

Fabrizio Cruciani
LA CULTURA MATERIALE DEL TEATRO
1980

[Pubblichiamo qui un intervento di Fabrizio Cruciani del 1980. Cruciani ha curato il numero del novembre 1980 «Quaderni di teatro», dedicato a La cultura materiale del teatro, con interventi soprattutto sulla scenotecnica, sulla luce, sui costumi e le memorie degli attori. Il numero comprendeva una introduzione di Cruciani e un suo articolo. Come sempre quando si ripubblicano materiali di così tanti anni fa, ci siamo permessi qualche scorrettezza: abbiamo unito la premessa (che qui è la parte fino al paragrafo “Materiali del teatro, teatro materiale”) al saggio, abbiamo usato il titolo del numero come titolo del saggio (era: Materiali del teatro – teatro materiale. La scena, gli attori, pp. 76-85). Abbiamo tagliato le ultime tre righe della Premessa, che si riferivano semplicemente al numero]

Sappiamo tutti che, a stare in una stanza piena di fumo, non ci si accorge più del fumo; ma che basta venire da fuori per giudicare l'aria irrespirabile. Stando dietro le quinte, nei sottopalchi o nelle cabine luci, si finisce col ritenere “naturale” il lavoro che si fa e “necessarie” le scelte (meglio: i binari) cui ci si adegua, quasi fossero realtà connesse intimamente al teatro – per diritto divino. E non ci si accorge, forse, o non si pensa che superficialmente, di quale ideologia si è strumenti. Parlare riduttivamente della cultura materiale del teatro nel senso delle tecniche poste in atto, dei mestieri e delle prassi artigiane e artistiche, ha nel suo primo impatto sapore di polvere; sembra che tutto il vecchio che c'è nello statuto del teatro diventi incombente, che a parlare dall'interno della scena non sia possibile vederlo più, il teatro.

Sembra diventare necessario che al “domandare indefinito” di cui parla Bloch nello *Spirito dell'utopia* e che fonda la filosofia e il cercare, si diano le risposte mortificanti e devianti (perché “esatte”) del magazzino della scienza e dell'esistito. Le tecniche materiali per fare teatro appaiono tutte rinchiuso nell'idea di teatro cui appartengono; in particolare tecnica e meccanica del fare teatro oggi paiono appartenere al “teatro all'italiana” e ai suoi sviluppi novecenteschi, e comunque all'istituzione Teatro. È certo

il discorso antico dell'ideologia veicolata dalla tecnica, dello strumento non neutro né indifferenziato.

Ma ogni verità è relativa e soprattutto è soggetta all'uso che ne fanno gli uomini che la adoperano. Negli anni caldi del Proletkul't russo le innovazioni e le rivoluzioni dei teorici della regia europea erano rifiutate perché tecniche, laddove il problema sentito era quello di cambiare il modo di produzione nel teatro; e diffusa, nel teatro politico rivoluzionario europeo prima degli anni Trenta, era la polemica sull'uso delle tecniche moderne perché borghesi. Però Mejerchol'd afferma che occorre conoscere bene le tecniche del passato per poter scegliere ed essere liberi; e Brecht avverte che chi non conosce bene la tradizione finisce per ricadervi sotto. Sono poi tempi così lontani? Si intende qui porre il problema della cultura materiale del teatro non come rinuncia e regressione verso idee di teatro già acquisite, quasi innate; si vuole invece porre – e può sembrare ingenuità maleducata nel salotto della nostra cultura – una domanda irrisolta ma di base: se e come insegnare le pratiche del fare teatro. La domanda agisce nei due versanti, quello della conoscenza del passato (quanti pre-giudizi nel guardare le tecniche nella storia! e quante approssimazioni e lacune!); e quello della situazione oggi, nel nostro teatro così indefinito, così vecchio e così nuovo.

Una delle conquiste della nostra cultura teatrale, in senso lato, se ci si lavora con serietà, potrebbe finalmente essere quella di fare “i nani sulle spalle dei giganti”. Nella storia è lo svincolarsi dagli evoluzionismi e dai determinismi che falsano e riducono il nostro conoscere (vedi qui l'acuta e innovatrice valutazione degli esperimenti di Leonardo in presenza dei primi esperimenti di scenografia prospettica e della nuova idea di teatro; o anche l'analisi dei mestieri chiamati, in uno spettacolo integrato tra Seicento e Settecento, a realizzarlo). Nel presente è l'attenzione agli insiemi di pertinenza delle pratiche teatrali (e vedi, per esempio, un light designer che pone il suo mestiere anche all'interno delle molte utilizzazioni e valenze della nostra società – e non solo all'interno del teatro); è un atteggiamento più vicino alle “botteghe” medievali che alla divisione del lavoro e dei valori borghesi. Uno dei problemi della nostra cultura teatrale è certo insegnare e imparare le tecniche del teatro, ma senza i confini e le vie che una tradizione indiscussa offre; e, come sempre più nella pedagogia, il problema del che cosa insegnare trapassa in quello più dinamico e rischioso del chi insegna e del come.

È utile dunque che le tecniche del teatro, come ideologia e quindi come cattiva coscienza, si confrontino con il concetto di teatro materiale – quel concetto del teatro che si contrappone all'idealismo su cui nasce e si fonda l'idea di teatro che abbiamo ricevuto, il teatro della Cultura. Non

le tecniche in rapporto all'idea di teatro, ma in relazione alle tensioni, ai bisogni, alle esperienze che sono diventate e diventano teatro: la cultura materiale del teatro sono le tecniche e le prassi, sono anche gli attori e come essi si tramandano e come noi li conosciamo.

Materiali del teatro, teatro materiale

Scene e teatro sono termini assai poco chiari e definiti (poco ragionevoli, dunque e metaforici quando non addirittura allegorici) se vengono estesi, come l'acquisita egemonia culturale consente loro, a quello che Taviani ha definito "teatro materiale"¹. Che non è un ennesimo concetto definizione *passé-partout*, ma è una approfondita e consapevole risultanza storica e metodologica

La cultura materiale del teatro non è solo, riduttivamente, i materiali del teatro, gli oggetti e le meccaniche (artigianali o artistiche) del fare; è la materialità del teatro, il suo concreto mettersi in atto, in quanto si contrappone al teatro come deduzione da un'idea – come il materialismo pre-marxista rispetto all'idealismo. Sono i processi, le scelte, le aggregazioni, l'agire concreto che diventano teatro di fronte ad un teatro che si realizza per applicazioni ed esclusioni rispetto ad un modello; non i materiali e le tecniche del precisarsi in un certo evento del modello, bensì il teatro che si costruisce attraverso le culture, le azioni, le situazioni, i materiali e gli uomini che lo pongono in atto.

È bene chiarire subito e con decisione: a partire dal Rinascimento, l'attore e la scena hanno due storie, coincidenti a volte e spesso intersecantesi, ma non omogenee e di differenti radici e ambienti. "Scena" – e teatro – sono di quei concetti «di indole ordinatrice» (per usare parole di Brecht), pensieri che mettono ordine tra i pensieri: «li si può paragonare piuttosto bene, quanto al loro comportamento, a dei funzionari. Creati in origine come servitori della comunità, ne diventano i padroni. Devono rendere possibile la produzione, invece la inghiottono» (Brecht, *Me Ti*). Scena, e teatro, sono concetti definiti se danno ragione, tautologicamente, del loro statuto, se collocati cioè nella storia di quella idea di Teatro che si è eretta in istituzione tra Cinquecento e Novecento diventando poi norma della società e del discorso nel Settecento – fino alle eversioni del nostro secolo.

¹ Ferdinando Taviani, *Ideologia teatrale e teatro materiale: sugli attori*, «Quaderni di teatro», n. 2, novembre 1978, pp. 25-37. Cfr. la *Introduzione al numero*, p. 13 [N.d.r.].

La scena

Il destino metaforico della parola scena è forse anche in questo: che non nasce (in senso relativo, storico) per circoscrivere un agire o un insieme della prassi, ma è dedotta da una cultura e riconosciuta in una idea.

In quel periodo e in quella zona della cultura che chiamiamo Rinascimento (in senso riduttivo: il breve momento culturale “romano” tra fine Quattrocento e primi decenni del Cinquecento), al durare delle diverse forme espressive della comunicazione sociale agite come spettacolo (i teatri) si contrappone, e si congiunge, un progetto ideologico profondamente innervato nella cultura egemone, il Teatro, come restituzione mitopoietica e non mitografica dell’antico, una istituzione che si recupera e si inventa (spazio, drammaturgia, edificio, funzioni dell’attore). Sono non molti uomini, spesso legati tra di loro, che vivono nelle microsocietà culturali del tempo; ma innestati alle nuove forme del potere e che riescono ad auto-definirsi detentori del sapere e dell’arte: una élite culturale egemone che rende tendenzialmente egemonico il suo progetto. Il teatro sembra essere, nel Rinascimento, una funzione della società strutturata ed esistente su una progettualità globale, ma – va ricordato e sottolineato – non ancora sugli statuti del Teatro.

L’invenzione del teatro fu evento di larga e profonda valenza culturale e antropologica, non ancora oggi ben compresa, notava già il Battaglia: coagula il valore autonomo della cultura, l’uomo come centro dell’universo, l’unità nell’individuo delle diverse forme espressive con la tensione alla costituzione degli statuti, eccetera. Ma seguendo la logica del “dopo” la storia diventa tautologia e non conoscenza: studiando teatro, le tensioni fanno conoscere non tanto l’esito, l’accaduto, ma appunto le istanze, i bisogni: non l’unità, che è astrazione, ma il molteplice, che è concreto.

Il teatro è il luogo, fisico e metaforico, dell’interrelarsi dei “possibili” espressivi. La parola “teatro” aveva sensi imprecisi e diversi; l’agire espressivo che oggi (oggi, dopo l’eversione dell’istituzione Teatro) chiamiamo teatro aveva realtà e usi molteplici e differenziati: le danze figurate e le sacre rappresentazioni, le liturgie pubbliche e private, civili e religiose, le rappresentazioni allegoriche come azioni e come figurazioni, il discorso oratorio, la lezione universitaria, il dialogo, il narrare, il comico, le prassi codificate del conversare, il comportarsi “recitato” nelle microsocietà delle corti e delle aggregazioni culturali...

Il teatro non è ancora il genere teatro, è le forme espressive che vi confluiscono, le situazioni di comunicazione che vi si aggruppano – e che vengono da altro. All’origine del teatro non c’è il teatro: ci sono uomini

e situazioni, l'agire e le possibilità... Poi si ripeteranno le feste, diverranno citazioni (come citazione è già, per essenza, la restituzione del teatro antico, scrittura e spazio e forme e valori): nascerà lo statuto del teatro, nasceranno le specializzazioni del fare; nascerà il discorso del teatro che produrrà teatro. La scena diventa, nella cultura europea, il realizzarsi della metafora e l'irrealizzarsi della vita, il terreno di confluenza tra l'immagine di una cultura che si fa concreta nel teatro e l'esperienza di uomini che si astraggono nell'"a parte" dei teatri.

Nel Rinascimento il teatro è stato il coagularsi, visivo e agito, di una cultura vissuta in piccole società egemoniche, ed è trapassato nel luogo mentale (la causa formalis) che fonda il fare teatro. Dobbiamo essere ben consapevoli che, nella nostra cultura, la "scena" è un luogo metaforico ideologico da cui si guarda e che "informa" lo sguardo. Ma proprio perché la scena appartiene come concetto ad *una* storia del teatro (che è la storia di una istituzione e di una idea) e non contiene *tout court* il fare che vi è sotteso, conviene riguardarla in modo diverso: non come dato semplice, ma come il consistere di una molteplicità. L'attore non vi è "naturalmente" pertinente, vi entrerà in relazione. La scena ha come destinatario non l'attore, ma il fruitore; è definita non dall'azione ma dall'occasione – e rimanda all'insieme, all'apparato. Nelle descrizioni, per esempio, il momento in cui si vede la "prospettiva" è valutato in sé, in modo autonomo, in relazione alle altre azioni della festa. All'inizio, nel Rinascimento, scena è il luogo separato, lo spazio in cui avviene l'evento recintato, di cui è se mai metonimia. Non necessariamente uno spazio teatrale o teatralmente qualificato: ancora nei primi anni del Cinquecento abbiamo recitazioni, come quella dei Menecmi a Roma per le nozze di Lucrezia Borgia con Alfonso d'Este, che vengono fatte senza scena; e abbiamo scene che non richiedono recitazioni, come la più nota che conosciuta vicenda dei pannelli architettonici a prospettiva urbana attesta. Del resto la parola scena, come per altri versi la parola teatro, o le altre parole che indicheranno poi le specializzazioni del teatro, appartengono a quel mondo antico la cui riproposta inventa il teatro, alla Cultura "alta"; ma non hanno ancora connotazioni e forza di situazioni e azioni concrete: un cronista romano del tempo di Alessandro VI, Stefano Infessura, scrive che furono recitate «comœdie et tragoedie, seu scenae». Anche per questo non si lega, la scena, agli attori e al loro agire. La storia della scena è prima storia del definirsi di uno spazio a partire dalle connotazioni date dalla cultura umanistica e poi di visualizzazione di una idea di città: modelli, dunque, culturali "alti" (del resto lo spazio, nel Rinascimento – vedi le architetture – è a misura dell'uomo, ma dell'Uomo appunto e non degli uomini). È una vicenda

che si può seguire nei rapporti della cultura umanistica “lombarda” con Vitruvio (e rimando agli studi di Franco Ruffini, che chiariranno molti equivoci e frettolose approssimazioni); o anche nella prassi del rapporto con l’antico nell’Italia centrale.

Prendiamo dei punti di riferimento per dilatare e precisare ciò a cui pensiamo parlando, nel Rinascimento, di scena. «Con lo scopo precipuo di organizzare giochi o spettacoli – scrive Bruschi studiando le prime architetture teatrali – Giuliano da Sangallo inserirà gradonate rettilinee nel grande cortile del suo progetto per il palazzo del re di Napoli (1488), in quello mediceo di via Lauro a Firenze, e proprio nel luglio 1513, nell’atrio porticato del grande palazzo Medici di piazza Navona; e così farà pure Giuliano da Maiano nella distrutta villa di Poggioreale»; e aggiungiamo che nel 1505 è il teatro scoperto a gradonate rettilinee nella zona intermedia del cortile del Belvedere (Bramante) e che Raffaello nel 1518 inserirà un teatro semicircolare all’aperto nella residenza suburbana del papa, in Villa Madama. La “scena” qui è la struttura architettonica, modellata su idee dell’antico e finalizzata al suo esserci prima ancora che al suo essere usata (o ad usi polivalenti). Certo non è lo spazio degli attori recitanti. Come anni fa notavo, analizzando il teatro che Peruzzi realizzò nel 1511 nel fronte nord della Farnesina, il teatro antico sembra proporre agli uomini del Rinascimento una scena ad U su due piani, tipologia che si ritrova a lungo, poi, negli apparati festivi di strada. Qui la scena all’antica ha due zone, una “neutra” composta di arcate davanti alle quali si svolgono le azioni, e una superiore, di “qualificazione” (quadri e fregi, come anche nella *frons scenae* del teatro capitolino del 1513). Nel disegno di Peruzzi di Stoccolma e Siena si vede la prospettiva proseguire ai due lati della sala e la quadrettatura prospettica del suolo continua nel piano più basso rispetto a quello della prospettiva urbana. E in molti altri disegni si potrebbe porre il problema della qualificazione del *frons scenae* e dei resti del “podium”. Del resto ancora Serlio parla di una piazza della scena davanti all’orchestra ma da questa distinta, e di una piazza del teatro, l’orchestra; tra le due vengono poste le scale che formano, nel raccordo col palco, una piattaforma (un resto del “pulpitum”?).

Restituzione del teatro antico e scena di città, è stato già detto, non sono una l’evoluzione dell’altra, ma modi strettamente omologhi di esplicitare un’idea di teatro che non nasce da una prassi del fare spettacolo ma da una cultura e un progetto di società – e fonda il teatro come istituzione.

Gli attori

L'attore non è nella scena, ma in un insieme di cui la scena è un elemento di autonoma significazione; né sono elementi di necessità correlati. È stato da tempo notato che tra scena e testo drammaturgico, nel Rinascimento, non c'è rapporto di dipendenza; e non ce n'è nemmeno con l'attore, né con quello che "agitat" il testo né con gli altri dei molti fatti espressivi di spettacolo che sono nel teatro – provenienti da molte realtà – e non sono la recitazione di un testo. La scena è legata all'antico e alla città, ad un modello culturale del mondo. Più che una documentazione largamente possibile, mi piace riportare una spia della consapevolezza di ciò, una spia esplicita perché tarda e perché proveniente da un mondo diverso (che quindi ha bisogno di dire di più, e più chiaramente). L'ebreo mantovano Leone de' Sommi, nel libro I dei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, della seconda metà del Cinquecento, rivendicando polemicamente l'origine ebraica del fare teatro scrive che l'origine del termine scena è nella parola "scehonà" che significa in ebraico contrada e che quindi il recitare ha origine non nelle campagne ma nelle città. «Potrebbe ben credere alcuno per avventura esser vero che le prime cose recitate in lochi publici fossero [...] colloqui rustici et contadineschi [...]. Ma perché "scehonà" suona nell'ebraica favella quanto "contrada" o "strada dove siano molte case di vicinanza", mi si fa più verisimile che anco prima, da persone civili, in loco abitato, fosse appresentata alcuna cosa in publico, con operato assai conforme a quel che ei costumano al presente».

La scena è la città, il mondo ordinato; il mondo degli attori vi entra per quel tanto che vi si uniforma, altrimenti è rustico, molteplice... in definitiva "disordinato". Sapevano bene, certo, l'origine della parola "scena" sancita da Cassiodoro, che parla dell'ombra delle frasche per i pastori; ma il valore di una etimologia non è nella sua esattezza, bensì nelle motivazioni che portano a cercarla e a tracciarla. Per esempio l'aveva ricordata, questa etimologia, un secolo prima, Flavio Biondo nel II libro della *Roma instaurata*. In questo libro si trova però anche il modello della separazione tra scena e attori. Cito, e riassumo, dalla traduzione in lingua volgare che ne fece Lucio Fauno (Venezia 1543): nell'antica Roma gli attori erano onorati e uomini di cultura e non «come sono stati ne l'etadi appresso o come sono hoggi gli histrioni di cattivi e sporchi costumi, e di peggior vita»; e – prima che il Teatro esista – parlare del teatro degli antichi è proporre non un'acquisizione dell'esistente ma un modello di cultura: la scena fu prima fatta perché vi recitassero i poeti, o comici o tragici,

le loro composizioni; poi vi s'aggiunsero i pantomimi, i quali «havessero avuto a dimostrare con gesti fenti, nel mezzo de gli atti de la comedia, o tragedia, le composizioni de' poeti».

Anche per gli attori conviene assumere punti di riferimento, esempi della loro diversità e molteplicità.

Nella domenica delle palme del 1484 il cavalier Giovanni Mercurio da Correggio fece una entrata solenne e “portentosa” in Roma, vestito in modo clamoroso, per predicare l'imminente apocalisse e venuta del nuovo Messia, Pimandro (per antonomasia, il personaggio dei dialoghi di Ermete Trismegisto). A raccontarlo è Ludovico Lazzarelli da Sanseverino (nella ben nota, agli storici della filosofia, *Epistola Enoch*), uomo di varia cultura, poeta e filosofo, legato al rinnovato interesse per l'ermetismo, tra Pico e Ficino, e che, come è stato detto, dimostra il rapporto tra l'alta cultura e le soluzioni adottate da ciarlatani e ispirati profeti. Il personaggio di cui parla è realmente esistito e due anni dopo tentò il suicidio a Firenze in seguito al non primo arresto come eretico da parte dell'Inquisizione, e andò poi in Francia; il legame tra il teatrale ciarlatano e il colto Lazzarelli eleva il primo al di sopra dei molti più o meno sinceri profeti di rinnovamento. Inoltre l'anno coincide col soggiorno romano di Pico e l'esame delle sue tesi; e il Lazzarelli, che nell'epistola figura come discepolo, fu forse “sodalis” dell'accademia pomponiana. Così è narrata la meravigliosa e portentosa apparizione. Giovanni “predica” a Roma, ha circa 33 anni, è gracile e di bassa statura ma agile; il volto è emaciato ma venerabile, ha capelli lunghi, è incolto ma di facile parlare. Al sorgere del sole vestito di veste nera e sopravveste argentea, con calzari d'oro, con una infula sale su un cavallo nero, preceduto da due servi, e va verso il Vaticano. Si ferma alla Marrana, scende da cavallo, indossa bende sparse di sangue e una corona di spine, con sopra una lamina con una iscrizione: «questo è mio figlio Pimandro, che ho scelto...;» eccetera. Compie un rito che non è qui il caso di raccontare mentre la folla gli si stringe intorno; si reca poi a San Pietro, predica e prega, tra lo stupore della folla; e poi torna a casa, a Bologna.

Giovanni “Mercurio” è l'esempio di un mondo assai vasto, più o meno legato alla cultura; un mondo che giunge a Urceo Codro, il personaggio creato da Antonio Urceo per fare le sue lezioni universitarie. O anche a Tommaso “Fedra” Inghirami, l'umanista e oratore famoso, attore dell'Ip-polito e organizzatore delle feste capitoline del '13 e della recitazione del *Poenulus* delle “cene e riunioni” di cui molto si parla nel suo ambiente, e organizzatore di una festa di agone e di cerimonie più auliche: è l'esempio del teatro dei ciceroniani.

Ancora prima, a metà Quattrocento, Giovanni Pontano dà notizia di un attore di piazza. Nell'*Antonius* racconta di un «*histrion personatus*»: c'è un trombettiere, un recitatore mascherato, altre maschere, un palco improvvisato – e si racconta il ciclo di Carlo Magno; il racconto è mescolato con lazzi, si offre da bere al pubblico e l'*histrion* (naso rosso, faccia assonnata) prende in giro un po' tutti, compreso il recitatore. Dall'altra parte della società c'è l'uso diffuso, tra i nobili, di andare in maschera per carnevale. “Maschera” è la veste non quotidiana, e il grande centro di produzione è Ferrara. Nel 1503 abbiamo uno scambio di lettere tra Isabella d'Este e Cesare Borgia (un appassionato delle maschere e delle danze allegoriche); con trasparente orgoglio Isabella gli invia in dono cento maschere – per sfruttare il recente parentado, certo; e, aldilà del tono misurato e diplomatico, con evidente piacere le riceve il Valentino.

Tre “exempla” romani

Nel *Prologus in comoediam habitam in coronatione Baraballi* Filippo Bercaldo nomina alla rinfusa i vari buffoni papali, per i quali è bene conosciuta la passione di Leone X e la diffusione che ebbero e nelle corti rinascimentali e in Roma fin da Alessandro VI. Ma buffone è definizione generica, che comprende molti e diversi personaggi: dall'ingenuo messo in burla all'astuto parassita che accetta la beffa, dal “matto” al professionista del far ridere; e sembra quasi, in qualche modo, coinvolgere anche l'attore (come a volte è assai probabile). Esempifico quindi, prendendo il periodo di Leone X, tre categorie (o meglio tre livelli) di “uomini di spettacolo”, attraverso i loro rappresentanti più significativi: un “buffone”, un attore di farse e sketches comici, un attore di commedie sostenute e di tragedie: Fra' Mariano, lo Strascino, il Cherea. Significativamente sono tutti e tre nativi della Toscana ma operanti in ambiti culturali diversi (Roma, Siena, Venezia), e che a Roma vivono un momento tipico della loro vicenda.

Sulla folla dei vari Baraballo, Querno e simili, la figura di Fra' Mariano Fetti (o Felti) spicca per una sua precisa personalità. Barbiere di Lorenzo il Magnifico e familiare dei Medici, faceva già “pazzie” al tempo di Giulio II, traendo nella sua orbita il Bibbiena; con Leone X divenne uno dei centri della corte pontificia, partecipe e animatore dei conviti, delle cacce, delle feste. La sua comicità era prevalentemente di tipo gastronomico e la cena il luogo preferito della sua azione: inghiottire in un boccone un piccione, divorare venti capponi e quattrocento uova, scatenare una

battaglia col cibo, saltare sulla tavola picchiando all'impazzata. L'Aretino, nel *Ragionamento delle corti*, parla di lui con vivacità; il Castiglione, nel *Cortigiano*, parla della sua "dottrina". La follia è fonte di felicità e di fortuna, questa era la sua "dottrina", come conferma anche Andrea Calmo nel prologo della *Rodiana*, e l'esemplarità del frate è ribadita in una delle lettere del Calmo, dove è comicamente citato tra le autorità: «come disse Plutarco, Isopo e Fra' Mariano in le so quadrangulae sententie...». I "capricci" di Fra' Mariano divennero proverbiali (furono dipinti da Raffaello sul sipario della recita romana dei *Suppositi* nel 1519), uniti al tema a lui caro delle "pacie", delle pazzie. In una sua lettera del 10 gennaio 1519, indirizzata al marchese di Mantova, così conclude: «Rachomandovi e' capricci e il tener ferma la pazia solita». La rivendicazione del diritto alle "patie" ha veramente valore paradigmatico nella cultura rinascimentale: «e certa turbolenza grandiosa e minacciosa di fra Mariano, imperversante a tempo di danza sopra le tavole pontificali e prelatizie, capace d'essere, per sé, signore raffinato dei più bei giardini di Roma ed anfitrione squisito, ha un suo tono gagliardo e, pur nel pazzo tumulto, pensoso» (Apollonio).

Vero e proprio attore ed autore comico è Niccolò Campani, detto lo Strascino. Nato a Siena nel 1478, è a Roma agli inizi del Cinquecento e vi muore nel 1523. Il suo soprannome sembra essergli derivato dal titolo di una delle sue opere (ma lo "strascino" è il macellaio e il soprannome potrebbe avere origine diversa). Tra le sue opere ci sono tre commedie, lo *Strascino*, il *Magrino*, il *Coltellino*; anche il famoso *Lamento dello Strascino*, sulla sifilide, fu probabilmente recitato, forse al modo dei saltimbanchi. E in una lettera del 18 febbraio 1520, scritta dal Paolucci al duca di Ferrara, l'oratore estense dice di aver trovato «el papa in mensa che audiva Strascino con la sua citata dicendo versi a l'improvviso».

Le tre commedie ricordate sono delle farse la cui comicità si impernia intorno alla figura di un contadino; tema noto nella letteratura borghese cittadina e in cui si è voluta vedere una satira dell'egloga pastorale, ma che acquista un suo specifico peso teatrale se si accetta l'ipotesi del Bragaglia di un suo mettere in burletta il tipo del romagnolo: lo stesso Strascino comunque scrive che andava recitando per Roma, mascherato da romagnolo, le sue stanze. Il canto e l'azione mimica appaiono dai documenti le qualità specifiche della sua recitazione, oltre ad una notevole abilità di trasformista nel contraffare voci e gesti: il Castiglione fa ricordare dal Bibbiena il virtuosismo dello Strascino nel «vestirsi da contadino in presenza d'ognuno» e una lettera del 1518 dell'oratore estense Beltrando Costabili ricorda che, dopo la recita di una commedia, egli recitò una farsa «ma da sé solo» interpretando cioè tutte le parti, in una esibizione di virtuosismo

comico. Ma probabilmente non sempre recitava da solo dato che le sue farse sono a più personaggi.

La sua fama fu assai estesa ai suoi anni: è ricordato dall'Aretino e dal Castiglione; il Bandello lo introduce spesso nelle sue *Novelle* (la novella 12 della Prima Parte; la 20 e la 42 della Terza Parte), restituendoci i suoi gusti e la sua cultura; la corte di Mantova cercò sempre di avere le sue opere.

Attore di altro livello è Francesco de' Nobili, detto Cherea. Nacque a Lucca nella prima metà del Cinquecento, recitò molto a Venezia e fu cancelliere del condottiero Fracasso da Sanseverino. Il soprannome di Cherea gli derivò probabilmente dall'averne interpretato la parte nell'*Eunuco* di Terenzio, secondo un uso diffuso.

La sua discussa fama di «inventore del recitar all'improvviso» si basa sulle affermazioni del Sansovino poi riprese dal Quadrio, ma contraddette dal repertorio che conosciamo dell'attore lucchese; la frase del Sansovino, anche se le notizie sono imprecise, afferma che la sua fama di attore fu grande in Roma: «l'inventore di recitar Comedie fu a Venezia Francesco Cherea il quale, favorito da papa Leone Decimo in Roma, tenendo il primo luogo fra i recitanti in scena, onde perciò fece acquisto del cognome del terenziano Cherea, si fuggì in questa parte per lo sacco infelice di quella città, sotto papa Clemente VII». In realtà le ricerche storiche, soprattutto del D'Ancona e del Rossi, hanno fatto conoscere di più sulla sua attività: recitò a Venezia fin dal carnevale del 1508, quando recitò *i Menecmi* e *l'Asinara*, e – nota il Sanudo – «vadagna, e tien in festa la terra». Il 20 dicembre 1509 il senato veneto proibisce le rappresentazioni e il Sanudo insinua che all'origine di ciò ci siano interessate manovre del Cherea, ma di lui non abbiamo notizia fino al 14 giugno 1512, quando, in occasione di nozze, recitò una tragedia e una pastorale; ne abbiamo ancora notizia il 6 febbraio 1513 per una pastorale recitata per Fracasso da Sanseverino.

Dopo questa data deve essersi trasferito a Roma, dove la sua presenza è documentata nel 1514; nel '18 è a Firenze, nel '19 e nel '20 a Roma. Nel febbraio del 1522 è a Venezia, di ritorno da Roma, e la sua attività è documentata fino al '27, in recite di tragedie e di commedie: tra queste di rilievo quella del 9 febbraio 1522 e del 23 febbraio 1523 («una commedia in prosa di Calandro»); e quella della *Mandragola* del 5 febbraio 1522 («In questa sera, a li Crosechieri fo recitata una altra comedia in prosa, per Cherea luchese e compagni, di uno certo vecchio dottor fiorentino che havea una moglie; non potea far fiolo, etc.»). Assai significativa per la struttura di una rappresentazione drammatica tipica – resa più interessante dalla fama dei partecipanti – è quella fatta in casa Trevisan il 7 febbraio 1527: «In ca Tri-

vixan fo fato uno bellissimo banchetto et recitate tre comedie, una per Cherea, l'altra per Ruzante e Menato e la vilanesca, l'altra per el Cimador, el fiol di Zan Polo, Bufone»: una commedia “sostenuta”, una alla villanesca, la scena comica libera del buffone. Nel 1532 il Cherea, informa il Sanudo, è in Ungheria dove possiamo supporre che abbia continuato a recitare.

Si delinea quindi, con una certa precisione, la figura di un attore che possiamo chiamare professionista, che ha un suo repertorio, i cui spettacoli sono a pagamento, colto, celebre e con una sua compagnia (dato che si parla di «Cherea et compagni»). Il suo repertorio, già all'inizio della sua attività a noi nota, lo possiamo forse dedurre, da una supplica per ottenere l'esclusiva nell'edizione di alcuni drammi, rivolta al senato veneto nel 1508, ed è già qualificante: quindici commedie di Plauto e una di Terenzio (tradotte), una *Tragedia di Demetrio Re* di Antonio da Pistoia, la *Vita di Joseph* di Pandolfo Collenuccio, due commedie (*Il mago*, *Il Buffone*), quattro pastorali. Ipotesi probabili, anche se solo induttive, sono state fatte sulla sua attività a Roma: una recita in latino nel 1510 per il cardinale Sanseverino; la partecipazione alla recita della *Calandria* nel 1514 e a quella dei *Suppositi* nel 1519 e perfino, forse, a quella della *Mandragola* nel 1520. Ipotesi non accertate, ma che comunque indicano ancor meglio – senza essere determinanti – la specificità del Cherea rispetto alle tipologie indicate con Fra' Mariano e con lo Strascino.

In una società che non conosce il teatro come istituzione e lo cerca nella visualizzazione dello spazio della città e in una forma letteraria, il teatro è vissuto nei ruoli sociali. Si possono vedere i rapporti tra oratoria e teatro nei giudizi che i contemporanei danno del recitare; o vedere l'atteggiarsi nel *Cortigiano* o nel *De Cardinalatu* di Paolo Cortese; o ancora prima nel Pontano, nel *De Magnificentia* e ancor più nel *De Sermone*.

O forse dobbiamo rovesciare l'ottica e capire che stiamo guardando, dall'Istituzione Teatro, un insieme da cui questa è uscita. La scena è una delle possibilità dell'attore, ma nel costituirsi dello statuto teatrale le possibilità vengono selezionate e ridotte. Ci si dimentica che nelle botteghe a fianco del pittore non c'era il poeta ma il corniciaio; a fianco dell'attore non c'era lo scrittore o l'architetto, ma un mondo vario e differenziato. Prima dell'Attore ci sono gli attori. Nella Festa commedia e architettura e scenografia si staccano, già come tendenza e diventano autonome, perché citano una cultura e pongono un valore indipendente dall'agirla e fruirlo: non a caso l'immagine del teatro nella tradizione culturale alta, nell'ideologia teatrale, lascia in ombra gli attori e la specificazione degli spettatori. Nella finzione del teatro tutto è vero; ma l'attore è vero anche oltre il teatro e se mai, nel teatro, è la sola cosa finta.

La scena nasce quindi deduttivamente da un'idea di teatro, appartiene all'universo delle parole: di qui la sua forza metaforica – il suo rischio allegorico. Ma è anche il “doppio” del teatro se il suo reale sono gli attori. Nella storia l'idea di teatro assumerà tutto il senso del teatro e il mondo dei comici resterà nel suo “a parte” senza parola. Ancora nell'Ottocento ai molti e molti edifici di pietra che significano una cultura e una società, con proprie funzioni e nella dilatazione delle sale di servizi, si contrappongono i comici girovaghi, che vi vengono ospitati. E poi, nel Novecento, l'universo del Teatro, entra in crisi, esplode.

Forse, cercando di conoscerlo per i problemi e le tensioni che porta e non per quel che dell'Istituzione vi resta, forse potremo vedere meglio e con più significato il teatro nella storia. Studiare è guardare attraverso, non porsi di fronte: il “davanti” e il “di dietro le quinte” è uno spazio culturale già agito e non più utilmente agibile. Rifarsi a quel doppio che il discorso del teatro ha relegato nell'ombra offre uno sguardo più utile, recupera (anche nel nostro parlare) al teatro il diritto all'eteronomia – dove la nomia, la regola, è la coincidenza con l'ordine del discorso, senza l'orrore per la sua origine – rimette le parole al servizio delle cose.