquille l'investimento di energia che serve agli acrobati per le loro prove di forza e di abilità. Lo stesso può dirsi per il personaggio del vecchio. Il livello pre-espressivo di questi attori sembra derivare dalle danze carnevalesche, dalle danze delle spade, dai buffi combattimenti danzati dei mattaccini, dalla lotta, dall'acrobazia. È la stessa energia, lì dilagante, qui rattenuta.

Il termine «acrobazia», comunque, non è usato, in questo caso per richiamare l'immagine del virtuosismo fisico, ma per ricordare l'investimento d'energia che permette quel virtuosismo. Il termine, insomma, apparirà più congruente se si penserà alla radice della parola: «acrobazia», infatti, vuol dire originariamente camminare, muoversi sugli estremi, sulla punta dei piedi, ma anche — potremmo aggiungere — spingendo agli estremi ogni tensione, cercando un equilibrio precario piuttosto che un equilibrio statico.

Nel modo in cui si configura il rapporto fra il livello espressivo e quello pre-espressivo dei comici delle prime grandi compagnie italiane, e cioè nel rapporto fra un'espressione scenica buffa e «ridicolosa» piantata su un substrato energetico, vigoroso, che non si manifesta come una tecnica codificata, vanno ricercate le radici materiali di quel fascino speciale che caratterizzò gli inizi della Commedia dell'Arte.

Cerchiamo di figurarci, infatti, l'effetto di quel contrasto sugli spettatori. Da un lato essi vedevano la situazione comica o buffonesca della commedia, i lazzi dei servi, la ridicola e oscena vecchietta amorosa di Pantalone; dall'altro erano colpiti dalla *lingua energica* che costituiva la base pre-espressiva degli attori comici. Quest'ultima, come si deduce fra l'altro dal raffronto degli Arlecchini del Recueil Fossard e di Tristano Martinelli, non è eguale per tutti, ma è il frutto dell'elaborazione personale di ciascun attore³³.

³³ Ciò che caratterizza i diversi tipi fissi, oltre il nome, il costume, la lingua, la funzione drammaturgica, è solo la frequenza con cui fanno ricorso all'uno o all'altro materiale scenico o gestuale. L'attore Nicolò Barbieri, per esempio, indica le «cascate» per Arlecchino, le «smorfie e latinacci macaronici» per Coviello, il «grossolano parlare de' loro antichi idiomi» per i vecchi (N. Barbieri, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici* (1634), Milano, Il Polifilo, 1971, p. 109).

La *lingua energica* da un lato appartiene all'attore come individuo, dall'altro gli appartiene indipendentemente dal senso dell'azione, come qualcosa che *sta prima e sta a sé*, che resta costante nel mutare delle vicende sceniche. Essa, nel teatro, occupa il posto occupato, nella vita, dal «temperamento» o dalla «natura» individuale. Ed è comprensibile che venisse confusa con quello e con questo³⁴.

L'evidente artificio dell'espressione scenica, infatti, si univa ad un comportamento «personale» dell'attore non ridicolo, ma abnorme, che non si manifestava neppure esplicitamente come abilità tecnica, dal momento che era proprio l'esistenza di un processo tecnico che veniva celata allo spettatore. C'era, sì, una tecnica, ma non lo pareva. Non condivisa da altri, frutto di un lavoro segreto ed occultato, non oggetto di riflessione e discorsi, era qualcosa di simile, nei suoi risultati, ad una seconda natura, ad un'altra natura.

Testimoniano questo modo di vedere gli artisti del pennello e del bulino; lo testimoniano, indirettamente, i nemici del teatro, che erano spesso nemici benché ne fossero affascinati, o *perché* ne erano affascinati; lo testimoniano gli attori stessi, pur senza dirlo apertamente, quando mostrano di temere soprattutto, come fonte d'ogni altro equivoco, l'errore cui lo spettatore è più incline: quello per cui confonde i risultati di una tecnica personale dell'attore con la sua natura, il suo carattere, le sue doti naturali³⁵.

Vediamo dunque in funzione dei meccanismi che paiono perfettamente dominati e coscienti, manovrati in maniera complessa e riflessiva, ma per i quali manca un apparato concettuale o ad-

³⁴ Il carattere energetico del substrato pre-espressivo degli attori e insieme la sua personalizzazione, la sua irriducibilità ad una tecnica oggetto di discorso, rende ragione di atteggiamenti che altrimenti non capiremmo appieno. O meglio: che è troppo facile tacciare di superstizione. Mi riferisco agli atteggiamenti di intolleranza verso gli attori. È invece comprensibile che essi potessero apparire divertenti come personaggi, ma estranei, ripugnanti, un po' spaventosi in quanto persone, figure umane deformate. E che quindi potessero venir riconosciuti solo sotto il segno dell'infamia e del diabolico.

³⁵ Un'eloquente difesa contro tali confusioni è *La Supplica* di Nicolò Barbieri. Ma la tendenza alla confusione fra tecnica «segreta» e natura dell'attore può essere verificata anche in tempi più vicini a noi. Il silenzio sul substrato pre-espressivo dell'attore (che pur non sviluppandosi in discorso, comunque venga chiamato, si sviluppa però nella pratica) viene apparentemente compensato dai discorsi sul «talento», sull'istrionismo, sul «physique du rôle» e persino sulla psicologia della recitazione.

dirittura una nomenclatura. Ciò è dovuto probabilmente all'ambito relativamente ristretto in cui si svolge l'esperienza del mestiere comico e la pratica del commercio con lo spettatore, un ambito così ristretto da non rendere necessario il lavoro teorico come mezzo di trasmissione dell'esperienza. Su tutto ciò dovette inoltre influire la separazione, quasi l'incomunicabilità, fra il teatro materiale e l'ideologia teatrale. Lo storico del teatro, e più ancora lo storico della Commedia dell'Arte si trova spesso in situazioni simili a questa e deve tenersi in bilico fra due errori: da un lato l'errore di reputare che gli uomini di teatro di cui cerca la storia sapessero soltanto ciò che loro e i loro contemporanei scrissero di sapere; dall'altro attribuir loro — dopo aver visto gli effetti di un sapere-in-azione — gli stessi principi con cui noi sappiamo ragionare di teatro, come se il teatro fosse in essenza uno solo e come se i teatranti del passato non potessero esser altro che antesignani muti dei nostri pensieri.

Chiari e distinti concetti in azione sono visibilmente all'opera nel modo in cui i comici italiani organizzarono il rapporto fra il livello pre-espressivo ed il livello espressivo della recitazione, o per lo meno nel modo in cui lo organizzarono alcuni attori di alcune grandi compagnie.

È questo il momento di tornare ad uno dei nostri punti di partenza: il contrasto fra Zanni ed Innamorata, che si immaginava stridente quando si paragonavano gli orizzonti culturali ed espressivi di cui l'uno e l'altra erano espressione, appare ora, pur nel suo estremismo, qualcosa di ben più complesso e vivo. Possiamo immaginare, *farcì un'idea* di come le pratiche «alte» dell'innamorata potessero coniugarsi con la lingua energica dei suoi compagni ridicolosi.

È stato giustamente detto che il nocciolo delle commedie composte dagli attori di professione stava nel «duetto» del padrone e del servo, dello Zanni e del Magnifico. Questo è vero dal punto di vista drammaturgico³⁶. Ma è altrettanto vero che dal punto di vista del sapore di quegli spettacoli il conflitto centrale doveva essere il contrasto fra la presenza scenica dei vecchi e de-

³⁶ M. Apollonio, *Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini della Commedia dell'Arte*, in AA. VV., *Studi sul teatro veneto tra Umanesimo e Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 193-222.

gli zanni da una parte e quella degli innamorati dall'altra. Ci aveva spinto in questa direzione il concetto mejercholdiano di «grottesco», capace di rivitalizzare immagini altrimenti decadute.

Possiamo ora accostare a questo strumento fornito dalla riflessione moderna delle testimonianze antiche e coeve.

Giovan Battista Andreini, per spiegare l'eccellenza dell'attore e delle attrici dell'Arte li mette a confronto con i predicatori. I primi — dice — sono superiori ai secondi perché i predicatori riescono a commuovere un uditorio predisposto alla commozione dall'apparato visivo, sonoro, olfattivo, emotivo dello spazio e dell'azione liturgica, mentre gli attori, quando sono eccellenti, riescono a far piangere gli spettatori quasi navigando contro corrente, entrando in scena quando ancora la gente ride per i lazzi zanneschi³⁷.

Lo stesso tipo di contrasto è spesso sottolineato dagli spettatori letterati che esaltano, in prosa o in versi, la virtù artistica delle attrici.

Né Giovan Battista Andreini né gli altri individuano come un valore esplicitamente positivo il contrasto in se stesso, non parlano, cioè, di quel che in termini moderni potrebbe essere detto il fascino del grottesco. Si limitano a notare che la grandezza dell'attrice e degli attori seri compaiono *malgrado* il contesto ridicolo della commedia. Al massimo aggiungono che tali attori non risultano sminuiti dal loro contesto, ed anzi rifluggono ancor più distaccandosene. È però invitante pensare che questa scorza esplicita del discorso sia stesa sul fascino sottile della discorde armonia degli opposti. Un'armonia realizzata sul piano pratico del lavoro teatrale e che non diventa aperto discorso.

Anche in Spagna ed Inghilterra, gli uomini di teatro che intrecciavano tragico e comico si giustificavano richiamandosi alle esigenze pratiche del mestiere. Eppure non sarebbe assurdo sostenere che sotto i loro discorsi umili, così come sotto la metafora mitologica della *Centaura* di Giovan Battista Andreini, si celasse una consapevolezza estetica che non avrebbe potuto trovare appoggi nelle antiche autorità che guidavano il pensiero teo-

³⁷ G.B. Andreini, *La Ferza contro le accuse date alla commedia e a' professionisti di lei*, Parigi, Nicolao Callemont, 1625.

rico sul teatro³⁸. L'attrice, insomma, sarebbe sublime non malgrado il contesto ridicoloso, ma proprio a causa di esso, per l'energia che le deriverebbe dal risalire la corrente del riso.

Ma a questo punto le ipotesi abbandonano i freni della filologia e si ingolfano nel verosimile storico. Non è lecito e soprattutto non è fruttifero andar oltre in questa direzione.

Se invece torniamo ai documenti e alle testimonianze del passato, ed osserviamo più da vicino l'altro polo del nostro contrasto, l'Innamorata, troviamo nuove complessità, ulteriori armonie di elementi discordanti. Dal rapporto dell'Innamorata in azione con la lingua energica degli zanni e dei vecchi, risulta un intreccio così vivo che non ha bisogno di teoria per essere spiegato e praticato.

Il fiore sulla neve

Avavamo detto che gli Innamorati basavano la loro recitazione su una professione d'eleganza, utilizzando i modelli di comportamento elaborati per la vita in corte e usati poi non solo dai ceti aristocratici, ma da chiunque aspirasse a dar di sé un'immagine raffinata. Questo, però, non è altro che il grado zero della loro recitazione, corrisponde al ridicolo degli zanni e dei vecchi. Vi sono immagini — letterarie, questa volta, non figurative — che permettono di cogliere alcuni dettagli che oltrepassano la superficie convenzionale del ruolo. Le poesie d'occasione, infatti, sono per le attrici ciò che per i loro colleghi ridicolosi sono le stampe incise da artisti spesso anonimi: un ricordo di società.

Un gruppo omogeneo di spettatori, probabilmente membri d'una stessa accademia, a firma l'Errante, l'Olimpico, il Sofferente Incognito, l'Astratto, l'Acuto, il Riparato, il Galleggiante e così via fece stam-

³⁸ Per non pensare ad una pratica senza dimensioni concettuali, non va però sottovalutata la mentalità indotta, in un uomo di teatro, dalle per lui ovvie conoscenze delle leggi della composizione musicale. Né si perdevano certi stampi di pensiero: Pico aveva definito la bellezza «una amica inimicizia e una discordia concorde», ed Erasmo, in uno dei suoi *Adagia* (molto letti anche da certi attori e drammaturghi, specialmente nell'era delle guerre di religione) aveva lasciato scritto, commentando il detto *Sileni Alcibiadis*: «In hoc mundo veluti duo sunt mundi modis omnibus inter se pugnant». Ma tutto questo scritto è una pietra angolare d'una forma mentis nel modo di pensare il comico che non si perde mai, anche se per lunghi periodi si interra, e che (per citare autori noti ed utili agli attori) emerge in Berni e Rabelais e arriva, per successive metamorfosi, fino ad Hoffmann ed a Mejerchol'd.

pare a Milano, nel 1608, presso Giovan Battista Alzato, un libretto di 72 pagine con *Varie rime in lode della Signora Orsola Cecchini della Compagnia degli Accesi detta Flaminia*.

La maggior parte di questi componimenti ripete giochi di parole e di concetti che sovrappongono Orsola a orso, Flaminia a fiammella. Altri non sono che lodi stereotipate della bellezza femminile, adatte per qualunque bella, attrice o no. Altri ancora hanno almeno un valore documentario: ci dicono che Orsola Cecchini recitava Angelica nella *Pazzia d'Orlando*; che in uno spettacolo sparava un'archibugiata; che non di rado recitava in abiti virili; che uno dei suoi maggiori successi, in quel 1608 a Milano, era stata la tragedia *Delfa*; che era piaciuta moltissimo in una scena di pazzia che però — a differenza di quella famosa di Isabella Andreini — era in stile tragico; che in uno spettacolo era comparsa in veste d'Iride; e che infine, dopo Milano, la compagnia del Cecchini si sarebbe recata a recitare a Bologna³⁹.

Tutti frammenti utili, sprazzi di fatti, piuttosto che fatti veri e propri, ma che possono darci, come si dice, un'idea, o l'illusione di un'idea, non diversamente dai pochi fotogrammi superstiti di un film perduto.

Ma in qualche caso, queste poesie d'occasione conservano una scintilla viva: il ricordo di istanti in cui l'attrice aveva trafitto gli occhi dello spettatore e l'aveva mosso (e-mozionato) in maniera diretta. I versi continuano ad esser brutti, ma non riescono a soffocare quella punta di luce, o la sua impronta.

In questi casi, ci muoviamo ad un livello dell'espressione teatrale in cui non è più ragionevole separare attore e spettatore. E così come possiamo immaginarci questo libretto, con le sue 72 pagine di lodi vane, come una superficie uniforme bucata, in pochi preziosi punti, da un ricordo vivo, possiamo immaginare anche l'elegante ed accademica recitazione di Orsola Cecchini come una superficie pur essa nobilmente uniforme, ma dotata di preziosi strappi attraverso cui sembrava che la vita con emozionante pienezza irrompesse direttamente in scena.

Le punte che gli spettatori ricordano sono tutte dello stesso tipo, e questo attesta che l'immagine dell'attrice che essi fissano sulla carta

³⁹ *Raccolta di varie rime in lode della Sig. Orsola Cecchini nella compagnia degli Accesi detta Flaminia. Al molto illustrissimo Sig. Alessandro Brivio*, Milano, Gio. Battista Alzato, 1608 (Milano, Biblioteca Braidense).

è in qualche modo obiettiva: si riferisce, cioè, al carattere del rapporto teso fra la scena e la platea e non ad impressioni unilaterali.

Che cosa ricordano, dunque, questi ricordi di istanti pungenti?

Rossori, pallori.

Ecco, a p. 36 del nostro libretto:

[...] ancor si tinse
d'insolito rossor l'onesto viso
ond'io restai conquiso.

E a p. 34:

Quel vago rosseggiar del casto viso
che voi scopriste al' hora
ch' il finto sposo vostro il bacio colse
[...]

E a p. 60:

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?

Anche per la rivale di Orsola Cecchini, Virginia Ramponi, detta Florinda, moglie di Giovan Battista Andreini, un ammiratore scrive:

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.

Il componimento, anonimo, è in un manoscritto — *Poesie in lode dei Coniugi Andreini* — composto anch'esso, come il libretto in onore di Orsola Cecchini, in Milano, e citato da Luigi Rasi⁴⁰.

Un idillio in lode della Ramponi annota:

[...]
il bel candor, il bel vermiglio sale,
che dir non si può: l'un l'altro prevale⁴¹.

⁴⁰ L. Rasi, *I Comici Italiani*, 2 voll., Firenze, Bocca, 1897-1905, vol. I, p. 149.

⁴¹ F. Ellio, *La Sirena del Mar Tirreno, stanze in lode della Signora Virginia Ramponi, comica Fedele, detta Florinda*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1618.

Anche di Maria Malloni, detta Celia, che il grande Marino inserirà fra le Grazie nel canto XVII dell'*Adone*, un poeta minimo, spettatore ammirato, ricordò i pallori ed i rossori in scena. Scrisse Pace Pasini:

Scoprir la neve e suscitar gli ardori

[...]

sono in Celia d'amor forze e stupori⁴².

Si dirà: l'emozione per il rosa ed il bianco sulle guance della donna è comune a tutta la poesia amorosa e non distingue l'ammirazione dello spettatore per l'attrice. Certo: ma non si dimentichi che qui i poeti (o piuttosto i versificatori) non parlano di un dettaglio fisico dell'attrice — la sua bocca di rubino o i suoi occhi come stelle — ma di un'*azione* scenica. La loro emozione deriva proprio dal veder improvvisamente sbocciare nell'artificio del teatro, *vera*, un'immagine cara alla poesia.

Non si tratta di un dettaglio fra cento altri. È l'unico dettaglio che, in maniera ricorrente, venga ricordato come vertice dell'arte dell'attrice. Se c'è una concordanza con il repertorio di immagini della poesia amorosa è perché a quel repertorio si è ispirata l'attrice nel recitare, non lo spettatore nel ricordare.

In alcune stanze in onore di Vincenza Armani (e siamo proprio all'inizio dell'esperienza delle attrici dell'Arte) un gesto pudico è rammentato come la punta più acuta che trafigge lo spettatore.

Chi scrive è quasi certamente Leone de' Sommi. L'atto fuggevole che affida ai versi non è l'arrossire, ma il suo naturale contesto:

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,
si dolce esprime, co'l silenzio grato,
l'onesto sdegno, c'ha nel cor celato.⁴³

⁴² L. Rasi, *I Comici Italiani*, cit., vol. II, p. 65.

⁴³ L. de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 91. È Marotti ad attribuire a Leone de' Sommi, con argomenti convincenti, le *Stanze alla Signora Vincenza Armani* siglate L.S.H. (Marotti scioglie: «Leone de' Sommi Hebreo») e pubblicato da Adriano Valerini nell'opuscolo edito nel 1570, per ricordare l'attrice Vincenza Armani, morta sei mesi prima: *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 leggiadre e belle compositioni di detta Signora Vincenza*, Verona, Bastian delle Donne, s.a. [la dedica del Valerini ad Antonio Prioli è datata 8 marzo 1570]. Le *Stanze* di L.S.H., con quelle di opposizione d'una poetessa H.N.A. e le *Stanze alla carlona* di risposta di L.S.H. sono, nel libretto del 1570, alle cc. 20 v.-35 r.

Il fascino femminile dell'attrice, cui spesso fa riferimento in maniera sbrigativa, era, in realtà, vera e propria poesia scenica in grado di guidare lo spettatore in un'esperienza complessa e sorprendente.

Ripercorriamone i gradi, dalla base alla vetta.

Alla base, doti generali: l'eleganza del portamento, l'avvenenza, l'arditezza e il buon gusto nella scelta degli abiti e delle pettinature, la facondia. Sul fondamento di tutto ciò, il fascino teatrale si costruiva attraverso contrasti. È la prima cosa che le testimonianze degli spettatori ci comunicano: la forza delle grandi attrici non era il semplice fascino di una donna seducente esposta in scena, così come la forza comica degli zanni e dei vecchi non derivava dalla semplice esposizione del ridicolo.

Sia gli spettatori che godono del piacere del teatro, che quelli che lo temono come un veleno dello spirito, concordano innanzi tutto nel privilegiare i casi in cui l'attrice compare in vesti maschili. È questo un tema ampio, europeo, che implica anche il suo rovescio (l'uomo in vesti femminili) e che percorre non solo le poesie d'occasione, i trattati e le prediche dei moralisti, le trame delle commedie e delle tragedie, ma l'intera letteratura e l'immaginazione sul teatro fino ai giorni nostri. È evidente il valore erotico del travestimento maschile della donna, molto in uso, fra l'altro, nel mondo delle prostitute. Ma proprio perché è evidente, non bisogna esagerarlo fermandosi ad esso soltanto.

La donna in abiti maschili può sottolineare così la propria femminilità; oppure può quasi distillarla attraverso rovesciamenti successivi, quando non rappresenta una donna travestita, ma un personaggio d'uomo, giovane, alla frontiera del suo sesso, come era il caso, per esempio, di Isabella Andreini, abituale interprete del protagonista maschile dell'*Aminta* di Tasso⁴⁴; oppure può contraddire, con un atteggiamento anticonformista, il temperamento tradizionalmente attribuito al sesso femminile. In quest'ultimo caso, il fascino dell'attrice non è più di tipo erotico, o almeno non lo è più direttamente. La donna che mostra la forza crea un contrasto scenico molto vicino, per i suoi criteri, a quello del vecchio cadente dal corpo d'atleta.

⁴⁴ F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone/Letteratura», nn. 403-410, febbraio-aprile 1984, pp. 3-76, in particolare pp. 6-9.

Uno spettatore in versi della metà del Seicento, per esempio, ci trasmette l'istantanea dell'attrice Angela D'Orso che guida i soldati all'attacco nelle vesti di un Capitano Generale⁴⁵, e un altro, nel libretto del 1608 per Orsola Cecchini, ricorda l'attrice quando compare in scena con l'archibugio e spara⁴⁶.

Il carattere femminile non spariva dietro il temperamento forte del guerriero. La presenza scenica delle attrici, infatti, può essere ricondotta ai due archetipi di Angelica e di Clorinda: l'una preda seducente, l'altra vergine armata la cui femminilità e il cui erotismo sono ridefiniti attraverso la risolutezza e il vigore della lotta.

Per Vincenza Armani, gli Accademici Intronati di Siena avevano scritto questo sonetto:

Costei che Citerea somiglia tanto
e nel saper sede a Minerva a lato,
e quando ride delle Gratie 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.

Qual meraviglia or è, sell'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 ognora⁴⁷.

Nell'*Oratione* in suo onore pubblicata nel marzo 1670, sei mesi dopo la morte della Armani, Adriano Valerini scriverà:

Nelle pastorali interseriva alcuni favolosi intermedii, or da Mercurio, or da Venere, or da Apollo et or da Minerva vestita, e mentre questi Dei rappresentava, d'eloquenza, di bellezza, d'armonia e di sapienza gli era superiore.

⁴⁵ F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino ai giorni presenti*, 2 voll., Padova, Conzatti, 1762, vol. II, p. 68. Cfr. anche L. Rasi, *I Comici Italiani*, cit., vol. I, p. 783.

⁴⁶ *Raccolta di varie rime*, cit., p. 35.

⁴⁷ *Oratione d'Adriano Valerini Veronese*, cit., c. 17 v.

E più avanti:

Aveva del virile nel volto e ne i portamenti, onde se tallora in abito di giovanetto si mostrava in scena, non era alcuno che donna l'avesse giudicata⁴⁸.

Anche il grado ulteriore del fascino dell'attrice, la rappresentazione della pazzia, è basato sull'incontro e lo scontro fra gli opposti.

L'episodio della pazzia è una variazione quasi obbligata di tutte le grandi storie d'amore. È vero, come notava il gesuita Pietro Gambacorta nel 1585, che esso in teatro permetteva all'attrice di «comparire mezzo spogliata e con veste trasparente»⁴⁹, ma anche in questo caso non dobbiamo permettere che l'erotismo resti in superficie, nascondendo la sua vita più segreta, che era nell'estremizzazione dei contrasti.

Nelle scene di pazzia l'attrice non solo contraddiceva, e quindi corroborava, l'immagine della femminilità, ma poteva persino addentrarsi in una recitazione estranea al suo ruolo, ed assumere la lingua degli anni⁵⁰. Era la compresenza di elementi contraddittorii che poteva rendere conturbante la trasparenza della veste, non viceversa. È la forza della recitazione che permette la costruzione d'un rapporto erotico con lo spettatore, non il carattere erotico dell'esposizione scenica a dar forza alla recitazione. Non capire questo, significa ragionare sulle grandi attrici e i grandi attori del passato con la mentalità d'uno spettatore di bocca buona e — non diversamente dai peggiori guitti — ridurre la comicità a smorfie e schiaffi, ed il fascino ed il turbamento scenico a diretta provocazione sessuale. Se ne resero conto anche i moralisti impegnati a combattere la presenza della donna in scena, che spesse volte sottolinearono ch'era il teatro, la recitazione, a far seducente l'attrice.

Estremizzazione dei contrasti significa presentazione — o rappresentazione — di una tensione in atto, una tensione che può essere fisica, come nei casi dei servi e dei vecchi del *Recueil Fossard*, o mentale, come nel caso delle scene di pazzia. Qui, lo spettatore vede il *disordine* rappresentato nel momento stesso in cui gode dell'*ordine* profondo che guida la sapiente recitazione dell'attrice. Sotto i suoi occhi vive una contraddizione in termini: la danza del comportamento scomposto.

⁴⁸ Il testo dell'*Oratione* del Valerini è riportato, con alcuni tagli, in F. Taviani e M. Schino, *Il Segreto*, cit., pp. 132-140.

⁴⁹ F. Taviani, *La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. XCI.

⁵⁰ C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 119-122.

Si può ben dire che sia questo uno dei vertici dell'arte teatrale: il superamento dialettico della perfezione tecnica.

I versi di Gabriello Chiabrera sulla scena di pazzia di Isabella Andreini sono fra i più noti scritti per un'attrice dell'Arte. Nelle prime due quartine il poeta ripercorre il cammino che passando attraverso termini contrastanti conduce all'emozione dello spettatore:

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 aprì, che non creasse amanti,
né riso fe' che non beasse un core⁵¹.

Ancor più efficaci, benché d'un poeta infinitamente meno bravo, i versi di Ridolfo Campeggi per una scena di pazzia di Marina Dorotea Antonazzoni:

[...]
E fra i portenti è meraviglia vaga
il tuo furor, ch'ogni pensiero accheta,
la tua follia, ch'ogni desire appaga⁵².

Le convenzioni del parlare in versi sono le più adatte a conservare il ricordo di un'unità in sé discorde, che si trasmette meno bene, invece, nel linguaggio discorsivo.

Due madrigali, l'uno dell'Olimpico, l'altro del Sofferente Incognito, sono dedicati ad una scena di pazzia nel libretto in onore di Orsola Cecchini (pp. 15 e 17), ma non hanno alcuna efficacia. L'uno gioca scolaricamente su concetti pugnanti, l'altro fa qualche paragone classico, attesta che nella sua scena di pazzia Orsola Cecchini era una sposa abbandonata dopo la prima notte di nozze, probabilmente in una tragedia o in una tragicommedia, e spreca quasi del tutto il ricordo della «grazia» dell'attrice «nel colmo del furore», quando impazza «squarciando forsennata il crine e il seno».

⁵¹ Riportato, per esempio, in F. Taviani e M. Schino, *Il Segreto*, cit., p. 123.

⁵² L. Rasi, *I Comici Italiani*, cit., vol. I, p. 171.

Procedendo dal generale al particolare, dall'eleganza, dalla bellezza, dalla facondia dell'attrice ai suoi singoli ruoli, a singole scene, a singole parti di scene, i ricordi degli spettatori sembrano muoversi lungo uno stesso filo, seguono l'intensificarsi sempre più esplosivo di un contrasto fra arte e natura che nella professione d'eleganza che costituisce il comportamento di base dell'attrice resta placido ed inattivo.

Vengono spesso fissati dettagli ancor più minuti, apparentemente episodici, eppure ripetutamente presenti nelle lodi delle attrici: la ciocca di capelli che sfugge all'ordine della chioma, *come se cedesse al caso*; il pianto che sembra sgorgare naturale.

A proposito del pianto, gli spettatori in versi di Orsola Cecchini operano una scelta sintomatica: ricordando una scena che dovette impressionarli — quella in cui Delfa, nella tragedia omonima, scoppia a piangere la morte del figlio — sottolineano non solo l'improvvisa commozione, ma l'immediato contrapporsi di pianto e riso.

L'episodio per loro più significativo non è, preso in sé, il pianto dell'attrice, e neppure il fatto che il pianto finto generasse vera commozione e vere lacrime fra gli spettatori, ma il contrasto fra una parte degli spettatori che, appunto, piansero per le lacrime da teatro dell'attrice, e gli altri che invece risero o sorrisero per quell'ingenua commozione. A ben guardare, la compresenza dei due opposti comportamenti non serve a distinguere sensibili ed insensibili. Rappresenta, piuttosto, in una dimensione ampia, la tensione, la doppiezza che è già custodita nella recitazione dell'attrice, la quale — è vero — piange, fa piangere i più sensibili fra gli spettatori, eppure conserva — dice il Sofferente Incognito — la gioia e il riso della persona sotto il volto lacrimoso del personaggio⁵³.

Alla fine di questo viaggio nel binocolo rovesciato verso il dettaglio esplosivo, vi è l'improvviso pallore, l'improvviso rossore, il fiore sulla neve da cui siamo partiti. Abbiamo visto con quanta frequenza e precisione questo dettaglio si fissasse nella memoria degli spettatori in versi.

Anche nell'elogio pronunciato da Adriano Valerini in morte di Vincenza Armani si ricorda che la grande attrice «diventava pallida a qualche avviso strano che l'era dato» e «di vermiglio color tingea le guance alle nuove liete».

⁵³ *Raccolta di varie rime*, cit., p. 16. Sullo stesso episodio anche un sonetto dell'Astratto a p. 18.

Leone de' Sommi, nel terzo dei suoi *Dialoghi*, ricorda l'arrossire e l'impallidire come gli apici della recitazione, una di quelle virtù artistiche che «sono del tutto impossibili da imparare, se dalla natura non si apprendono»⁵⁴.

Il mutar colore non emozionava solo per il suo inatteso realismo. Anzi: non era affatto realistico. Era reale.

Quell'atto minuscolo ma fortissimo si isolava dalle altre azioni dello spettacolo, campeggiava senza confronti nella memoria dello spettatore proprio perché un'azione che in genere non si può fingere accadeva realmente in un contesto finto. Per questo, forse, come dicono i versificatori, «innamorava». Non era più una parte dell'azione scenica. Era un tutto: l'apparire dell'Idea della donna in colori assoluti — sangue su neve⁵⁵.

Un vivo contrasto

Dalla dimensione più ampia a quella più puntuale, dalla contrapposizione di due diverse tradizioni di mestiere (Zanni e Innamorata), alla astrazione araldica del puro *incarnato* («niveum candore, rubore sanguinis penitus diffusum»), abbiamo toccato alcuni punti di discordie armonia, la vita, cioè, che lasciava la sua impronta nel teatro delle compagnie italiane.

L'immagine di quelle attrici di cui ancora sopravvive il nome viene soffocata se pigreggiamo a pensare che la forza del loro rapporto col

⁵⁴ L. De' Sommi, *Quattro dialoghi*, cit., p. 42.

⁵⁵ Una rappresentazione per così dire «araldica» della donna che è profondamente radicata nel pensiero generale. Nelle tre gocce di sangue sulla neve appare l'idea della sua donna a Perceval che, racconta Chrétien de Troyes, dimentica tutto nel contemplarle e consuma così l'intera mattina fino ad abbattere e ferire chiunque tenti di distoglierlo da quel punto che per lui è mondo. Questo mondo circoscritto ad un colore assoluto condensa molti degli aspetti che convergono nell'Idea della donna e scioglie le contraddizioni in unità: gelo, ardore, sacrificio, gioia, furore, ferocia, ferita, vita, sangue, emorragia... È l'*incarnato*, che in Giappone («iro») diventa sinonimo di fascino, sensualità, sex appeal, ma che anche nell'immaginazione europea, per secoli, ha evocato l'orizzonte in cui regna la Donna, fra amore e abbandono, grazia e follia, fragilità e forza senza riparo. In tutti i paesi europei (cfr. G. Cocchiara, *Il paese di cuccagna*, Torino, Boringhieri 1980, 1^a ed. 1956) riecheggiano le fiabe di principi che si feriscono ad una mano, vedono il loro sangue sulla neve, sulla ricotta, sul latte, e concepiscono l'idea di una donna ancora non conosciuta, ma amata. Nella fiaba di Schneewitchen (Biancaneve) raccolta e raccontata dai Grimm, a pungersi il dito è una madre che si figura la figlia contemplando tre gocce di sangue sulla neve - tante quante quelle di Perceval.

pubblico consistesse nella bravura accademica e nella naturalità dell'eccitazione erotica.

Si tratta, piuttosto, di Eros, nelle sue diverse incarnazioni. O più semplicemente d'un mestiere addestrato ad esplorare tutte le differenti e contrastanti figure della donna raccolte nell'immaginazione del tempo, dall'alto al basso, dal candore all'oltraggio.

Parimenti, l'immagine dell'intera Commedia dell'Arte soffoca nella stereotipia maschere + improvvisazione.

Fra i molti equivoci cui il termine Commedia dell'Arte dà luogo c'è anche quello che induce l'idea di un periodo lungo, sostanzialmente uniforme, che dalla fine del Cinquecento arriva al Settecento. Fra il momento delle «origini» e quello della «decadenza», l'apice sarebbe al centro del XVII secolo, all'epoca di Tiberio Fiorilli, detto Scaramuccia e di Domenico Biancolelli, Arlecchino. Insomma: sarebbe a Parigi. Abbiamo constatato, invece, che basta un fare attenzione ai dettagli, per vedere che non ci fu uniformità, non ci fu continuità di stile e di scuola, non evoluzione, ma salti.

C'era Scaramuccia, comico e atrabiliare; l'Arlecchino danzante, bête e appassionato di Biancolelli, Sacchi, Visentini, Bertinazzi; e Camilla, soubrette larmoyante. Ma prima del loro teatro, della loro comédie italienne, ci fu un teatro assai diverso, inventato da alcune compagnie italiane alle fine del XVI secolo, teatro delle attrici più ancora che degli attori, di commedie ma anche di tragedie e pastorali, della veste sontuosa, del dialogo e delle rime d'amore, della donna-guerriero, della danza della follia, fino all'astrazione estrema dell'improvviso fiorire dell'incarnato. E tutto questo intrecciato con la «poesia muscolare»⁵⁶, la lingua energica degli zanni e dei vecchi. Da ciò che possiamo capire ad una così grande distanza di tempo, fu un teatro di un'energia sconcertante e che durò poco.

Il nostro compito non era e non poteva essere esplorare l'ampia gamma di quei conflitti che tennero in vita le diverse e migliori forme di Commedia dell'Arte. Abbiamo seguito solo alcuni fili, ma il più a lungo possibile, lasciando che si assottigliassero sempre più, fino al punto in cui la traccia svaniva e ci lasciava ai confini dell'immaginazione slegata dai documenti.

⁵⁶ L'espressione è di P.-L. Duchartre (*La Commedia dell'Arte*, Paris, Éditions d'Art ed Industrie, 1955, p. 126).

Ma pur svanendo, è un percorso che finisce in nulla. Conduce, o si propone di condurre, alla costruzione di un'immagine mentale, che in fondo è la duratura opera dell'attore. La sua poesia, per esser davvero tale, non può esaurirsi (come troppo spesso ci si compiace di dire) nell'atto scenico, né nello sguardo dello spettatore. Si traspone, invece, nella memoria, il solo ambiente in cui trovi da vivere e mutare.

Per questo non abbiamo cercato di accumulare molte immagini, né troppo numerose testimonianze o copia di documenti, preferendo un criterio simile a quello che trova da sé la mente dello spettatore, che delle due o tre ore di spettacolo (se è un buon teatro) conserva poi nel ricordo poche figure, ma solide e intrecciate, quasi degli emblemi che la accompagneranno a lungo.

Probabilmente, tranne lo spettacolo, nulla è perduto del teatro delle prime compagnie italiane, quattro secoli fa, se vive ancora l'emblema del vecchio col volto corrotto dal tempo e il vigoroso corpo greco, accanto alla rosa sulla neve.