

Ferdinando Taviani
INTRODUZIONE N. 11
ALLA COMMEDIA DELL'ARTE

Il libro di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti pubblicato a puntate su «Teatro e Storia», dedicato a *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento* – conclusosi, almeno per ora, in questo numero 36 – è il frutto d'uno studio rigoroso e spericolato che riesce a liberarsi da una delle superstizioni oggi più alla moda: che la chiarezza espositiva coincida con la verosimiglianza. I due autori, ciascuno a suo modo, hanno avuto il coraggio di lasciar vivere un materiale documentario in ebollizione, dimostrando che una regolarizzazione dei frammenti avrebbe forse apparentemente agevolato la lettura – ma ne avrebbe affievolito l'intelligenza. Quell'intelligenza che sa *istruire il disordine* (e che perciò, nelle fasi in cui prevalgono le regole tristi dei *papers*, viene cacciata a calci dai giardini degli studi).

Ecco quel che mi ci voleva, mi son detto, quel che mi serviva per ripensare la Commedia dell'Arte e il modo di esporne la storia, senza farne per forza un manuale.

Luciano e Roberto, colleghi e amici da molti anni, a volte quasi persi di vista, poi fortunatamente ritrovati, percorrevano una strada che non era certo la mia, ma che potevo far mia considerandola a rovescio, attraverso la verità dello specchio. Avevo anch'io qualche nuova voglia a proposito di quell'argomento un po' stucchevole che è la rinomata Commedia dell'Arte. Avevo anch'io bisogno di un'idea che partisse disorientata per poi lasciarsi affascinare dal suo intrigo.

Ma quante volte ho ricominciato a raccontarla, a voce o per iscritto, in italiano o in lingue tradotte, la storia di quelle contraddizioni e di quell'intrigo? Almeno una decina di volte? Benissimo. Vuol dire che questa sarà l'undicesima. E però non sarà una favola nuova. Non racconterò d'un segreto scomparso. Non cercherà di rettificare le immagini. Tenterà, piuttosto, di rappresentare una delle tante facce di quel

gioco a nascondino che è la voglia di conoscere il teatro – per chi ha la fortuna di avercela, tale voglia.

Non sarei mai stato capace di emulare i miei due amici e colleghi tuffandomi nei gorgi romani. Ma forse avrei potuto trovarmi a mio agio ritraendo qualche schizzo di quei gorgi.

Lo spettacolo scomparso

Effettivamente c'era una volta un teatro italiano basato sull'unione di elementi contrapposti, un po' come i tagli di tenebre e luce in alcuni pittori degli anni fra Cinque e Seicento. Questo teatro era edificato su sfacciate contraddizioni: squisita volgarità, giovane vecchiaia, virile femminilità, feroce tenerezza, intelligente follia, tragicità buffonesca – spasso e dramma, gioia ed orrore. Possiamo dire gioia ed orrore senza esagerazione. La parola *spasso* poi, è gloriosa: discende da *espandersi*: un momentaneo espandersi della vita, un elisir d'amore, avvincente non meno del sesso o del potere. Con «spasso» dobbiamo intendere uno stadio superiore del divertimento e del piacere. Si spiega così perché alcune persone d'arte capaci di procurarlo – lo spasso – potessero essere amati e venerati come un valore di vita. E rimpianti, come Amleto piange Yorick.

La notizia di quel teatro s'è quasi persa del tutto. Se ci servisse un nome, potremmo chiamarlo *lo spettacolo scomparso*. Fu un teatro di pochi gruppi eccellenti nell'arte – stranieri dappertutto: un teatro d'eccezione. Eccellenza, eccezione e disappartenenza nacquero dall'intreccio dei casi, non furono figli d'un progetto o d'una strategia commerciale o di sopravvivenza (che poi sono la stessa cosa). Solo in un secondo momento, e sempre un po' di nascosto, divennero idea, si riconobbero in un modo di pensare, si tradussero in una coscienza artistica libertina.

Lo spettacolo scomparso non va identificato con l'insieme della cosiddetta Commedia dell'Arte. Di essa e della sua fama fu però il lievito. Lievito di ciò che sa crescere per scomparire.

Sotto l'etichetta «Commedia dell'Arte» si raccolgono perciò tanti teatri, tante lingue e tradizioni sceniche con alcuni elementi in comune.

Lo spettacolo scomparso fu la scintilla presto sepolta dal grosso della Commedia dell'Arte, dal suo mondo ingombro, complesso e

compresso. Ma fu anche la sua quintessenza, la fonte segreta dei *vivi contrasti* che fanno della Commedia dell'Arte un astro della storia del teatro dal fascino ricorrente, elementare, difficile da capire: un gomitolo... di nodi.

Nodi e bivii

L'argomento, infatti, si rivela subito tutto nodi e bivii. Spesso ingenuamente ci diciamo: «I nodi vanno sciolti; fra i bivii, dovremo scegliere». Ma presto dobbiamo renderci conto che sciogliendo e scegliendo, tutto quel che ci colpiva si disperde, come un pugno quando s'apre la mano.

Già il nome è un indizio. Oggi usiamo soprattutto l'espressione «Commedia dell'Arte», ma ebbe molti nomi: «commedia all'improvviso», perché ogni attore sembrava improvvisare il testo della propria parte; «commedia mercenaria», perché si faceva pagare e le compagnie professionistiche erano botteghe o ditte ambulanti che commerciavano in spettacoli; «commedia delle maschere», perché era basata su tipi fissi come Arlecchino, Pantalone o Graziano – e perché alcuni tipi fissi portavano una maschera in faccia; «commedia degli zanni», perché zanni erano detti i personaggi grotteschi dei servi, spesso padroni del riso; «commedia italiana» o «all'italiana» perché andò molto in giro per l'Europa e fu molto imitata. Come accade per certi cibi, che prendono il nome d'un luogo di provenienza esotico solo per segnalare la loro estraneità rispetto agli usi locali («carne alla genovese», «insalata russa»...) anche certi modi di fare la commedia sembrò rappresentare una specialità lontana dai gusti casalinghi. «Commedia dell'Arte», il nome oggi più usato, viene da un disprezzo tramutatosi in una corona: cominciò ad esser molto usato nel Settecento, come slogan negativo in contrapposizione all'«arte della commedia».

Benché in alcune storie del teatro si racconti che dopo Goldoni la Commedia dell'Arte decadde, e benché questo sia *anche* un po' vero, oggi però molti parlano della Commedia dell'Arte come se fosse un genere di teatro ancora vigente. Che cosa può significare questo indizio per noi? E come mai la Commedia dell'Arte è diventata un mito, non solo teatrale? Com'è possibile che dopo quattro secoli e mezzo sia spesso ancora un'idea di «nuovo teatro»?

Per queste domande tante volte ripetute, continueremo a cercare risposte plausibili.

Ma la domanda cruciale è un'altra: di quale gioia questo racconto o mito teatrale trasmette gli echi?

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

Quasi tutto quel che di essa ci colpisce fu inventato sotto il pungolo della miseria e dell'umiliazione. Oggi ci sembra fantasia, e fu audacia. Sembra sperimentazione, e fu ansia. Dalle lontananze delle nostre benestanti crociere vediamo quel mondo allegramente gongolare, come un'isola di libertà. Ma per chi l'abitò, quell'isola, essa fu spesso un intelligente od obbligato rifugio. Oppure, altrettanto spesso, una prigione. I grandi successi, gli applausi, certe glorie degli attori e delle attrici galleggiavano su un mare di indifferenza, di disprezzo, di minacce.

Le cronache enfatizzano i casi fortunati. Ma la storia non dovrebbe dimenticare la precaria, perseguitata «normalità» della vita vissuta nelle truppe dei teatri.

Le storie e le sintesi libresche

I libri, i cibi, i tessuti sintetici hanno le loro comodità: si usano facilmente e costano poco. Come essi, anche le sintesi libresche sono comode, trasmettono notizie principali e schemi di base. Ma il valore sta nel resto. Ed il resto, nel caso della Commedia dell'Arte, sono vivi contrasti, materia con la quale non si possono fare manuali. Neppure una visione sintetica della Commedia dell'Arte potrebbe comunque prescindere da alcune doppiezze. Specialmente il fatto che con questo nome vengono indicate due diverse realtà teatrali, in parte sovrapposte ma non coincidenti: da un lato, il mestiere del teatro nei secoli XVI-XVIII in Italia; dall'altro, una formula, un modo di far spettacolo basato sull'uso delle maschere e l'improvvisazione.

La consapevolezza di questa dicotomia ci fa rileggere con occhi diversi l'elenco dei nomi: commedia mercenaria sottolinea il mestiere; commedia delle maschere, all'improvviso o degli zanni sottolineano la formula. Commedia all'italiana pone l'accento più sul mestiere ma non esclude la formula. E Commedia dell'Arte, come s'è detto, nacque per screditare un mestiere in decadenza, ma oggi suscita perlopiù l'idea della formula, d'un genere artistico e virtuosistico imperituro. È una dicotomia che implica una serie di bivii e di salti anche per chi l'osserva.

Dal punto di vista della sua formula, la Commedia dell'Arte si contrappone infatti nettamente alla commedia erudita, quel teatro basato su un testo letterario composto alla maniera dei letterati, come insegnavano le classiche commedie di Plauto e Terenzio.

Ma dal punto di vista del mestiere e del commercio teatrale, non vi si contrappone affatto, perché i comici di professione spesso recitavano e scrivevano commedie erudite. Il teatro praticato per mestiere si contrappone nettamente al teatro praticato liberamente, come festa, nelle corti, nelle accademie, nelle parrocchie e nei collegi, messo in scena da brigate allegre, da intellettuali e da signori nei periodi di Carnevale. Ma queste contrapposizioni spariscono appena torniamo alla formula, perché spesso nelle corti e nelle accademie si recitavano commedie all'improvviso con maschere, basate sugli stessi identici canovacci o scenari usati dagli attori di professione.

Bisogna tenere conto del fatto che quando si parla della Commedia dell'Arte si enfatizza l'uno o l'altro dei suoi versanti. Non solo: ma nella pratica del discorso è quasi sempre impossibile tenerli nettamente separati. Bisogna insomma aver pazienza e rassegnarsi alle sfumature.

Perciò, quando si procede sinteticamente, si generano confusioni. Poco fa accennavamo al momento in cui la Commedia dell'Arte decadde, ma poi – dovremmo aggiungere – tornò a dar frutti. Quel che decadde fu la prevalente utilizzazione, da parte delle compagnie professionistiche, della formula del teatro all'improvviso. Quel che tornò a dar frutti fu quella stessa formula, ma avulsa dal suo contesto commerciale.

Ci sarebbe anche la questione del carattere «popolare» della Commedia dell'Arte: popolare per i contenuti o per le origini? I suoi personaggi parlano spesso in dialetto, usando i registri umili o volgari della lingua, ma non è detto che se la gente umile è messa al centro della

scena questo avvenga perché ci si è messa da sé. Molto spesso sono i signori che si divertono a fare il verso ai personaggi del popolo. Nel caso degli attori di mestiere, mettere in scena il popolo ha un doppio vantaggio: piace allo spettatore di basso rango, perché è dei suoi simili che ride e si commuove, non dei soliti eroi delle storie sacre, del mito e della tragedia; piace al signore perché è uno sfottò del popolano.

Ma questo, per ora, lo lasceremo da parte.

La radice del disprezzo

A vederla di lontano, la Commedia dell'Arte si presenta, dunque, come un paesaggio fatto di maschere e di «ridere ridere ridere». Si caratterizza per il suo carattere indelebilmente italiano, e perché il suo antieroe, Arlecchino, è universalmente noto. Tanto noto che soltanto il Crocefisso, più di lui, è identificabile a prima vista. Ma si guardi bene: Arlecchino che cos'è, se gli toglì il vestito? Come si presenta un Arlecchino nudo?

Ad alcuni sembra persino inutile chiedersi come siano andate davvero le cose in quei tempi in cui la Commedia dell'Arte consolidò il suo potere nell'immaginazione europea. Sembra che la sua favola sia tutto. Che l'essenziale sia la sua formula. Come se quel teatro – privo di personaggi verosimili, abitato da Rosaure, Isabelle, Colombine e finte-pazze, Arlecchino, Pulcinella, Pantalone, il Capitano e il Dottore – fosse un vascello teatrale in cui le cose accadono non importa quando, che ha rotto gli ormeggi, voltandosi a volte da quel suo spazio fra le nuvole («teatro puro», dicono alcuni) a far sberleffi al mondo considerato «reale».

Perché mai questa bella fantasia diventa anche la radice del disprezzo? In alcuni periodi fu un disprezzo conclamato e proverbiale. Oggi – che prevale l'ammirazione – la diffidenza cova nell'ombra.

Nel suo tempo, la Commedia dell'Arte parve una scena culturalmente arbitraria, estranea alle tradizioni civili, illegittima, moralmente irresponsabile, attenta solo a raccattar denaro sollecitando i peggiori istinti degli spettatori, sfruttando le tendenze più basse degli attori mercenari. Per noi, secoli dopo, resta un teatro fantasioso, sì, ma incapace di portarci un'eco o un'idea dei terribili tempi in cui sorse. Sembra veleggiare nell'astrazione, quasi se ne infischiasse del sangue e delle

stragi. Ride, trasformando persino fame, umiliazioni, violenze e stupri in lazzi. La difficoltà ad individuare i ponti fra le sue formule comiche e i tempi terribili che ne furono il contesto può risultare insopportabile.

A fronte dell'intensa sofferenza storica, l'indolenza della Commedia dell'Arte diventa un problema etico ed estetico insieme. Ad alcuni sembra un mondo ridotto in formule, commedia disseccata nel suo schema, nel suo meccanismo, impermeabile alla realtà, algido virtuosismo, teatro fine a se stesso. Altri, in quelle formule, in quei meccanismi, dicono di riconoscere le leve per far emergere d'improvviso la vita, il riso che apre la mente ed il cuore. Il riso che pensa, che lascia di sé una traccia non affidata a espliciti messaggi, ma al metabolismo spirituale di ciascun spettatore. Spasso.

La memoria della Commedia dell'Arte e delle sue reincarnazioni scorre così fra due opposte sponde, una fascinazione che confina col mito, e un disprezzo che confina con la degnazione. Questo contrasto di base struttura il nostro modo di vederla e rende significativi gli ulteriori contrasti.

Per ciò è un mondo che induce a veder doppio. E per ciò continua ad interessarci, come se potesse insegnarci qualcosa.

Dominique, Fiorilli e Molière

Sembrerà strano che fosse «nuovo teatro» fin dall'inizio. Ma l'aggettivo «nuovo» non sempre ha assunto risonanze positive. Quando nel tardo Cinquecento o all'inizio del Seicento si parlava d'un «nuovo modo di far commedie» si intendevano pratiche d'ignoranti, d'uomini senza lettere, che pretendevano introdursi come intraprendenti novelini in un territorio culturale che avrebbero dovuto riconoscere a loro superiore ed estraneo. Ma anche questo, che gli attori della Commedia dell'Arte fossero ingenui o ignoranti, è una invenzione.

Non si può ripercorrere in poche righe una vicenda che va dalla fine del Cinquecento al Novecento. Fermiamoci ai suoi inizi: vediamo l'antieroe Arlecchino, per esempio, divenire protagonista a Parigi, non a Bergamo dove si favoleggia sia nato, né a Venezia, dove pure si accasò. Fu innanzi tutto a Parigi che impose riso, commozione e spavento ai suoi spettatori, animato da attori italiani che si alternarono per quasi duecent'anni, dalla fine del Cinquecento (chi fu il primo Arlecchino?)

Tristano Martinelli?), fino al settecentesco Carlo Bertinazzi, contemporaneo di Diderot, di Voltaire e di Goldoni.

Più di tutti, aveva imperato nella memoria degli spettatori l'Arlecchino Domenico Biancolelli, il cui nome divenne proverbiale in versione francese: Dominique.

Dominique era nato a Bologna nel 1636. Morì parigino all'inizio d'agosto del 1688. Polmonite: aveva sudato troppo mostrando al Re Sole la parodia d'una danza particolarmente raffinata creata da Beauchamps, maestro dei balletti di corte. Per riorganizzarsi (e in segno di lutto), il teatro parigino degli italiani rimase chiuso per un mese. Otto anni prima, un decreto del re aveva naturalizzato francese Dominique e sua moglie, l'attrice Orsola Cortesi. Ambedue, scrisse il re nel suo decreto, «desiderano finire i loro giorni come nostri sudditi».

Quando Dominique finì i suoi giorni aveva poco più di cinquant'anni, la stessa età a cui era morto Molière, quindici anni prima, nel febbraio 1673, anche lui a forza di teatro, ché l'ultima sera aveva cominciato a tossire sangue in palcoscenico, nel bel mezzo d'uno sghignazzo del suo malato immaginario. L'altro grande della triade comica parigina, Tiberio Fiorilli detto Scaramuccia, Scaramouche, finirà sottoterra nel 1691. Dei tre fu il più vecchio e il più longevo, superò gli ottant'anni continuando a recitare. La grande triade comica della capitale francese – ma potremmo anche dire: del teatro d'Europa – era dunque composta da due italiani e da un parigino. Ma non è questo l'importante. È invece importante che Jean-Baptiste Poquelin detto Molière, Dominique-Arlecchino e Fiorilli-Scaramuccia, Scaramouche, per gli spettatori appassionati dell'epoca stessero sullo stesso piano, come geni della forza irresistibile della comicità e dei suoi misteri. Perché anche la comicità ha i suoi misteri.

Rispetto a Dominique e Scaramouche, che appartengono alla piccola schiera dei grandissimi attori, Molière oggi sembra stia da tutt'altra parte, fra i libri degli immortali. Da morto è un classico della letteratura. Da vivo, era invece un attore che scriveva. Era considerato un attore-filosofo, il più geniale, indipendente, imprevedibile, il più inquieto e pericoloso degli attori-filosofi, fra i quali anche Dominique e Scaramouche erano annoverati.

Benché rischi di far solo sorridere, come una di quelle passeggere sciocchezze che a volte macchiano gli studi, mi piacerebbe sostenere la tesi secondo cui Molière andrebbe visto all'interno della storia della

Commedia dell'Arte, lasciando perdere la filologia delle influenze e considerandolo proprio come un comico dell'Arte fra gli altri. Francese, ma che importa! Il più grande? Certamente.

Che gli italiani della Commedia dell'Arte fossero attori estranei al mondo delle lettere è una delle inversioni leggendarie che per semplificarla manomettono la storia. Quegli attori e quelle attrici furono a volte originali e arditi inventori di libri, sperimentatori sia nel campo dell'editoria che in quello dei generi letterari. Scrissero tragedie, commedie e pastorali. Persino gli storici della letteratura cominciano oggi a rendersi conto che l'attore-poeta Giovan Battista Andreini andrebbe considerato un classico della letteratura teatrale italiana del Seicento, da dove invece le convenzioni dei manuali e dell'accademia l'hanno a lungo escluso. E sua madre, Isabella, non si capisce perché venga ancora quasi sempre dimenticata nelle raccolte dei lirici italiani nell'età fra Tasso e Marino, che è un periodo di magra, ma dove lei potrebbe primeggiare.

Le manomissioni funzionano per il dritto e per il rovescio: lasciano credere che gli attori e le attrici della Commedia dell'Arte nulla avessero a che vedere con la letteratura. Di conseguenza, la loro letteratura, orgogliosa e rigogliosa, è rimasta a lungo nel dimenticatoio. Ci si passò sopra. Sennò la leggenda non restava in piedi.

I due emisferi della Commedia dell'Arte – la sua leggenda e la sua storia – fanno talmente sentire il loro continuo deformarsi a vicenda che vien voglia di scrivere a specchio il loro racconto. Perché i racconti della Commedia dell'Arte, ormai è chiaro, devono essere due. Paralleli.

La leggenda

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

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

La fama della Commedia dell'Arte, secondo la leggenda, darebbe particolare visibilità ed organizzazione alle sparse reliquie d'un sostrato rappresentativo che l'archeologia delle culture scoprirebbe diffuso sull'intero pianeta. Nei tempi della moderna storia europea, queste reliquie smetterebbero d'essere sparse ed oscure, affiorerebbero in un teatro spontaneo, italiano e antirinascimentale, che si fa improvvisando, che non sopporta il peso di prescrizioni letterarie (prescrizioni o pre-scritture), che per la sua stessa natura non solo è in rotta di collisione con l'ordine sociale e ideologico, ma perfora la crosta razionale, facendo zampillare alla superficie della rappresentazione l'energia dei sogni e dell'inconscio collettivo. Questo teatro raggiunge un suo prestigio e si mette in luce. Si ingentilisce, popola persino i salotti e ispira una piccola folla di porcellane, ma ha radici nelle profondità.

Il suo fulcro è la maschera, nel doppio senso di faccia grottesca sovrapposta alla faccia; e di tipo fisso, caratterizzato da un abito, un nome e spesso una parlata peculiari. Sia l'una che l'altra abitano il mondo alla rovescia, il Carnevale. Ma la maschera, intesa come faccia nera, è tipica dei démoni, delle larve, dei morti che ritornano, delle facce bruciate dalle fiamme del Purgatorio o dell'Inferno.

Nella loro maschera, intesa come tipo fisso, continua la leggenda, gli attori si identificavano, si mutavano anche in quanto persone, non erano più il tale o il talaltro, ma il signor Arlecchino, il signor Pantalone, il signor Brighella, il signor Dottore (dottore in commedia), il signor Capitano Spezzaferro o Spaccamontagne. Il teatro, insomma, era un mondo in cui si entrava uscendo dal mondo, quasi cambiando stato (e perciò cambiando nome, come avviene fra i religiosi, fra gli iniziati, fra gli affiliati di certe sette e certe corporazioni).

Questo teatro del «pensiero selvaggio» come poteva andar d'accordo con i tempi moderni? Come l'ombra va d'accordo col corpo, come l'inconscio col conscio, o il rimosso col solennizzato. Non vi andava d'accordo: gli si reggeva accanto per attrito. Era l'altra faccia. Preservò la sua forza eversiva anche nei recinti dei teatri civilizzati, si adeguò a certe loro regole imponendo però la sua insolenza fantastica. Finì quasi soffocato nel Secolo dei Lumi, nel Settecento (il grande uomo d'ordine fu Goldoni, che regalò all'Italia la commedia moderna,

di carattere e d'ambiente); subito ricicciò (il salvatore fu Carlo Gozzi, che scrisse le dieci Fiabe teatrali); mentre in forme non scritte le sue reliquie si conservavano nei piani bassi («popolari») della cultura spettacolare, nella pantomima internazionale, nei teatri dialettali italiani, nelle sacche di resistenza della cultura contadina e in un profluvio di immagini tutte legate alle differenti sfaccettature del gusto per il pittoresco ed il caratteristico, dalle incisioni secentesche di Callot alle tele e agli affreschi dei settecenteschi Watteau e Tiepolo, raggiungendo Picasso e i giorni nostri. Tornò a trionfare nei comici del cinema, tant'è che il signor Charlot e il signor Totò possono esserne – alla luce della leggenda – semprevivi eredi ed esempi.

Un'ininterrotta tradizione sarebbe così risalita, per differenti rivioli, dal fondo dei tempi, attraverso il teatro degli italiani, fino ai romantici, soprattutto tedeschi e francesi, entrando nei racconti e nei romanzi di Hoffmann e Gautier, e tramite loro raggiungendo i riformatori del teatro novecentesco, per i quali fu un mito efficace, un teatro di ieri pronto a divenire teatro di domani. La pensavano così Gordon Craig e Jacques Copeau, Vsevolod Mejerchol'd e Max Reinhardt, Evgenij Vachtangov, Aleksandr Tairov e Charles Dullin.

La difficoltà e il fascino della storia del teatro sta proprio nel raccontare un paese fatto tutto di estremi, dove le realtà più svilite stanno accanto alle più nobili; dove il più tepido passatismo sta accanto ai ghiacci e ai fuochi delle rivoluzioni; dove i più arditi esperimenti di libertà non patiscono nell'essere contigui ai numerosi casi d'intimo asservimento e alle più solenni mediocrità. Un paese, insomma, composto solo di periferie e territori di frontiera, senza terre di mezzo. Sicché, a seconda di come lo si guarda, può essere esiguo o vastissimo, e alcuni possono viverlo, percorrerlo, studiarlo in tono minore, come in una razzia, una scampagnata o una carriera. E per altri è invece un microcosmo carico di presagi e di destino, storia e geografia dell'amore e dell'onore.

L'altro racconto

Torniamo ai nostri racconti sinottici della Commedia dell'Arte: alla colonna che sta a destra.

La colonna a destra (che è quella della storia) racconterebbe anch'essa di un teatro sorto in Italia nella seconda metà del Cinquecen-

to, ma aggiungerebbe subito una data, il 25 febbraio 1545, quando a Padova venne firmato presso un notaio il primo contratto di cui si abbia notizia per la costituzione di una compagnia teatrale, una società a compartecipazione e spartizione degli utili, detta «fraternal compagnia», composta tutta di professionisti maschi – erano in otto – che si proponevano di vendere commedie fra la Pasqua del 1545 ed il Carnevale del 1546.

Le commedie erano probabilmente impregnate sul contrasto fra il Magnifico e lo Zanni, oppure fra lo Zanni ed il dottor Graziano, insomma: fra i padroni e i servi («Magnifico» era il titolo che a Venezia si dava ai ricchi borghesi, come oggi si dà ai rettori delle Università). Alla data del primo contratto sopravvissuto seguirebbero le date di altri documenti notarili per la costituzione di compagnie o per la soluzione di controversie al loro interno. Fra essi spiccherebbe un contratto stipulato a Roma, il 10 ottobre 1564, dove fra i contraenti, detti tutti comunemente «commedianti» (*omnes ut vulgo dicitur Commedianti*), compare per la prima volta il nome d'un'attrice: la signora Lucrezia da Siena.

Sono notizie note. Ciò nonostante, tutta questa colonna sarebbe costellata di «sì... ma».

Sì, fu il teatro della maschere e degli Zanni, dei Graziani, dei Pantaloni e dei servi, ma – almeno nei decenni fra il 1570 e i primi del Seicento – fu preponderante la fama delle attrici, di Vincenza Armani, della Flaminia, di Vittoria Piissimi e dell'attrice-poetessa Isabella Andreini. È in questo periodo che attori e attrici cercano di creare l'equivalenza fra la professione dell'attore e quella del poeta. Adriano Valerini pubblica versi, una tragedia e una descrizione di Verona; Isabella Andreini collega la sua immagine a quella di Torquato Tasso; Flaminio Scala pubblica in elegante edizione una raccolta di canovacci teatrali quasi tentando di fondare un genere letterario autonomo, come le raccolte di novelle o commedie; Francesco Andreini pubblica monologhi e dialoghi del suo Capitano Spavento come uno di quei libri con una faccia matta e l'altra profonda, che raccoglievano i detti e gli aneddoti di personaggi bizzarri.

Sì, confluivano nella Commedia dell'Arte temi e personaggi della cultura popolare e carnevalesca, ma anche le trame delle commedie classiche e cinquecentesche, delle novelle del Boccaccio e del Bandello; episodi dall'*Orlando furioso* di Ariosto o dal *Don Chisciotte* di Cervantes. Storie comiche, ma anche cronache di sangue e vendetta,

vicende di re, paladini e condottieri. Vi circolava continuamente la leggenda di Don Giovanni, che s'apriva con un duello e finiva con l'Inferno.

Era, sì, un teatro fatto spesso all'improvviso, ma proprio perciò enormemente premeditato, non testo per testo, ma attore per attore. Ciascun attore, cioè, disponeva d'un repertorio di pezzi parlati o gestuali continuamente aggiornato e messo a punto, con i quali contribuiva alla costruzione dell'insieme (è una delle questioni cruciali della Commedia dell'Arte, e una delle più esplorate, qui vi accenniamo soltanto, non importa se in maniera ancora sintetica e annodata).

Fu un teatro spontaneo, è vero, ma non perché praticasse la spontaneità del recitare (sarebbe stato orribile da vedersi!): fu spontaneo nel senso che nacque e si organizzò *sua sponte*, per volontà propria, senza che nessuno gli avesse chiesto di esistere. E non fu solo commedia. Attori e attrici erano veri professionisti, quindi recitavano l'intera gamma dei generi spettacolari, commedie «all'improvviso», ma anche commedie scritte, tragicommedie, tragedie, tragedie per musica, pastorali (cavalli di battaglia delle compagnie erano anche l'*Aminta* di Torquato Tasso o il *Pastor Fido* di Battista Guarini, le più celebri pastorali d'Europa).

Agli occhi dei professionisti italiani, le loro compagnie si distinguevano nel panorama del teatro commerciale europeo, fin dagli ultimi decenni del Cinquecento, non tanto per la loro capacità di recitare all'improvviso, quanto per la versatilità dei loro attori, per le loro doti metamorfiche, per la loro abilità a fare in pochi quel che altre ditte teatrali, all'estero, facevano con organici molto più numerosi. Gli attori italiani potevano interpretare oggi la parte d'uno zanni strepitosamente buffo e domani quella d'un tiranno tragico; ieri sera un Capitano vigliacco, e stasera un pastore lirico e sentimentale: lo ricorda con fierezza un attore, Nicolò Barbieri, detto Beltrame, ne *La supplica*, un libro del 1634 (la prima commedia «regolare» di Molière, in 5 atti e in versi, *L'Étourdi*, sarà un riadattamento proprio di una commedia pubblicata dal Barbieri, *L'inavertito*. L'una è del 1629, l'altra del 1655). Barbieri diceva: l'attore che in genere fa Arlecchino, può deporre la maschera e recitare un personaggio tragico. È questo a caratterizzare l'arte dei professionisti italiani. Lo ricorderà, quasi con le stesse parole, cent'anni dopo, un altro attore, Luigi Riccoboni, l'attore-letterato che tenterà di confutare l'identificazione di Commedia dell'Arte e «teatro italiano».

È vero che gli attori e le attrici furono spesso chiamati col nome del tipo fisso che rappresentavano nelle commedie all'improvviso, ma non perché il nuovo nome sostituisse il loro nome proprio, non perché l'attore si identificasse nel tipo finto. Era piuttosto qualcosa a metà fra un nome di battaglia e un soprannome: non indicava una fissità ma un'eccellenza. Non diversamente, per esempio, anche il celebre prelado umanista Tommaso Inghirami era stato chiamato «Fedra» Inghirami per la fama che da giovinetto s'era conquistato interpretando la protagonista della tragedia *Ippolito* di Seneca, in un'esemplare recita scolastica (in età matura, un po' ingrassato, venne ritratto da Raffaello: è il famoso prelado seduto al tavolino, visto in primo piano, vestito di rosso, con lo strabismo di Venere). Anche nelle Accademie dell'alta cultura, che costellarono l'Italia a partire dal Cinquecento, gli accademici e le accademiche si sceglievano un nuovo nome, da aggiungere al proprio, spesso un nome buffo, com'era quasi sempre buffo il nome di battaglia degli attori. Anche nell'*Arcadia*, l'accademia che nel Settecento unificò l'Italia letteraria in un'istituzione culturale nazionale, con «colonie» nelle diverse città, perdurò quest'uso di darsi un nome d'arte ironico o buffo. Questo dei nomi sembra un dettaglio marginale e non lo è: mostra come le compagnie degli attori e delle attrici di professione si organizzassero come ditte commerciali e si pensassero come accademie. Alcune compagnie, infatti, si davano un nome in tutto simile a quello delle accademie letterarie delle diverse città italiane: Gelosi, Confidenti, Uniti, Accessi, Desiosi.

È vero che vi erano recite ambulanti, per le vie e nelle piazze, nei mercati e nelle fiere, su piccoli palcoscenici agli angoli delle strade o sotto i ponti monumentali delle grandi città, ma non è questo un tratto distintivo della Commedia dell'Arte. Di comici ambulanti, saltimbanchi, ciarlatani e farsanti ce ne sono sempre e dovunque, purché ci siano feste, viavai e mercati.

Neppure l'uso della maschera è un tratto distintivo. Maschere se ne usavano dappertutto, fra il Cinque e il Settecento, in Italia: negli spettacoli, nelle feste, nei pubblici e privati ritrovi, nel Carnevale, nel passeggio, sui palcoscenici e nei palchetti riservati agli spettatori d'alto rango, nei bordelli e nei conventi.

La colonna a destra, quella che qui abbiamo chiamata «storia», insiste: la Commedia dell'Arte si distingue perché è un insieme di ditte teatrali che vendono spettacoli facendo pagare il biglietto agli spetta-

tori. La loro specializzazione non è di tipo artigianale, limitata ad un genere particolare. È piuttosto la specializzazione a non essere specializzati, cioè la capacità di produrre in maniera quasi industriale rappresentazioni assortite, incrementando e allargando il ventaglio delle offerte. Niente affatto un prodotto della cultura popolare, quindi, ma semmai una estravaganza del commercio e dell'imprenditoria borghese, capace di aggregare vecchi e disparati elementi (anche carnevaleschi e popolari) in un sistema innovativo di vendita che aveva per mercanzia l'effimero, il divertimento ed il superfluo. E per ciò fu osteggiata e condannata. Per ciò condensò in formule la divisione del lavoro teatrale e drammaturgico necessario per la produzione veloce del suo repertorio di base, quello che dal punto di vista degli intellettuali si potrebbe considerare il repertorio di routine, il repertorio andante, che assicurava i guadagni quotidiani.

Non dimentichiamo: vendevano tutti i generi di spettacolo. La produzione «all'improvviso» non era – nei primi decenni – la più importante, dal punto di vista del prestigio artistico e culturale. Era la più frequente e quasi sempre la più redditizia. Ma, come si diceva, colpì l'immaginazione per la sua differenza rispetto ai modi di produrre teatro a partire dai testi scritti. Le sue formule erano talmente ben congegnate che sembravano derivare da non si sa quale antica tradizione (derivavano, semmai, dalle esigenze del commercio). Tali formule trionfarono a Parigi (è questo un capitolo centrale per la storia della Commedia dell'Arte, e converrà fissarne la cornice a parte). E trasmisero un'idea precisa di «teatro diverso» ai romantici, allo Schlegel del *Corso di letteratura drammatica* così come a Goethe, a Schiller e a Hoffmann, a Georges Sand, a suo figlio Maurice e a Théophile Gautier.

Sia che costoro identificassero la «diversità» della Commedia dell'Arte con il carattere d'un teatro primitivo e popolare, sia che intuissero la raffinata complessità del suo marchio di fabbrica, essa appariva «teatro diverso» perché si distingueva dalla tendenza fondamentale del teatro nella civiltà europea: il dipendere dal repertorio letterario drammatico, l'essere arte d'interpretazione di testi.

Questo teatro, che anche attraverso la fissità delle sue formule mostrava come si potesse dare pari dignità ed importanza ai materiali drammaturgici e a quelli gestuali degli attori, all'espressione realistica dei sentimenti e alla loro rappresentazione dilatata, acrobatica, meta-

forica, trasposta in una danza delle energie, potrà essere pensato come il retroterra ed il nobile blasone della pantomima; del cinema comico, soprattutto nel periodo del muto; di alcune forme del teatro dialettale italiano; dello spettacolo del Café-Concerto, del Varietà, dell'Avanspettacolo, del Circo, che gli esponenti delle avanguardie artistiche del Novecento, a cominciare dai Futuristi, preannunciati da Alfred Jarry, spesso porteranno ad esempio dell'arte a venire.

E ispirerà i rinnovatori del teatro novecentesco (da Gordon Craig a Jacques Copeau, da Vsevolod Mejerchol'd a Max Reinhardt; da Evgenij Vachtangov ad Aleksandr Tairov o a Charles Dullin).

Strabismo

Se usassimo delle illustrazioni come simbolo, per la Commedia dell'Arte nella colonna a sinistra (leggenda), avremmo il piccolo palco dei saltimbanchi, col suo attore mascherato, il pubblico a cerchio, gli spazi aperti. Per la colonna a destra, dovremmo invece usare immagini meno vivaci: il biglietto d'entrata e la stanza della commedia, un luogo chiuso che è come la bottega dei teatranti e insieme la loro rustica accademia.

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

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

I due racconti che abbiamo immaginato sono una semplificazione. Uno schema. Le due parti, in realtà, si intrecciano e si ramificano più di quello che sembrerebbe logico, e i bivii si aprono dentro altri bivii. Insomma, lo strabismo deve diventare diplopia: una alterazione della vista che d'ogni oggetto fa percepire una doppia immagine. E.T.A Hoffmann lo chiamerebbe: dualismo cronico.

Elementi di meccanica: la formula

Genera un fenomeno di diplopia anche la formula delle commedie della Commedia dell'Arte.

Ancora una volta, dunque, assumeremo in questo paragrafo la prospettiva di coloro che parlano della Commedia dell'Arte come se fosse una tradizione di teatro che s'è trasmessa dall'una all'altra generazione, dal Cinquecento al Duemila. E ancora una volta, a partire dal prossimo, torneremo ad aprire porte e finestre, nel tentativo di respirare aria più fresca, facendo entrare di nuovo i venti della Storia.

Rinserrarsi nella formula è un atteggiamento profondamente sbagliato, se si vuole capire storicamente come fu la Commedia dell'Arte. Ma tanto sbagliato non è se si vuole invece capire come fare, se si ha l'intenzione di metterla in pratica. Facendo finta che il lettore sia davvero ignaro, e che questa introduzione debba poter servire (anche) come un foglio di istruzioni nella scatola di un gioco, diremo dunque come fare se si avesse l'intenzione di metterla in pratica, o di studiarne i principi.

Diremo, dunque, che la Commedia dell'Arte si fa coi tipi fissi (le maschere), i lazzi e l'improvvisazione. I tipi fissi forniscono i puntelli e i gangli che fanno funzionare la drammaturgia all'improvviso. La quale è caratterizzata da due principali differenze: a differenza di ciò che accade nel teatro «normale», gli attori non recitano un testo imparato a memoria; a differenza da ciò che accade nelle commedie regolari o letterarie, o «erudite», lo svolgersi dell'azione può essere punteggiata ed interrotta da pezzi chiusi, numeri, gag elaborate, che hanno una loro autonoma comicità: i lazzi.

L'organico dei tipi fissi ha una sua base minima: comprende due Vecchi, l'uno mercante (ad es. Pantalone, veneziano), l'altro Dottore (ad es. Graziano, o Balanzone, bolognese); due Innamorati (ad es. Leandro ed Isabella); due Servi, comunemente detti zanni, l'uno per-spicace, l'altro sventato, spericolato o sciocco; una Servetta, che naturalmente è contesa dai due servi o fra loro si barcamena; un Capitano, coniglio che si crede leone (spesso spagnolo o napoletano). Possono essere molti di più. Ma la base è otto; dieci, se le coppie di innamorati sono due. Possono essere un po' di meno, ma allora la formula non funziona al completo.

Ciascun tipo fisso, quale che sia l'azione delle diverse commedie, si muove in un'orbita ben definita, ha un suo territorio relazionale. Il

Capitano attacca briga con tutti. Gli Innamorati si cercano e fuggono di casa. I Vecchi li ostacolano. Lo Zanni perspicace li aiuta, aiuta il padroncino o la padroncina, inventa soluzioni e trucchi e trame. L'altro Servo, quello sventato, spericolato o sciocco fa casino su tutto.

Su questa base, sono possibili innumerevoli trame, tutte nell'alveo della commedia a matrimonio finale. Quando vi è una sola coppia di Innamorati, il conflitto di base deve reggersi tutto sulla contrapposizione fra i Vecchi e i Giovani. Se le coppie sono due, le trame sono in grado di complicarsi in peripezie labirintiche, con gelosie e mutamenti di ruolo. Le coppie possono scambiarsi (per l'instabilità del cuore o per finta, per ingelosirsi a vicenda – la gelosia, si dice, rinfocola gli amori). Le possibilità, a questo punto, cominciano a crescere in maniera esponenziale: Lelio ama Isabella; Isabella ama Leandro, Leandro ama Rosaura, Rosaura ama Lelio; oppure: Lelio ama Isabella, Isabella ama Lelio, Leandro ama Isabella, Rosaura ama Lelio ma finge d'amare Leandro – e così via, con tutte le combinazioni possibili, che sono tantissime. Praticamente infinite, se lo schema di partenza muta sentimenti nel corso dell'azione: Lelio ama Isabella, poi s'innamora di Rosaura (... alla fine scopre che una delle due in realtà è sua sorella, rapita bambina dai pirati, poi adottata: ecco la ragione di quel sentimento che interferiva col suo amore fondamentale...). Non c'è fine alle possibili invenzioni.

La stessa crescita esponenziale di schemi drammaturgici si attua anche a partire dalle altre relazioni-base: si pensi alle possibili combinazioni delle relazioni Vecchi-Giovani, Padroni-Servi, Servi-Giovani, Servo perspicace e Servo sventato, servi e servetta ecc.

Ciascuna di queste relazioni può essere elaborata come trama della commedia, oppure può fare da contrappunto allo schema principale (allo schema «Lelio ama Isabella; Isabella ama Leandro, Leandro ama Rosaura, Rosaura ama Lelio» può corrispondere lo schema «Brighella ama Colombina, Arlecchino ama Colombina, Colombina ama Brighella, ma finge d'amare Arlecchino»). Il contrappunto può esser a specchio oppure «retrogrado», con la seconda linea che va in direzione opposta alla linea dominante. I finali possono essere consonanti o dissonanti (la linea degli Innamorati di regola ha il lieto fine, ma quella degli amori della servetta può facilmente finire in maniera sconsolata).

Una volta partiti in questa direzione, difficile è solo fermarsi. Si può continuare ad inanellare ed intrecciare schemi per pagine e pagine.

Se si osservano gli schemi delle trame fra Innamorati (conviene puntare su questo esempio perché con il perno costituito dalle coppie di Innamorati la Commedia dell'Arte trovò la sua formula), si riconoscono gli scheletri di commedie famose, apparentemente lontane dalla Commedia dell'Arte, a partire da Plauto e Terenzio a certe commedie di Shakespeare fino a *Così fan tutte* di Da Ponte e Mozart, rappresentata un anno dopo la presa della Bastiglia. Sarebbe un altro elenco a non finire: schemi e chiavi di commedia non hanno età, né patria né padroni o inventori. Una volta innescati vengon giù da sé, per la logica delle combinazioni. Ogni variazione può generare interi alberi di variazioni ulteriori.

Basta che Isabella sia la moglie di Pantalone, e si entra nell'alveo sterminato delle commedie di corna. Basta inserire una coppia di gemelli, maschio e femmina oppure monozigoti, e le architetture del labirinto possono allargarsi a dismisura, con venature sentimentali piene di presentimenti e accenni eccitanti, omoerotici o incestuosi, purché uno dei gemelli nasconda la propria identità assumendo le vesti dell'altro sesso.

Se le coppie di gemelli sono addirittura due, si raggiunge un parossismo drammaturgico che puoi leggerlo e vederlo dieci volte di seguito e non ci sono santi: non riesci a tenerne a mente il meccanismo. Giovan Battista Andreini fu maestro in questi parossismi.

Basta, d'altro canto, che uno dei due Innamorati sia il fratello dell'Isabella amata dall'altro Innamorato, e che sia un fratello molto geloso dell'onore della sorella, perché il suo ruolo si complichì. Egli prende a comportarsi ora da innamorato con la sua bella, ora (nei confronti della sorella) in maniera un po' simile al Padre. La sua figura oscilla, e così facendo sembra mostrare una moltiplicazione di sfaccettature. Dà l'illusione della profondità.

Non appena un tipo fisso assume alcuni tratti d'un altro tipo fisso (un Innamorato con alcuni comportamenti da Padre severo) comincia ad assomigliare ad un vero e proprio personaggio, con il suo carattere e – diremmo oggi – la sua psicologia. Un personaggio è più complicato d'un tipo fisso. Ma non è il personaggio a fare la complicazione. È la complicazione, anche meccanica, a fare il personaggio, a creare l'*effetto persona*. Appunto questo distingue una persona simile al vero da un tipo finto: ché, la persona, valla a capire fino in fondo, è contraddittoria, è sempre complicata. Il tipo, per definizione, è semplice.

Meccanica superiore: gli scenari

Non abbiamo fatto cenno alle trame fantastiche, avventurose, surreali, fiabesche, che pure erano molte, davano luogo a trionfi delle macchine scenografiche (e furono alla base delle invenzioni di Carlo Gozzi, cariche d'un destino europeo). Esse, però, non rappresentano la formula più divulgata della Commedia dell'Arte, così come appare nei libri che oggi insegnano come farla, e quindi qui, per non complicare ancora il discorso, non ne parleremo.

Sia detto fra parentesi: questo *fai da te* ha prodotto molta carta stampata, molti spettacoli recuperanti l'antica formula, e lo si può anche trovare liofilizzato in numerosi siti internet. Dalle sedi più solenni alle più dimesse, la Commedia dell'Arte continua a trasmettersi *come se fosse* una tradizione, tant'è che a volte ci si presenta come un'arcaica Disneyland europea, incrostata di desolata allegria. Spesso sembra che a questa banalità si riduca ciò che di essa rimane. È un peccato. Ma come evitarlo? Bisogna però riconoscere che il *fai da te* applicato alla Commedia dell'Arte a volte produce buoni risultati, permette l'intelligenza, una comprensione interna del fenomeno.

La *formula* può essere semplicemente *applicata*, seguendo le differenti combinazioni che suggerisce, oppure può essere *elaborata*. Le infinite combinazioni cui sopra abbiamo accennato rappresentano, nel loro insieme, solo un livello elementare. Restano tutte, per così dire, nel campo della geometria piana.

Ma si confronti la geometria piana della Commedia dell'Arte, la sua formula elementare, con gli scenari o canovacci (le scalette delle commedie scena per scena, senza i dialoghi), scopriremo che la varietà delle trame era ben più ricca degli stereotipi combinatori che la formula lascia presagire.

Di raccolte di scenari o canovacci ce ne sono pervenute molte, innanzi tutto *Il Teatro della Favole rappresentative* di Flaminio Scala, pubblicato nel 1611; o gli appunti manoscritti di Domenico Biancolelli relativi a 82 delle sue parti in altrettante commedie «all'improvviso» (appunti perduti, nell'originale, ma pervenutici in traduzione francese, grazie alla dedizione di un magistrato, appassionato spettatore parigino). Molte raccolte di scenari ci sono giunte manoscritte (in buona parte sono oggi edite), provenienti in genere da ambienti che stanno al confine fra il teatro delle compa-

gnie professionistiche e quello delle accademie e dei loro spettacoli d'occasione.

Scorrendo le centinaia di canovacci pervenutici, risulta che le commedie recitate «all'improvviso» erano altrettanto varie di quelle scritte, avevano trame e personaggi, a volte anche veri e propri studi di caratteri, che non sfigurano al confronto con le trame, i personaggi, gli studi di caratteri delle commedie più pregiate della letteratura europea fra Cinque e Settecento. Spesso imitavano prototipi letterariamente famosi. Altrettanto spesso erano loro – le commedie all'improvviso – i prototipi, e i letterati se ne servivano per le proprie variazioni.

Non si creda che il salto dalla geometria piana alla solida possa realizzarsi solo con l'entrata in gioco d'un autore-poeta. Può continuare a trattarsi di meccanica drammaturgica, ma di livello superiore.

Ogni tipo fisso dà vita a numerose sceneggiature su lui convergenti. Può essere, di volta in volta, o un protagonista della commedia o un suo personaggio di contorno. In alcune commedie conduce il gioco, in altre può riposare partecipando a qualche scena. È evidente che l'indole del protagonista – o dei coprotagonisti – decide l'indole e il genere della commedia.

Ci saranno commedie che hanno per protagonista l'uno o l'altro dei due Vecchi, o l'uno o l'altro dei Servi, o gli Innamorati, o il Capitano, o la Servetta. Ne deriva varietà di repertorio e di generi.

Questo accade sempre, appartiene alla meccanica drammaturgica di qualsivoglia teatro: il dramma si caratterizza già a partire dal tipo del protagonista. Ma la formula della Commedia dell'Arte estraeva da questo elementare dato di fatto una quantità di risorse particolarmente ricca proprio perché evitava di fissare la sceneggiatura completa e dettagliata.

Poiché la commedia non è sceneggiata fino in fondo, ma ci si limita alla scaletta che articola la trama, quella stessa trama, assolutamente la stessa, può essere sviluppata dando spazio ora all'una ora all'altra delle persone che vi prendono parte, come se si cambiasse punto di vista. Uno stesso intreccio, uno stesso scenario possono sviluppare sceneggiature o trattamenti diversi solo mutando il tipo fisso su cui si pone l'accento.

Queste variazioni ottenute con un semplice spostamento d'accento, inducono lo spettatore a parlare di improvvisazione, gli danno l'illusione d'un teatro estemporaneo. La commedia è la stessa – stesso titolo,

stessa chiave e stesso intreccio – ma recitata da compagnie diverse diventa anch'essa differente: l'altra volta vi campeggiava il Vecchio, con le sue manie o la sua foia; questa volta vi campeggiano i Servi, gli Zanni, con il loro modo beffardo di stare al mondo. E fra qualche giorno, magari, va in scena la stessa storia recitata da una compagnia ancora diversa, e al centro, a far da protagonisti e da perno vi sono gli Innamorati – ed ecco che quell'accenno alla prostrazione dell'Innamorata insoddisfatta – che negli altri casi era fuggevole e marginale – ora si spalanca, viene in primo piano, diventa una grande scena di pazzia. E l'Innamorata pazza conquista la commedia.

Gli stessi mutamenti può praticarli una stessa compagnia per adattarsi al mutare del pubblico, può rappresentare una commedia in cui prevale il buffonesco e poi dare alla stessa commedia una coloritura sentimentale o avventurosa o paurosa, dilatando ora la parte degli Zanni, ora quella degli Innamorati o del Capitano dalla tremenda follia.

Se osserviamo al microscopio il funzionamento di questa meccanica, scopriamo che essa non fa che liberare l'energia contenuta in qualsivoglia tecnica di composizione teatrale. Conviene fermarsi un poco attorno a questo punto, sia perché esso è d'importanza centrale quando si parla di dramma e di teatro, sia perché mostra come la formula della Commedia dell'Arte sviluppi una raffinata tecnologia a partire da elementari condizioni del mestiere teatrale.

È normale che quando uno scrittore racconta la storia di diversi personaggi, tenda a porsi di volta in volta dalla loro parte, trattando ognuno come se virtualmente fosse un protagonista. Un personaggio di contorno non può essere pensato come semplice contorno, senno' resta vuoto. Secondo alcuni, la scrittura drammatica enfatizzerebbe questo aspetto comune ad ogni racconto, perché nel dramma il racconto non rappresenta il punto di vista del narratore, ma risulta dagli intrecci d'azioni e discorsi dei diversi personaggi. Nei loro confronti – come ha detto il filosofo-drammaturgo Gabriel Marcel – l'autore non dev'essere affatto imparziale, ma nutrire una universale parzialità.

Con evidenza ancora maggiore, la stessa situazione si realizza nella pratica scenica: per ogni attore, il personaggio che egli recita è come se fosse un «protagonista», anche se poi oggettivamente è poco più d'una comparsa.

Il protagonismo virtuale d'ogni personaggio è un'energia latente essenziale per la composizione. Sarebbe però letale se contagiasse

il risultato: il dramma crea un ordine delle importanze, una gerarchia dei primi piani. Nello sperimentalismo letterario e drammaturgico, da quell'energia latente possono trarsi (e sono state tratte) invenzioni interessanti e d'avanguardia, come sarebbe, ad esempio, la storia d'*Amleto* vista attraverso i due personaggi laterali di Rosencratz e Guildenstern.

Nella Commedia dell'Arte, lo sperimentalismo non è invenzione estetica, ma tecnologia organizzativa. La commedia viene lasciata al suo stadio elementare di trama, di canovaccio e scenario, senza comporne la sceneggiatura completa, senza condurla allo stadio d'una tessitura definitiva, lasciandola priva della vera e propria messa in forma drammatica, col suo ritmo, e le diverse proporzioni fra scene e personaggi. Questa tessitura viene rimandata al momento in cui si allestisce lo spettacolo, tenendo conto delle evenienze e delle convenienze estetiche e commerciali.

È un'omissione conveniente anche per ragioni interne alla vita delle compagnie teatrali. Il configurarsi del loro assetto gerarchico è una mina vagante. Le gerarchie possono essere regolate da un accordo preliminare, possono essere definite dai contratti, ma poi sfuggono al controllo interno. A farle mutare ci pensano gli spettatori, esprimendo simpatia per l'uno o l'altro degli attori. L'attore o l'attrice di successo acquista potere economico, attira spettatori paganti. Un attore che comincia a piacere meno non può pretendere a lungo di conservare il primato nelle commedie. C'è chi sale e chi scende.

Il viavai gerarchico risponde dunque a due contrastanti fonti di potere: una interna, basata sul prestigio e l'autorità di ciascun attore nella ditta; l'altra esterna, determinata dai successi e dagli insuccessi. Se queste tensioni obbligassero ogni volta a cambiare repertorio per cambiare protagonisti, una ditta che vende spettacoli si troverebbe in difficoltà: gli interni squilibri e litigi si ripercuoterebbero direttamente sulle scelte produttive.

La formula è una buona risposta al problema. Fa sì che, malgrado la diversa bravura degli attori che incarnano i tipi fissi, il repertorio possa conservarsi immutato, i tipi fissi anche, perché se un attore diventa particolarmente bravo può agevolmente passare da figura di contorno a protagonista senza che il canovaccio di base sia toccato. E viceversa: se il vecchio Arlecchino di successo se ne va, se viene sostituito da un attore di minore esperienza, le stesse commedie di prima avranno ora un Arlecchino marginale e un protagonista Vecchio o In-

namorato. Quanto più gli elementi sono fissati, tanto più la compagnia è flessibile, può scampare alla rigidità organizzativa che ne minaccia la sopravvivenza.

Gli ingranaggi della *formula* sembrano rigidi, ma sono fatti per dare solidità ad un meccanismo che dev'essere duttile, adatto al mutamento e alla novità veloce.

Una volta circostanziato, può ulteriormente raffinarsi e dettagliarsi.

Ingegneria genetica

Nel mondo circolano persone, alcune si impongono per certe loro caratteristiche, da esse possiamo astrarre delle tipologie ricorrenti, come degli «stampi», alla lettera: dei *tipi* (così lavoravano i compilatori di scritti sui diversi generi di temperamenti e caratteri; così lavorano, oggi, sociologi e psicologi; così facciamo normalmente noi, nella vita di tutti i giorni). Il mondo del teatro funziona a rovescio: prima coglie i tipi, e da essi, a forza di variazioni e di dettagli, fa fiorire i personaggi.

A chi osserva il processo dall'esterno, sembra che la Commedia dell'Arte si basi sulla *tipizzazione* dei personaggi. Osservato dall'interno, secondo i propri principi, è tutt'altro: è basato sulla «personazione» dei tipi, sulla trasformazione dei tipi in personaggi.

Porre l'accento su uno dei tipi fissi, farne il protagonista, portarlo in primo piano, vuol dire moltiplicare i dettagli, i mutamenti, le svolte della sua azione. La moltiplicazione dei dettagli, delle sfaccettature e delle contraddizioni genera nello spettatore un effetto di realtà. Il tipo fisso perde la sua astrattezza di «tipo» e comincia ad assomigliare ad un individuo (un personaggio, un carattere). Il tipo fisso, la maschera, non è cioè in alternativa al personaggio vero e proprio, ma rappresenta e quasi ipostatizza ciò che il personaggio è al livello elementare d'organizzazione nella meccanica drammaturgica.

Anche in questo caso, infatti, la formula della Commedia dell'Arte trasforma in una tecnologia operativa l'energia latente nel normale processo compositivo. Di fronte al personaggio che fa parte di una storia da rappresentare, di solito sia il drammaturgo che l'attore cominciano col domandarsi: che tipo è? Poi, soprattutto quando questo tipo assume una funzione centrale, lo sfaccettano sino a farne il simulacro

d'una vera e propria persona (un personaggio), d'un individuo dalle caratteristiche peculiari e irripetibili.

La formula della Commedia dell'Arte organizza e facilita la prima fase, per rendere facile e veloce l'invenzione dell'approfondimento successivo.

La formula, come si vede, è fatta per ramificarsi in differenti direzioni, non per conservarsi surgelata. Quando si trasmette surgelata, sembra suggerire la contrapposizione fra un teatro di maschere o tipizzazioni rigide e un teatro di caratteri e personaggi. Ma se la consideriamo nel suo funzionamento, essa appare come un meccanismo per la trasformazione della meccanica drammaturgica elementare in drammaturgia complessa, basata sull'individuazione dei personaggi e delle trame. È per questo che il tipo fisso non si contrappone al «carattere», non è la negazione del personaggio complesso, ma uno dei suoi strati, uno dei suoi livelli d'organizzazione.

Abicì e «non plus ultra»

Come si fa la pastasciutta? Si mette una pentola d'acqua sul fuoco; quando bolle, le si aggiunge il giusto sale e si getta nell'acqua la pasta. In qualche minuto cuoce, la si scola, ed è pronta per essere mangiata. È così che si fa. Eppure *non* è così, perché in genere non si mangia pasta bollita. Ci vuole il sugo. Le procedure della pasta bollita sono la formula. Il sugo, che fa buono il piatto, rendeva attraenti le commedie: era l'individuazione dei casi o dei personaggi curiosi, la novità e il sapore di ciascuna composizione, la meccanica superiore che dava pregio e identità, condimento, alla meccanica elementare inscritta nell'organizzazione del mestiere.

La formula, insomma, non racconta un'altra storia (legendaria e falsata) della Commedia dell'Arte, ma esplicita un *altro livello d'organizzazione* delle commedie: gli ingranaggi che stanno sotto l'ideazione. Se si prende questo livello come se fosse un'estetica, una tradizione, uno stile o un genere, ci si accontenta di mangiar pasta bollita senza sugo.

Il che è però già qualcosa, nella melanconia delle diete. Infatti, la formula della Commedia dell'Arte ha nuova fortuna ogni volta che il teatro circostante annoia. Ed ogni volta che si sente il bisogno di capire

le tecniche elementari della composizione scenica. Non meraviglia che per una ragione o per l'altra torni sempre d'attualità.

La formula si regge, inoltre, instaurando una tensione fra elementi centripeti, che contribuiscono all'architettura della trama, ed elementi centrifughi, che evadono dall'azione principale, l'interrompono, la sospendono, si prendono il proprio tempo e poi si rimettono in riga. Se lo fanno al momento giusto, la commedia diventa una foresta comica. Se non ci riescono, resta solo se stessa, una trama sceneggiata. Se proliferano a dismisura, la commedia si frammenta in una serie di piccole aiuole, in tante gag separate, cede alla propria entropia: diventa una *serie* e non una *connessione* di fatti. Fino al punto che l'esistenza stessa di un filo conduttore diventa impedimento al puro riso dello spettatore – e la commedia si trasforma in qualcosa di simile al teatro di Varietà o alla Rivista: un montaggio di «numeri».

Il repertorio delle digressioni e degli elementi centrifughi è l'insieme dei *lazzi*, che gli attori e le compagnie si trasmettono come un patrimonio drammaturgico parallelo sostanzialmente fisso, benché continuamente incrementato. I *lazzi* hanno anch'essi i loro titoli così come lo hanno le commedie (basta dire «il lazzo della mosca» per sapere che si intende la scena, che può essere fulminante o lunghissima, in cui il secondo zanni, morso dalla fame, si mangia una mosca godendosela come un arrosto). Dipendono in primo luogo dalla divisione del lavoro all'interno delle compagnie e dalle prerogative dei tipi fissi. Possiamo dire, con una punta di semplificazione, che alcuni tipi fissi (il Capitano e soprattutto il secondo Zanni, o «Servo sciocco»), come il proverbiale Arlecchino, il Dottore) hanno fra i loro compiti principali proprio la digressione.

Il meccanismo della tensione fra forze centripete e centrifughe e dei pezzi chiusi, soprattutto se lo confrontiamo con quello del teatro d'Opera, ci fa intravedere un altro tema: i principi della drammaturgia della Commedia dell'Arte sono iscritti non in codici letterari, ma nelle regole che reggono l'articolazione della compagnia. I trattati di drammaturgia dei comici dell'Arte sono «scritti» in una lingua speciale: le alleanze e le relazioni di lavoro. Sono impliciti nella divisione dei compiti all'interno della compagnia. La loro intelligenza non è «d'autore», dipende dalla capacità di costruire interrelazioni che funzionino come una mente collettiva.

Abbiamo detto che quando si parla della Commedia dell'Arte si intrecciano e si sovrappongono due prospettive, quella del mestiere dei

comici commercianti, e quello della formula che può sopravvivere indipendentemente da quel contesto commerciale. Abbiamo anche detto che – per quanto la si voglia tenere a mente – quella distinzione nella pratica del discorso spesso sbiadisce. Sul finire del nostro discorso ci troviamo di fronte proprio una delle fonti dell'ambiguità. Possiamo pensare che la formula sia nata, com'è probabile, attraverso le esigenze produttive delle compagnie commerciali. Possiamo, al contrario, immaginare che essa sia nata fuori di esse, come ipotesi accademica, e poi si sia trasformata in un'efficace formula commerciale (sembra meno probabile, ma è possibile).

Una cosa, però, è certa: una volta ch'essa s'è definita, si trasmette sottintendendo la logica di funzionamento d'un organico teatrale, il modo in cui si attua l'organizzazione delle specialità in una compagnia professionale.

A ben vedere, nei carnevali d'una città in ebollizione come nella regolarità d'un *modus operandi* professionale, la Commedia dell'Arte non è veramente una forma di teatro. È la radiografia d'un teatro nel momento in cui si raddensa e prende forma.