Claudio Meldolesi

**IL TEATRO DELL'ARTE DI PIACERE.
ESPERIENZE ITALIANE NEL SETTECENTO FRANCESE**

Poiché la storia dell'attore tende a sfumare nell'aneddotismo, è bene che lo storico si munisca anche di riferimenti analogici che, come colori complementari, evidenzino il valore delle esperienze. Nel nostro caso, dovendo parlare di attori specializzati nell'arte di piacere, è sembrato opportuno riferirsi — quasi con una dedica — al materialismo di La Mettrie¹.

Non potendo innalzarsi alla conoscenza delle cause, il filosofo immaginato da La Mettrie scelse il mondo abbassato del piacere. Il parlamento di Parigi si risentì mandando al rogo il libro che lo riguardava, ma lui non si diede per vinto; anzi, una volta rifugiato all'estero, tenendo lo sguardo radente alla terra si accorse che questa, riconoscendo, cominciava a svelarsi. A poco a poco, il filosofo di La Mettrie venne scoprendo un altro mondo: tanto era fisso, marmoreo quello della cultura da lui abbandonata, tanto era sregolato e cangiante quello che gli si andava formando sotto gli occhi. Incantato dal piacevole spettacolo, decise di cercare ancora più in basso; e allora, sotto la stimolazione del piacere, scoprì la realtà del bisogno. Dunque, gli accademici e gli uomini di potere che lo avevano condannato non erano solo degli intolleranti, erano negatori dell'identità naturale.

Il filosofo di La Mettrie divenne così, da spettatore, attore del piacere, dedito a sempre nuovi esperimenti. Ciò che più gli premeva, al di là dell'oppio, del sesso e del pâté ai tartufi, era di mostrare che nella vita scienza ed effervescenza possono coesistere. E con vantaggio per l'altrui felicità: non aveva scritto un autore della Comédie Italienne che si è felici per gli altri? Il teatro non lo attirava gran che. A suo

(*) Per non sovraccaricare l'apparato delle note è parso opportuno limitare i riferimenti, rimandando — specie per la letteratura critica settecentesca — alle bibliografie redatte da Courville (innanzitutto), Attinger, Gourret e Meldolesi, nei libri di seguito segnalati. Ho citato i nomi degli attori e dei tipi fissi in italiano o in francese, a seconda della nazione in cui nacquero. Per i soprannomi non corrispondenti ai tipi fissi, invece, ho preferito la dizione francese.

¹ Sergio Moravia ha curato una pregevole edizione italiana delle *Opere filosofiche* di La Mettrie (Bari, Laterza, 1978). Va aggiunto che, nel Settecento francese, era usuale collegare l'esperienza del teatro al concetto di piacere.

giudizio, gli spettacoli ordinari erano surrogati del piacere, come il troppo vino: roba da gente lugubre con la testa ingombra di pensieri. Tuttavia riteneva preziosa la comicità diversa, quella che dall'arguzia risale allo spirito, all'immediatezza della vita.

Come il filosofo di La Mettrie, anche gli attori italiani in Francia scoprirono qualcosa di vivente attraverso la stimolazione del piacere. Lelio, Silvia, Carlin: non dovremo fermarci all'aura manierata di questi nomi. Non fu epidermica la loro arte. Diderot, nel definirla, usò un'altra parola cara a La Mettrie: follia.

I

FASI D'ARTE E DI MALATTIA

Dopo l'infamante serrata del primo Théâtre Italien (1697), gli attori immigrati si dispersero. Alcuni tentarono nuovi mestieri, compreso lo spionaggio, altri cercarono fortuna nelle fiere parigine, altri ancora partirono. I coniugi Tortoriti, che negli ultimi anni avevano coperto i ruoli leggendari di Scaramouche e di Marinette (i ruoli che erano stati di Tiberio Fiorilli e della sua compagna Isabella Del Campo), forse suggestionati da questo segno del comando furono gli unici a credere nella continuità di una «compagnia italiana» in Francia².

Attori di medio rendimento, essi avevano dato prova di un'irreprendibile condotta, contrastando i novatori, come Gherardi, e gli irriverenti, come i fratelli Costantini. Per questo fu consentito loro (e al macchinista-scenografo Cadet) di riunire una nuova troupe; ma non avrebbero dovuto avvicinarsi a Parigi per trenta leghe, pena il carcere³.

² Per la prima parte della carriera teatrale di Tortoriti vedi il mio saggio *Les Siciliens. Da Vincenzo Belando allo Scaramouche dei pittori* (in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, vol. II, pp. 658-664). Lo Scaramouche dei pittori fu appunto lui, Tortoriti, che pure alla Comédie Italienne aveva recitato soprattutto da Pascariello.

³ Negli ultimi dieci anni la storiografia d'oltralpe ha ricominciato a occuparsi del teatro nelle città francesi di provincia, raccogliendo informazioni anche sulla difficile permanenza delle compagnie italiane, che furono costrette a continui spostamenti e a gravosi pedaggi. Per un quadro riassuntivo vedi G. Luciani, *Le compagnie di teatro italiane in Francia nel XVIII secolo*, in «Quaderni di Teatro», n. 29, agosto 1985. Ma in questo saggio Tortoriti è citato come «Mortoriti» (?).

Dunque, Giuseppe Tortoriti e Angelica Toscano vendettero a una famiglia genovese la loro pensione di ufficiali del re e, con il ricavato (4.500 livres), acquistarono attrezzature di prima necessità. Quanto alla scelta degli attori, si orientarono secondo tradizione e con intuito: fra gli altri, ingaggiarono Pierre-François Biancolelli, il figlio di Dominique (Arlecchino), Charles-Virgile Romagnesi, il figlio di Cintio (che aveva recitato nella troupe disciolta con il nome di Leandro) e Pietro Paghetti, un caratterista gobbo capace di recitare in ogni ruolo.

Il centro della compagnia fu inizialmente stabilito a Digione. Il repertorio — sembra — restò quello di una volta.

I documenti contemporanei ci parlano di Giuseppe Tortoriti come di un capocomico all'antica. Era lui a scegliere il repertorio, a distribuire i ruoli, a fissare le prove. I suoi ordini «onesti» non potevano essere discussi. E la tradizione in provincia pagava: nel 1701 fu ingaggiato un nuovo scenografo-attore, Antoine de La Place; a Tolosa, presumibilmente, nacque un rapporto di collaborazione con i Benozzi, la famiglia nomade di quella che sarebbe diventata la più grande attrice italo-francese del secolo, Silvia.

Anche dal punto di vista dell'organizzazione parentale, la compagnia Tortoriti sembrava di lunga durata. Biancolelli e Paghetti sposarono le due figlie del capocomico. C'era poi un cognato, Gregorio Toscano, e c'erano due eredi maschi che, crescendo, avrebbero potuto continuare l'impresa.

Così, girando per una decina d'anni fra il Sud della Francia e l'Italia del Nord (non senza puntate in Lorena e in altre direzioni), questa compagnia di scampati stabilì un solido ponte di passaggio fra la vecchia e la nuova Comédie Italienne, quella che Luigi Riccoboni condusse a Parigi nel 1716. Ma a teatro ogni passaggio comporta un superamento. Nel 1717 il principe Antonio di Parma raccomandò al duca di Orléans il nostro Tortoriti, che a sessant'anni suonati era ormai stanco del capocomicato: egli sperava di essere assunto come attore nella troupe di Riccoboni; credeva ancora che la vecchia Comédie fosse stata liquidata per ragioni morali e che la sua provata rettitudine dovesse essere ricompensata. Ma, in realtà, più della morale aveva contato e contava il gusto, il piacere; perciò il Reggente non si fece scrupoli a rispondere seccamente, da partigiano dell'autonomia artistica: «Le goût français n'a pas répondu à l'idée qu'on a de luy [di Tortoriti] en Italie. Il n'a point plu du tout en ce pays pour pouvoir l'y garder».

Tortoriti, il conservatore, già Pascariello e Scaramouche, non era più in grado di piacere: la vecchia comicità dei camuffamenti, dei lazzi e delle chitarrate risultava ormai insopportabile. Invece i suoi generi, l'«arguto» Biancolelli e il «garbato» Paghetti, che nel frattempo si erano aggiornati come attori *forains*, ricevettero un'accoglienza felicissima. L'ex capocomico, che alla vecchia arte aveva sacrificato la pensione, allora non poté non maledire l'incostanza del pubblico; tanto più in quanto dai suoi fortunati parenti non gli venne alcun aiuto. Infine la situazione dei Tortoriti precipitò, quando Marie-Angélique, la moglie di Biancolelli (che si chiamava in realtà Jeanne-Jaquette), fu ristretta e abbandonata in manicomio: il suo nome non comparve nemmeno nel testamento del marito, cui sopravvisse per trent'anni⁴.

Approfondiremo poi il significato di questo avvenimento, quando la pazzia tornerà a bussare alla Comédie in una nuova eclissi del piacere italiano: pazzia come opposto della piacevole follia scenica. Comunque di Marie-Angélique non si parlò più. Di Giuseppe Tortoriti si seppe solo che morì in condizioni «tristissime». A girare per la Francia rimase solo un Tortoriti figlio, con una compagnia declassata che pateticamente continuava a sbandierare l'antico privilegio reale (lo si apprende da un suo passaggio per Arras nel 1763-64). Né si può dire che quello dei Tortoriti fu un caso isolato. Tutti gli attori italiani che non seppero mutar stile furono annientati dall'arrivo della troupe di Riccoboni. Penso ai capocomici Giovanni Battista Costantini e Charles-Virgile Romagnesi. Penso agli intrattenitori che, per la loro provenienza italiana, avevano trovato uno spazio multiforme nelle fiere di St. Germain e di St. Laurent e di cui, dopo il '16, si persero le tracce. Ma questa dialettica di piacere, pazzia e annientamento, come vedremo, si riprodusse nell'esperienza stessa dei Riccoboni.

In Francia Luigi Riccoboni (Lelio) non poté fare, come avrebbe voluto, il proconsole dell'arte rappresentativa. Sfolgiando le sue opere ci s'imbatte in vari sfoghi contro l'estraneizzazione del teatro: «Nous

⁴ Della vendita del vitalizio e del trasferimento dei Tortoriti a Digione informano tre atti delle Archives Nationales (Min. Centr., XV 356, XV 365, *idem*); del regolamento di compagnia e della scrittura di A. de la Place si legge in un atto delle stesse Arch. (*ibidem*, XV 378, conv. 7 giugno 1701). Le ragioni della mancata assunzione di Tortoriti alla Comédie Italienne sono contenute in una lettera del Reggente (Arch. Nat., K K 1324, ff. 91 e 92). Il testamento di Biancolelli fils giace presso le Archives de Paris (D.C.⁶ 223, f. II, 1733; estratto in data 24 luglio 1734).

ne sommes pas maîtres de notre esprit», «Je me vois tous les jours dans la nécessité de démentir mon cœur». Anche Riccoboni avrebbe voluto fermare il tempo. Poi, la coscienza della necessità lo convinse ad accettare una condizione di lacerazione personale; e fu questo nevrotico atteggiamento, borghese e cristiano insieme, che gli aprì le porte della patristica teatrale moderna. Lelio fu tre persone distinte in gara fra di loro: l'attore (attore-autore), l'intellettuale e — figura dominante — il capocomico.

La persona dell'attore fu la prima ad adeguarsi, a squilibrare i progetti riformatori. Lelio era venuto a Parigi per recitare Racine «al naturale», insieme alle tragedie classiche e alle grandi commedie di carattere; invece si trovò a rappresentare tutt'altro, dissuasivo, alla vista del pubblico, dalla sua stessa cultura scenica: non si poteva andar contro il pubblico, anche fosse stato di bestie. Il pubblico della Comédie non sapeva che farsene dell'arte universale, voleva gli Italiani. E Riccoboni accettò, rilanciando però il gioco: lui e i suoi dieci selezionati compagni recitarono da italiani sperimentalisti, non da *Italiens*.

Tale squilibrio, d'altro canto, ferì i sentimenti dell'intellettuale Riccoboni, che prese a ragionare da spirito offeso e sognatore. Una stampa di Joullain, da Ch.-A. Coypel, ci ha lasciato la più pertinente raffigurazione di questo Riccoboni: vi sono ritratte sei nobili «Têtes»⁵, fra cui la sua, ma sublimata fino alla spersonalizzazione. Massimo ideale di Riccoboni era di passare alla storia come un sapiente, uno fra gli altri, possibilmente fra Muratori e Jean-Baptiste Rousseau. Fu davvero ingombrante l'ideale riccoboniano della grandezza umana; eppure anch'esso servì al teatrante, per sfuggire alla mediocrità quotidiana della scena, per ripensare l'arte rappresentativa in chiave di mistero.

Il capocomico Riccoboni, d'altro canto ancora, fu uno spregiudicato, come Casanova. Non potendo edificare un teatro della grandezza, egli inventò una gestione scenica di frontiera, acutissima per i tempi. Stretti erano i margini di legittimità di una compagnia straniera in Francia. Una effettiva naturalizzazione avrebbe tolto giustificazione all'impresa: annebbiata la diversità italiana, chi sarebbe più venuto all'Hôtel de Bourgogne? Ma un arroccamento nazionale sarebbe presto di-

⁵ La stampa di cui si parla è custodita presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. Coypel aveva ideato le sei «Têtes» nel contesto di un grande quadro coreografico, oggi smarrito.

ventato anacronistico, incomprensibile. Riccoboni si trasse magistralmente d'impaccio facendo ricorso all'arte della non identificabilità: recitazione e repertorio italiani divennero sinonimi di *ciò che non si può definire*, e l'intera Comédie Italienne, come un attore collettivo, sembrò personificare il demone della versatilità. Quanto al repertorio, fece rappresentare di tutto; sicché dove mancava il piacere, lo stordimento almeno fu garantito. Ecco allora i canovacci nuovi e vecchi, italiani e francesi, pre- e post-molieriani, popolari e classici; ecco le commedie erudite tornare allo stato larvale della favola; ed ecco, invece, dal canovaccio volar via la pièce di costume; poi la commedia morale prelacrimosa; poi l'opposto, la tragicommedia spagnoleggiante, più comica o più tragica a seconda degli interpreti. La lingua divenne presto francese, ma con voluti inciampi veneti e lombardi. Le allegorie mitologiche si confusero con le commedie di attualità. Venne anche la tragedia, ma soprattutto si affermò la parodia del tragico. (I maggiori successi della gestione riccoboniana furono delle parodie; e per legittimarle, l'«apostolo» Lelio non esitò a mentire: le parodie — sostenne — difendevano l'onore delle antiche tragedie dalle moderne riscritture) ⁶.

Grazie a questi orientamenti empirici, in dieci anni la Comédie Italienne acquisì una natura poliedrica, disposta a tutto, mentre Silvia e Thomassin — l'Arlecchino Vicentini — diventavano attori allo stato puro, capaci di risalire il crinale delle convenzioni, fino a dominare le passioni sul nascere, come ben comprese Marivaux. Ma in questa duplicità, alla fine, Riccoboni non volle riconoscersi. Decise dunque di abbandonare le scene e di liberare l'intellettuale visionario che era in lui, quello che considerava la pratica rappresentativa traditrice delle sue nobili intenzioni.

Si chiese: perché non ritornare alla teatralità precedente il teatro, alla conoscenza delle passioni, realizzandone un più nobile investimento? Incaricato dal governo francese, andò in Inghilterra per spiare le segrete inclinazioni della classe dirigente d'oltre Manica. C'era di che illudersi, e Riccoboni si illuse che i suoi mandanti volessero uno psicologo più che un delatore; a missione «brillantemente» compiuta,

⁶ Sulla drammaturgia degli Italiani, vedi la parte sesta del libro di G. Attinger, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris-Neuchâtel, Librairie Théâtrale, 1950. Il repertorio della Comédie è stato ricostruito (con qualche errore) da C.D. Brenner, *The Théâtre Italien. Its Repertory 1716-1793*, Berkeley, University of California, 1961.

però, egli non ottenne il posto di diplomatico che desiderava. Si diede allora agli studi ⁷.

Forse perché il Riccoboni attore aveva posto una fondamentale distinzione fra il piacere e il compiacere, la Comédie restò un teatro di attori. Diverse erano le caratteristiche dei singoli, ma molti avevano la capacità di «passionner», di ridestare la sensibilità. E nessun mezzo era scartato. Courville: «La guitare est nécessaire non seulement aux sérénades de l'amoureux, mais aux cabrioles du zanni [...], tout bon comédien de ce théâtre-là pratique la musique aussi bien que la danse» ⁸.

La familiarità con il «gusto francese» aveva stimolato poi un «perfezionamento del piacere», per usare un'espressione cara a La Mettrie. Si scopri l'arte dei cenni: un niente — si osservò — se ben recitato, commuoveva più di un lussuoso effetto. Così gli Italiani, a teatro, impararono a fare i Francesi, ma con qualcosa in più: un doppio registro di piacere. L'eleganza di Lelio, la finezza di Flaminia (sua moglie), la gentilezza di Thomassin, la spontaneità di Silvia producevano la comunicazione più gradevole: nello svolgersi di questo piacere si sentiva però un altro piacere, non regolato, che non si poteva distaccare dal vissuto di quegli attori.

Guardiamo ai documenti, alle lettere e agli atti pubblici. I comici della prima generazione quasi subito si erano identificati con il loro presente, dimenticando finanche l'uso corretto della lingua italiana; d'altro canto, nella vita quotidiana non erano riusciti ad adeguarsi ai costumi francesi. Per questo diedero continuamente da fare ai commissari di polizia, per delle tipiche infrazioni da immigrati (liti, ripicche, bravate e scatti d'ira); e come tutti gli immigrati subirono un'infinità di persecuzioni. Spaesati, allontanati dalla conoscenza delle cause come il filosofo di La Mettrie, essi si abituarono col tempo a trasferire nel lavoro teatrale più di quanto richiedesse la loro condizione di

⁷ Per la conoscenza di Lelio nella prima fase della Comédie rimangono fondamentali gli studi di X. de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio. L'expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945; e *Lélio premier historien de la Comédie Italienne*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958.

⁸ X. de Courville, *Un apôtre*, cit., p. 176.

impiegati addetti ai «piccoli piaceri»⁹. Nel '21 apparivano già consapevoli di questa loro vocazione all'esuberanza, al secondo piacere, al punto che arrivarono a rivendicarla, per il tramite di De Lisle: in *Arlequin sauvage*, stigmatizzando l'alienazione parigina, il «gentile» Thomassin si rivolgeva al pubblico con queste parole: «Vous n'êtes hommes qu'autant que vous nous ressemblez».

Fissiamo questa definizione. Nella fase iniziale della nuova Comédie Italienne l'arte di piacere si configurò così. E determinò anche un certo coinvolgimento culturale: come teatro visceralmente attorico, la Comédie attirò a sé alcuni drammaturghi progressisti. Penso ad Autreau, che fu caro a La Mettrie, e a due autori ammirati dai philosophes, quali De Lisle e Marivaux. Questi commediografi scelsero il teatro di Riccoboni, in quanto autori interessati all'immediatezza e al piacere. Gli Italiani offrivano loro, oltre a una buona paga, una realtà scenica di per sé vivente. Scrivere per gli Italiani significava dar la parola ad attori già «in situazione»; cioè non scrivere per, ma scrivere con o al fianco degli attori, in sintonia con il teatro della natura vagheggiato dalle menti più aperte del momento.

Eppure anche questa arte passò di moda. Un po' perché il pubblico cominciò a rumoreggiare contro gli «eccessi» di tale impegno: non era per questo che gli Italiani erano stati chiamati a Parigi. Un po' perché in Francia si fecero strada altri modelli rappresentativi. Courville lo ha notato a partire dalle arti visive. Pittori e incisori ritrassero i nostri comici in occasione del ritorno a Parigi; poi lentamente si disinteressarono, ignorando perfino le messinscène di Marivaux, cui preferirono, come soggetti, le scenette dalle Foires, certo più fantasticabili.

Ciò vuol dire che gli Italiani, pur continuando a essere ammirati per la loro arte di piacere, furono sempre meno capiti, ovvero divennero periferici nel contesto dell'immaginario parigino. La pittura e il disegno del Settecento francese cercavano un rapporto più allusivo con il teatro, dedicandosi a rappresentare «les reflets multipliés» del «goût théâtral» (l'osservazione è di Rabreau e della Roland Michel). Invece gli Italiani tendevano a chiudersi nel loro teatro, per cui la lo-

⁹ La vita quotidiana degli attori italiani riemerge ancora vividamente dalle pagine di E. Campardon, *Les comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 voll., e *Les spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 voll. Cfr. L. Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Bocca, 1897 e 1905, 2 voll.

ro immagine risultò inidonea ai timbri diffusi: visivamente dimessa e a tratti sconveniente¹⁰.

L'arte di piacere era in grado di lasciare traccia solo nell'hic et nunc dello spettacolo. Ma anche i pochi pittori che avevano conservato il gusto di frequentare i teatri stentaron a rappresentarla. A mettere in figura gli attori italiani non riuscì nemmeno Lacret, che pure veniva dalla scuola di Gillot e che più volte tentò l'impresa dal vero.

Si veda l'illustrazione che egli fece per il *Je ne sais quoi* di Boissy (inc. Cars), testo dal titolo programmatico edito a Parigi nel '31. Vi si vede Silvia che sta per ricondurre Arlecchino a Parigi, portandolo via dalla grotta in cui si era rifugiato. Non solo il soggetto, ma anche i dettagli rivelano una conoscenza diretta della Comédie: dalla dissimmetria delle gambe e dei busti dei due attori, come dalla stretta innaturale delle mani, si intuisce un imminente gioco di agilità. Ma dell'arte di piacere qui non sembra esserci traccia. La didascalia dell'illustrazione dice: «Ces aimables acteurs sont un portrait vivant / De ce je ne sais quoy que l'art ne peut atteindre», mentre Silvia vi è raffigurata come una donna sproporzionata e brutta.

Parliamo dunque della crisi della Comédie Italienne, che si manifestò negli anni '30 e che, nonostante la successiva guarigione, lasciò qualcosa di cronico addosso ai nostri comici. Questo decennio è stato ricostruito dalla storiografia in termini di degenerazione: si sarebbe svenduto il patrimonio messo insieme dal grande Lelio. Ma a ben vedere, non fu così. Il repertorio rimase di orientamento eclettico; e Silvia restò l'ispiratrice della recitazione italiana (fu lei a far da maestra ai figli delle famiglie immigrate nel '16, ai Balletti, ai Vicentini, agli Sticotti; perfino agli eredi dei vecchi compagni di Scaramouche-Fiorilli, ai Romagnesi e ai Costantini; perfino a chi già aveva imparato dai genitori, a Francesco Riccoboni e a Thérèse Biancolelli). Ma se la recitazione restò fedele al passato e non cambiarono sostanzialmente i generi rappresentativi, perché la Comédie non restò la stessa?

¹⁰ Sul processo di formazione della «Comédie italienne des peintres» ha fornito un illuminante contributo M.H. Dieckmann, *Claude Gillot interprète de la Comédie dell'arte*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», n. 15, 1963. Al «gusto teatrale» del secolo è stata dedicata la mostra *Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, realizzata dal Comune di Bordeaux nel 1980. Vedi l'introduzione al catalogo di M. Roland Michel e D. Rabreau.

A mio parere, perché la continuità italiana fu perseguita con un eccesso di conservatorismo: come all'epoca del vecchio Tortoriti.

Tutto si giocò fra il '30 e il '35, in questi anni di cerniera fra la prima e la seconda fase della Comédie. Vediamo come andarono le cose. All'inizio ci fu un passaggio di poteri molto naturale, che portò alla costituzione di un direttorio di figli: Biancolelli fils, Riccoboni fils e Romagnesi petit-fils (di Cintio). Anche le scelte continuatrici di costoro sembrarono molto naturali, visto che si rifecero alla linea capocomicale di Riccoboni padre. Ma in cosa consisteva questa linea? Anzitutto nella spregiudicatezza. E dunque l'eccesso di continuità comportò un eccesso di spregiudicatezza.

La parodia, che «chiamava», divenne il genere principe dell'Hôtel de Bourgogne. Ogni successo dei teatri concorrenti fu preso sonoramente in giro, e in questo modo si indebolì l'inventiva drammaturgica italiana. Qualcosa di simile avvenne per la recitazione: poiché piaceva la danza, si puntò soprattutto su di essa, e si introiettò un eccesso di convenzionalismo. Stessa cosa per lo scenografismo che, cominciando a fare spettacolo a sé, distrasse gli attori dalle loro abilità più intime. Insomma, pressati dalle indicazioni del mercato, i comici della nuova generazione stentaron a restare italiani, come avrebbero voluto: divennero dei comici non più felicemente spaesati, bensì disorientati, come erano in fondo nel loro intimo, nella loro privacy di immigrati a vita. Si aggiunga che nel '34 morì Biancolelli fils, il genero di Tortoriti, che era la personalità più esperta e forte del direttorio, sicché venne pienamente in luce l'incostanza caratteriale degli eredi Riccoboni e Romagnesi: questi due figli d'arte erano dei teatranti avventurieri, prima che dei teatranti guida. E perciò non si accorsero che la Comédie stava evolvendo come una specie di Foire.

Fu in questo contesto, ancora vitale ma incapace del necessario rinnovamento, che si rimaniestò l'altro protagonista del teatro italiano in Francia: la pazzia.

Nel 1736 impazzì Mouret, primo compositore e direttore d'orchestra della Comédie, soprannominato il «musicista delle grazie». Le cronache ci dicono che egli finì poi a Charenton in condizioni penose. Cantava quando fu recluso. Ma questa perdita del senso della realtà non riguardò solo lui.

Mouret era un personaggio chiave della Comédie. Attivo nel tea-

tro di Riccoboni fin dagli inizi, per vent'anni aveva orientato le scelte musicali degli Italiani in contrapposizione al solennismo della «musica francese». Aveva aperto le sue arie alla giocosità recitativa, al dialetto, allo spirito delle parodie. In armonia col *je ne sais quoi* italiano, aveva fuso la melodia delle canzonette con richiami tematici alla vita reale. Era diventato una specie di musicista-drammaturgo, capace di musicare il balletto di azione, il gioco mimico, il cambio scenografico. Ora, alla metà degli anni '30, la recitazione italiana era ancora impensabile senza la musica di Mouret; e dunque, benché questa non fosse più sulla cresta dell'onda, era negli interessi della Comédie non rompere il rapporto. E invece la Comédie Italienne licenziò Mouret.

Cinismo? Difficile dire come i comici-padroni avrebbero dovuto fare (del resto, anche l'apostolo Lelio aveva licenziato senza scrupoli). In quel gesto, comunque, si manifestò una dose di insensatezza professionale.

Riprova. Proprio in quei mesi una ragazzina, di nome Claire-Joseph Leris, aveva chiesto di essere scritturata all'Hôtel de Bourgogne e il debutto di prova, come allora si usava, era avvenuto in un personaggio marivaudiano (Cléanthis dell'*Ile des esclaves*). In tempi di «normalità» (di completa sensatezza) l'arte di piacere avrebbe illuminato il giudizio degli Italiani, anche di fronte a un talento non ancora sbocciato. Ma alla Comédie era penetrato il tarlo del difensivismo, e gli Italiani non si accorsero di avere di fronte la futura Mlle Clairon. Quell'adolescente non corrispondeva al modello della femminilità italiana, incarnato da Silvia. Era piccola di statura, mentre Silvia (come risulta dal disegno di Lancret) sovrastava Arlecchino; Silvia non era riconoscibile nell'«imitazione» della futura Clairon; perciò la futura Clairon fu scartata per incompatibilità.

A minare la lucidità degli Italiani fu questo difensivismo tradizionalista, unito, nel caso di Mouret, alla paura della diversità, del distacco dal pubblico: due sentimenti inconciliabili con l'arte di piacere, che predisposero a una certa perdita di identità. Alla Comédie, nei primi anni '40, si cadde nella *mania* di piacere: se una novità non andava, non si provava a insistere; se andava, si insisteva troppo. Quindi il pubblico divenne padrone, con il suo gusto banale e con i suoi pigri riconoscimenti. Mascherate e spettacoli coreografici («ballets pittoresques», «ballets pantomimes», «dances de caractère», «fantoche

dansants»), parodie e scene di pettegolezzo, *musicals* di ogni genere, fuochi d'artificio e *pièces à tiroirs* si alternarono per compiacere le manie di un ristretto numero di spettatori sempre più viziati. Il pubblico voleva credere che la commedia dell'arte fosse stata una specie di *féerie*? Ed ecco i canovacci più sensazionali, ridondanti di scenografismo a basso costo.

Anno dopo anno la Comédie divenne un teatro specializzato in particolari servizi scenici, con un menu variabile di sera in sera, per il cui consumo — quando la formula si dimostrò gradita — fu repentinamente aumentato il prezzo del biglietto¹¹.

Epperò, dal 1745 circa fino al 1760 e oltre, la Comédie Italienne agì come un teatro a due facce.

C'era da un lato questa compagnia dei servizi, struttura organizzata per mediare il simulacro della tradizione con le indicazioni del mercato. Ne facevano parte attori poco motivati che in scena esibivano una recitazione leggera, trasparente, perché la sostanza del loro gioco era salottiera, fatta di canzoncine, effetti decorativi e allusioni di attualità. (Un esempio: Antonio Sticotti, attore ormai di mentalità francese ma costretto a fare *l'italien*, privo di parti perché il suo Pierrot non aveva più udienza, che per giustificare lo stipendio si ingegnò a scrivere *pièces* di cronaca politico-mondana con la rapidità dei giornalisti).

E c'era, d'altro lato, la Comédie delle vedettes che continuava a riproporre l'arte di piacere ottenendo successi clamorosi, anche più brillanti di quelli di una volta. Questo fenomeno merita un più franco riconoscimento da parte della storiografia perché, come vedremo, mise a fuoco problemi teatrali di valore assoluto e predispose la scoperta ottocentesca dell'individualismo scenico.

Andando avanti con gli anni, anziché ritirarsi come allora si usava, Silvia scoprì il valore di seduzione dell'età. Mentre La Mettrie teorizzava il piacere dell'interiorizzazione, nello stesso periodo Silvia dimostrava che l'arte dell'attore è arte di spostamento del desiderio, ben coniugabile con l'esperienza visibile nel corpo. L'arte di piacere ten-

¹¹ Per la conoscenza della seconda fase della Comédie si segnalano i libri citati di Courville e C. Meldolesi, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.

deva a diventare una specie di scienza empirica, e Carlo Bertinazzi (Carlin) — l'altro artefice della Comédie delle vedettes — seppe approfondirla nel tempo, dentro gli anni '50 e '60. Come La Mettrie teorizzava la coincidenza dello spirito e della materia, così la fisicità del nostro Arlecchino si dimostrava ricca di qualsiasi inclinazione, sessuale e spirituale.

Sulla linea di Carlin recitarono anche le figlie bambine, meravigliosamente ambigue, di Pantalón Veronese. E dopo Veronese arrivò Collalto, che Goldoni chiamò, senza retorica, attore nell'anima. (Né va dimenticato che da questa fase della Comédie vennero i trattati sulla recitazione di Francesco Riccoboni e Michel Sticotti¹², librerimento del paradosso diderotiano, nonostante i loro limiti).

Non si trattò di eccezioni, ma — ripeto — dell'altra faccia della Comédie. E si può anche comprendere come il teatro delle vedettes trovasse spazio nel teatro dei servizi: nonostante la loro insensatezza, gli Italiani erano rimasti immuni dall'aridità del tempo, che tendeva a razionalizzare il teatro per lotti riformati, ovvero per generi chiusi. Presso gli Italiani non si ponevano barriere razionalizzatrici fra modalità drammaturgiche e modalità rappresentative, fra gesti dell'attore e gesti del danzatore, fra vissuto e arte dell'attore.

Quando la Comédie delle vedettes liberava la sua carica di piacere, saltavano le divisioni in generi e si ridimensionava la comicità salottiera. Ce lo conferma Diderot in una osservazione del '58: «Un paradoxe dont peu de personnes sentiront le vrai, et qui révoltera les autres [...], c'est que, dans les pièces italiennes, nos comédiens italiens jouent avec plus de liberté que nos comédiens français; ils font moins de cas du spectateur [...]. On trouve, dans leur action, je ne sais quoi d'original e d'aisé, qui me plaît et qui plairait a tout le monde, sans les insipides discours et l'intrigue absurde qui le défigurent. A travers leur folie, je vois des gens en gaieté qui cherchent à s'amuser, et qui s'abandonnent à toute la fougue de leur imagination»¹³.

Si andava alla Comédie Italienne con riluttanza, perché si trattava ormai di un teatro screditato. Il primo impatto confermava l'opinione comune: possibile che si rappresentassero quelle stupidaggini?

¹² A.F. Riccoboni, *L'art du théâtre*, Paris, Giffart, 1750, e M. Sticotti, *Garrick, ou les acteurs anglais*, Paris, Lacombe, 1769.

¹³ D. Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Oeuvres esthétiques* (a cura di P. Vernière), Paris, Garnier, 1965, p. 268.

Ma poi dal gioco rappresentativo si sprigionavano folate di immaginazione e un contagioso desiderio di divertimento. Sono parole importanti queste di Diderot. Ci rammentano, per così dire, che l'ammalato non è un predestinato alla morte, non è un essere anonimo, distaccato dalla sua personalità in vita.

Oltre che dell'arte delle sue vedettes, la Comédie viveva della sua poliedricità. Viveva della vita della musica, per cui all'epoca della *querelle des bouffons* aveva saputo fare i suoi buoni affari. E viveva della vita della danza: pochissime erano le compagnie drammatiche che avevano saputo ospitare, al loro interno, il processo storico della professionalizzazione dei danzatori. Solo che questa poliedrica esuberanza era diventata una qualità antropologica più che teatrale. Gli Italiani erano poco trasformabili: osservò Goldoni al suo arrivo in Francia, quando fu chiamato come ultima possibile vedette per rianimare la situazione.

Dunque la malattia si vedeva. E la follia, ancora una volta, lasciò il campo alla pazzia; che allora colpì, benché in modo solo strisciante e implicito, Riccoboni figlio, facendone il personaggio simbolo del tramonto italiano.

Per un teatrante storico come lui, la cui famiglia aveva dato l'anima per la Comédie e che fin da bambino si era identificato con il successo italiano, la vista della malattia risultò intollerabile. E dire che nella sua vita aveva conosciuto molte volte la fortuna e molte volte dalla fortuna era stato abbandonato. Si legge che Francesco Riccoboni prese a comportarsi da «ragazzino», quasi a rimuovere tutta la storia della Comédie. Di fatto, presumibilmente, egli non prestò più attenzione alle regole sociali (cui del resto aveva spesso trasgredito, dandosi alla cabalistica e ad altre fughe). Ma Mme Riccoboni, la romanziera, non mancò di motivi per considerare pazzo il marito sessantenne.

Nel '62 gli Italiani si fusero con l'Opéra-Comique: teatro di origine *foraine*, arricchito da influssi musicali italiani, che sembrava consanguineo dell'ultima Comédie Italienne, ma che di fatto si collocava nell'alveo della scena lirica. Le forme della fusione privilegiavano gli artisti italiani, ma nella coesistenza si rivelarono più forti i Francesi.

Di fatto, il controllo dell'Hôtel de Bourgogne sfuggì sempre più

dalle mani degli attori immigrati, fino alla definitiva consacrazione dell'opéra-comique come genere guida. Fuori c'era scritto Comédie Italienne, dentro agiva «le plus grand théâtre lyrique français» (Jean Giraudeau).

Lo Stato del secondo Settecento non era più lo stesso che aveva ingaggiato i nostri comici. Grazie a quale "funzione", negli anni '60, una compagnia straniera poteva essere accettata a Parigi? Col progredire degli scambi sovranazionali, il rapporto fra pensare e sentire era andato modificandosi; il pensiero francese (non solo quello illuminista) dominava in tutta Europa e il sentire gli era sempre più aganciato, comportando l'avvento di forme espressive omogenee e assimilatrici. Anche a teatro gli stili nazionali divennero variabili dipendenti; dunque non c'era più bisogno di ospitare comunità artistiche straniere, e tanto meno italiane, dal momento che l'italianità fittizia della nuova Comédie risultava più seducente di quella autentica. Ora si dovevano importare dalla Francia le procedure artistiche della naturalezza.

Era nelle cose che nessuna delle grandi famiglie immigrate riuscisse a restare nel teatro francese oltre la terza generazione; che la Francia diventasse una specie di cimitero di elefanti per gli ultimi comici dell'arte. Del resto, tutti i teatri finiscono male. Soprattutto — osservava Carlo Gozzi — se la loro fine cade in epoca di libero arbitrio: l'attore allora cerca la soluzione personale e, in nome del suo individualismo, finisce per rinnegare il patto comico, le leggi del mestiere e financo il legame familiare. In parte fu così anche per gli Italiani, che si sentivano intrasformabili e che, perciò erano come destinati a una fine reazionaria e immorale.

Si aggiunga che la cultura francese tenne un comportamento ostile verso di loro. Appena l'opéra-comique si delineò come il nuovo perno della Comédie, molti pittori ripresero a raffigurare scene e cantanti «cosiddetti italiani»; e vari filosofi vollero contribuire personalmente alla svolta.

Ufficialmente, il teatro italiano in Francia finì con la rivoluzione. Nel 1780, con una decisione solo apparentemente contraddittoria, fu decisa la soppressione delle pièces italiane dal repertorio della «Comédie dite des Italiens». Gli attori dal cognome italiano furono licenziati. Ma l'incredibile abbarbicamento dei nostri comici non finì del tutto. Non furono licenziati Carlin e Coralli, l'Arlecchino in secon-

da ¹⁴. Poi nel pieno della rivoluzione, si ebbe un nuovo, sintomatico abbarbicamento.

Ne fu protagonista un altro Arlecchino, bolognese di nascita, Ange Lazzari. Dopo aver sfondato alla Foire, egli creò un suo teatro nella sala degli Elèves de l'Opéra che, nel 1793, per un tratto, prese il nome di Théâtre Français et Italien (poi di Théâtre Français du Boulevard e, quindi, di Variétés Amusantes).

Lazzari riuscì perché la soppressione dello spettacolismo italiano aveva lasciato un piccolo vuoto da riempire nell'effervescenza multiforme del teatro di boulevard: il vuoto, appunto, delle arlecchinate. Le varietà di Lazzari furono pantomimiche e musical-scenografiche; di trama comica, tragica, patetica, morale, storica, magica o esplicitamente rivoluzionaria. Popolarizzandosi, le forme teatrali settecentesche andavano a riproporre, ancora una volta, l'effetto sorpresa dei vecchi canovacci italiani e della creatività *foraine*.

Ma nel 1798 un incendio distrusse il suo teatro, e Ange Lazzari si suicidò. Ultimo ingresso della pazzia nella nostra storia.

II

«ESSERE TUTTI CORPO»

Ma lo storico del teatro non può non porsi il problema generale: un teatro prevalentemente di prosa, quale la Comédie Italienne, che si trasforma in teatro prevalentemente lirico; come poté avvenire? Impossibile rispondere a questa domanda con la logica del teatro cui siamo abituati. Dunque, saremo obbligati a indagare su come funzionava *quella particolare testa del teatro*: quali erano i suoi meccanismi di orientamento, prima che la convenzione della prosa si autonomizzasse dall'insieme delle arti rappresentative?

Cominciamo con lo scartare l'ipotesi più banale: che alla Comédie, subito dopo il '62, si determinasse un drastico cambiamento di

¹⁴ L'affermazione dell'Opéra-Comique all'interno della Comédie Italienne è stata studiata da J. Gourret, *Histoire de l'Opéra-Comique*, Paris, Les Publications Universitaires, 1978. Fondamentale, in proposito, resta la conoscenza del patrimonio iconografico custodito presso la biblioteca dell'Opéra.

comando. No, non fu certo così, perché la vena italiana dell'arte di piacere non era esaurita: le vedettes della vecchia Comédie, anche nelle nuove circostanze, continuarono a mietere allori. Vinsero i Francesi, ma i comici italiani non lasciarono il campo senza successi.

Vuol dire allora che ci fu una prolungata esperienza di confronto fra le due forme spettacolari, resa possibile da una concezione incline a pensare i teatri allo stato fluido. Possiamo ipotizzare, sulla base di questa concezione, che non fosse affatto esclusa l'evenienza di una fusione pacifica; non dovette sembrare inverosimile che le troupes degli Italiani e dell'Opéra-Comique dessero vita a un teatro unitario, come due istinti in un corpo solo.

Organizzativamente c'erano vari precedenti, fra cui quello della leggendaria coabitazione di Molière e Scaramouche. Spiritualmente, per così dire, c'era alle spalle tutto il continente della teatralità barocca, con i suoi incroci comico-musicali, tragi-comici, di formalismo e popolarità, di peso e leggerezza. Generazioni e generazioni, prima dei musicisti e degli attori della nuova Comédie, avevano sperimentato modalità di coesistenza non solo per affinità, ma anche per opposizione.

All'atto della fusione del 1762, la testa del teatro parigino era ancora occupata da questa concezione, anche se poi era portata a risolvere i problemi con l'ideologia dei generi, tipica della concorrenzialità più moderna e della retorica teatrale francese.

Guardiamo ora all'intero arco della permanenza autonoma degli Italiani in Francia. Dal 1658, data di fondazione del primo Théâtre Italien, al 1762, per oltre un secolo, i nostri comici tennero la posizione riuscendo a spiazzare le loro crisi fisiologiche con modificazioni produttive ogni volta differenti.

A teatro il rapporto artisti-produzione-mercato funziona in modo tale che nessuna compagnia, o gruppo, può durare più di una ventina d'anni. Studiando le esperienze che durarono o durano di più (teatri museali a parte), ci si imbatte immancabilmente in fasi critiche superate con cambiamenti di modalità rappresentative. I comici immigrati riuscirono a fare epoca, a radicarsi in Francia per un periodo tanto lungo perché, padroni di un'arte composita e vibratile (il *je ne sais quoi*) e dotati di un impareggiabile istinto commerciale, seppero corrispondere attivamente alla legge delle crisi fisiologiche. Lo sguardo dello storico, in questa ottica, registra almeno sei fasi lungo il secolo

del «*théâtre italien*»: la fase di Scaramouche e Biancolelli padre; quella di Gherardi e dei Costantini; quella del povero Tortoriti; quella di Riccoboni e Mouret; quella del «direttorio» e di Silvia, che fu anche la fase del maestro danzatore De Hesse; e quella dei Veronese e di Carlin, che fu anche la fase del musicista Favart, uno dei promotori della fusione con l'Opéra-Comique.

Queste fasi, orientate sempre più verso il plurilinguismo spettacolare, fanno supporre che gli attori italiani, alla fine, non fossero semplici spettatori della trasformazione del loro teatro in un teatro musicale. Il mestiere antico dei nostri comici aveva in sé la virtualità di questa trasformazione, per quanto potesse temerla. In un documento d'epoca si legge che gli spettacoli del nuovo opéra-comique e quelli degli Italiani erano strutturalmente analoghi, combinando azioni (nella tradizione del vaudeville), danze, macchine, scenografie, sinfonie e pezzi cantati. E anche quando le due troupes agivano in contrapposizione, quando le serate dei cantanti-danzatori-attori francesi sfidavano le serate di Arlecchino, dovette manifestarsi un terreno comune. L'opéra-comique era il nuovo teatro, quello degli Italiani il vecchio. Nuovo e vecchio erano tuttavia in rapporto. Il nuovo teatro, con le radici sue proprie, trovò un terreno di trapianto ideale nella Comédie, nel teatro degli attori immigrati che, per bisogno di piacere, si erano specializzati ad andare oltre: oltre la commedia dell'arte, oltre il teatro del testo, oltre la loro stessa origine.

Vorrei far osservare, infine, che il senso di questa lunga durata non si esaurì nemmeno con la fine della nostra vicenda. Questo conflitto arte drammatica-musica prefigurò una storia intera di contrapposizioni. Col tempo divenne abituale la concorrenza, negli stessi edifici, del teatro recitato e del melodramma, risultando quest'ultimo quasi sempre vincente. Come gli Italiani e i Francesi coabitarono guerreggiandosi e influenzandosi fra il 1762 e il 1780, così lirica e prosa continuarono a spiarsi e a copiarsi reciprocamente fino alla seconda metà dell'Ottocento.

Cos'era in definitiva l'arte di piacere? Sfolgiando le storie settecentesche della Comédie Italienne, ci si imbatte in una serie di individui d'eccezione che trasferirono la loro capacità di piacere dalla scena alla vita. Oltre ai comici già ricordati potremmo menzionare Angelo Costantini, il ribaldo Mezzettino della vecchia Comédie, che pa-

gò il suo gusto di far teatro nella vita con vent'anni di prigionia in Polonia e che, successivamente, continuò a imbrogliare ad arte. (Mise nei guai anche Riccoboni padre, che lo aveva riospitato a Parigi per un breve ciclo di recite). Straordinario seduttore: godeva di pessima fama, ma tutti volevano avere un suo ritratto in posa. Agathe Sticotti, l'attrice virtuosa, che fu al centro di un gran caso umano e giudiziario perché aveva sposato un nobile. Condannata nonostante avesse abbandonato il teatro, fu poi riabilitata dai suoceri; di lei scrissero anche Rousseau e i rivoluzionari dell'89. Mme Laboras Riccoboni: lasciato il teatro, i suoi romanzi divennero i più fortunati del secolo. Per Grimm e Diderot fu un modello letterario e intellettuale. Bartolomeo Andrea Camerani che, smesso il ruolo di Scapin, divenne amministratore della Comédie francesizzata. Fu un manager ante litteram: seppe ingraziarsi il suo superiore politico, il maresciallo di Richelieu, al punto che questi — si disse — non avrebbe saputo fare a meno dei suoi pettegolezzi al mattino, come del tè.

Per i comici che non abbandonarono il teatro, questo movimento di fuoriuscita dalla separatezza teatrale si tradusse in una accentuazione degli elementi vitalistici, erotici del gioco recitativo. Rosalia Astrodi, figlia d'arte, comica danzatrice e cantante, intorno al '50 divenne una specie di attrice Lulu, rovinatrice dei suoi ammiratori. Si legge che il conte di Egmont morì per le sue sregolatezze. I personaggi di servetta recitati da una attrice «scellerata»: ecco una immagine indicativa. Più indicativo ancora il caso di Carlin, la cui omosessualità era considerata portatrice di grazia e d'arte. Fra le signore invalse l'uso di chiamare Carlin i cagnolini da tasca. Un giorno Garrick, vedendo l'amico Arlecchino fregarsi le reni dopo un'artistica bastonatura, esclamò che la schiena di Carlin era geniale.

La disinibizione sessuale faceva parte dei costumi, anzi del corredo delle famiglie comiche. Ma la Astrodi non aveva cominciato a praticare il sesso dall'infanzia, come si diceva facessero le figlie d'arte nelle compagnie girovaghe. Ma Carlin era un comico onesto, come lo era stato Riccoboni. L'erotismo degli Italiani risultava artisticamente redditizio perché corrispondeva a una complessa mediazione di fattori, situata nella cultura alta del tempo.

Abbiamo già presentato gli Italiani come comunità professionale di immigrati. La condizione dell'emigrazione li aveva indotti, attraverso un lungo e non indolore processo di integrazione, a ridefinire

la loro diversità nelle forme più vantaggiose possibili. La loro identità originaria era così diventata, per un verso, più paradigmatica e, per l'altro, più decantata e astratta. All'Hôtel de Bourgogne si recitava in francese per francesi; i figli e i nipoti attori erano anagraficamente francesi; epperò la fonte della sopravvivenza era legata alla conservazione di una patente diversità italiana: essenza da mettere in scena con procedure scrupolose. Spontaneità, gaiezza, furia di divertirsi per divertire, follia — le qualità che colpirono Diderot — erano depurate apparizioni del tesoro originario di quei comici. Arte di piacere, dunque, come spostamento dell'eccitazione fisica nell'eccitazione del teatro, ovvero come ritrovamento del piacere del teatro nella fisicità ambivalente dell'attore che recita.

Torniamo alla schiena geniale di Carlin. La battuta maliziosa di Garrick ci ha permesso di evidenziare la base erotica, fisicamente connotata, della recitazione italiana; ma la stessa battuta ha fatto venire in mente a Taviani una spiegazione di ordine creativo, ché la schiena — come ha osservato Barba — è luogo fondamentale di irradiazione dell'energia dell'attore. Quella di Carlin — ha scritto Taviani — «era una schiena grassa e quasi matronale [...]. Forse Garrick vi vide serpeggiare, seppellita sotto le movenze graziose, l'energia di una grande danza»¹⁵.

La presenza scenica di Carlin era ambivalente. Un'osservazione sulla sua arte poteva essere presa per un'osservazione sul suo corpo, e viceversa. Del suo stile si poté dire che era fisicamente arlecchinesco e pateticamente sentimentale.

Di qui la sua indecifrabilità. Nessun contemporaneo riuscì a stabilire che tipo di attore e di uomo egli fosse. Come uomo non doveva essere un qualunque, se d'Alembert si prese cura di una sua figlia cieca, ma dai documenti risulta che Carlin andava d'accordo con tutti. Come attore, lo stesso: recitò un po' di tutto, collaborando con Silvia, con Veronese, con De Hesse e con i protagonisti della francesizzazione, con i Favart e con Florian; e tuttavia in ogni circostanza seppe restare fedele a se stesso, alla sua maschera, a costo di sembrare anacronistico (i ritratti di Carlo Bertinazzi riferiscono di un attore quasi seicentesco). Ma, d'altro canto, non fu un restauratore: la sua

¹⁵ F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», n. 1, ottobre 1986.

arte arlecchinesca, pur non essendo riducibile alla calligrafia della danza, fu capace di interagire creativamente con il gusto francese. Nel 1760, quando i pittori riprendevano a interessarsi alla Comédie, Carlin si fece promotore — con invenzione teatrale straordinariamente tempestiva — della moda dei tableaux vivants figurativi. Allestendo *Les noces d'Arlequin*, egli riprodusse in scena un quadro di Greuze, che in un'esposizione aveva riscosso particolare successo. Il quadro scenico era identico. Poi, i personaggi si animavano e il pubblico rimaneva incantato.

Che grande commediante fu Carlin; la sua arte di piacere aggirò qualsiasi ostacolo, morale, estetico, ideologico, e persisté contro la logica dei tempi e della ragione.

L'arte di piacere di Silvia aveva le stesse caratteristiche e sembrò ugualmente inestinguibile. Anche nel suo caso, alla base, c'era lo spostamento di un richiamo erotico. Casanova, che la conobbe cinquantenne, scrisse di lei: «Elle voulut des amis, jamais des amants». Non era un vezzo: Silvia era troppo seria per pargoleggiare; dunque, per anni, la nostra attrice rimase nei pensieri di Casanova perché ovunque, a tavola come in scena, ogni suo gesto alludeva stranamente all'amore. Stranezza che il memorialista credette poi di possedere stringendo una relazione con sua figlia.

Così fanno capire i *Mémoires*. L'ambivalenza di Silvia era tale che il suo fascino sembrava animare anche le grazie della figlia Manon. L'arte di piacere la rendeva, allo stesso tempo, attrice madre e attrice figlia: sfiorita e saggia come una madre vissuta e, allo stesso tempo, invogliante come una figlia in fiore. Questa ambivalenza attraente-imbarazzante ci è confermata dal ricordo di uno spettatore occasionale, un avvocato di provincia che nel 1738 scrisse: «C'est une actrice admirable, excellente, inimitable. Quel plaisir [...] de voir un jeu aussi aisé, aussi simple, aussi noble, et aussi naturel». Ecco l'attrice figlia. Ma Silvia era anche un'attrice madre, sgradita all'avvocato, tanto che questi le attribuì 45 anni invece dei 38 che aveva: «C'est trop vieux pour le théâtre. Elle est bien faite, mais elle est laide et d'une laideur un peu choquante. Sa voix est aigre, glapissante, elle écorche les oreilles ou du moins les fait souffrir. Une telle voix ne saurait toucher, émouvoir, attendrir». Era dunque un'attrice finita? Evidentemente no, visto il turbamento schizofrenico prodotto nello spettatore narrante. Figlia e madre erano inscindibili. E il nostro avvocato provinciale, fer-

mamente convinto della sconvenienza della vecchiaia a teatro, si trovò costretto a concludere che l'età, nel caso di Silvia, era solo un difetto: «Si vous ôtez cela, elle est parfaite»¹⁶.

Silvia — a detta di Casanova — aveva dato alla figlia Manon la virtù più elevata, il «savoir-vivre», una specie di scienza/vita. Silvia possedeva una bellezza incerta. Per il gusto del tempo sembrava recitare sempre allo stesso modo. In età sconveniente faceva ancora l'Innamorata. Eppure tali difetti, grazie al «savoir-vivre», diventavano attraenti come ciò che si offre negandosi¹⁷.

Nel 1750 Goldoni inserì nel *Poeta fanatico* un sonetto in lode dell'attrice Caterina Landi, che si chiudeva con questi versi:

Spirito che tutto vede e tutto intende,
arte che tutto brama e tutto spezza,
cuore che manda fiamme e non s'accende¹⁸.

Questa figura, del cuore che manda fiamme e non s'accende e che rende onnipotente l'attore, si attaglia troppo bene anche a Silvia e a Carlin, per non farci pensare a un fenomeno d'insieme.

Ma questa arte — obiettarono i riformatori — non comportava l'aberrante paradosso di un teatrale che si sostituiva al sociale? Di fatto l'arte di piacere svolse anche un ruolo provocatorio nei confronti della ragione.

Nell'area della ragione filosofica, Diderot fu il più reattivo: egli rilanciò la provocazione sul piano del pensiero, con la pagina citata sulla follia italiana, con il *Paradoxe sur le comédien* e, implicitamente, con i *Salons*. Come ha osservato Maria Ines Aliverti, Diderot riteneva che il teatro fosse l'arte virtualmente più libera dalla schiavitù dell'imitazione dei modelli e che, pertanto, esso dovesse dare un esempio di riappropriazione: scegliendo di confrontarsi, non più con la bel-

¹⁶ Traggio la citazione dal saggio cit. di G. Luciani la cui fonte, al proposito, è J. Queniant, *Culture et société urbaines dans la France de l'Ouest au 18^es.*, Université de Lille, 1977, p. 1084.

¹⁷ Dobbiamo ancora a Xavier de Courville lo studio più penetrante dedicato all'arte di Silvia: *Jeu italien contre jeu français*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», n. 15, 1963.

¹⁸ Atto II, sc. 10 della commedia citata. Cfr. L. Rasi, *I comici italiani*, cit., alla voce Landi Caterina.

lezza dell'antico, alienata dalla sua codificazione, bensì con l'imperfezione naturale. «Il teatro è implicitamente nel pensiero di Diderot [...] questo *stato di barbarie*, nel quale si procederebbe a tentoni verso la ricerca originaria della verità»¹⁹. Paradigma evidentemente favorevole a un aperto riconoscimento degli Italiani. Anche d'Alembert apprezzò l'immediatezza italiana. Invece l'opinione illuminista nel suo insieme, dopo i primi consensi per l'esperimento riccoboniano, negò legittimità all'arte di piacere.

All'inizio Voltaire e altri si risentirono per le parodie italiane delle loro tragedie. In verità frettolose parodie contro cattive tragedie: viene da domandarsi chi avesse ragione. Ma la risposta illuminista alla «grossolanità» della Comédie fu comunque sproporzionata, quasi a voler cacciare gli Italiani nel campo avversario. Cosa che in parte avvenne, dato che la Comédie Italienne era bisognosa di appoggi e non sapeva separare l'arte di piacere dall'ossequio mercantile.

I comici immigrati furono poi screditati da una durevole patente di millanteria. Col tempo, le stroncature di Grimm fecero passare l'idea che essi non erano più veri attori; mentre il sostegno illuminista all'opera buffa si tradusse nel luogo comune che veri italiani erano i musicisti, e non quei comici pigri e marrani. Quindi, se non erano né veri attori né veri italiani, perché avrebbero dovuto monopolizzare l'arte italianizzante? Ed ecco Marmontel farsi operoso librettista di opéra-comiques nella Comédie Italienne unificata.

Il rapporto movimento illuminista/teatro italiano, al di là degli episodi citati e di altri più sfumati e contraddittori, costituì un capitolo non secondario del conflitto, tipicamente settecentesco, fra istituzione teatrale e autonomia artistica. Gli illuministi antitaliani avevano ragione perché la Comédie, dalla metà del secolo in poi, si era trasformata in un teatro istituzionalmente in disarmo, gravato di attori improduttivi e privo di una credibile programmazione. Dal canto loro, i comici italiani avevano ragione nel rivendicare il loro diritto a un teatro, a una casa per l'arte di Carlin: l'arte di piacere era un fragile dono, una pianticella comica nata a Parigi, che si identificava con quegli attori, con quegli uomini, in quella situazione.

Di fronte alla società avevano più ragione gli illuministi, direi che

¹⁹ M.I. Aliverti, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986, pp. 152-153.

avevano fin troppa ragione. Gli intellettuali illuministi, come competenti delle cose dell'arte, sentivano un dovere pedagogico nei confronti del pubblico, ritenevano di dover portare chiarezza nel panorama tradizionalista del teatro e del sentire collettivo in genere. Le scene volute dal vecchio potere autoritario non farne le spese, e in primis la Comédie Italienne. Ma se gli illuministi avessero avuto il coraggio di non essere così conseguenti, il loro progetto istituzionale si sarebbe meno distaccato dal mondo teatrale e da certe dinamiche profonde della società.

Il teatro non è un riflesso della società, delle sue dinamiche di progresso e di conservazione: l'illuminismo, per meglio orientarsi, avrebbe dovuto considerare questa differenza. Come seppe considerarla Diderot, la cui posizione teatrale fu poi l'unica a rimanere — fra quelle illuministiche — nella cultura della modernità scenica.

Più forte ancora fu la provocazione nei confronti della ragione pubblica, dei circoli d'opinione. L'arte di piacere sembrava nata apposta per scontrarsi con questa ragione e per dimostrarne indirettamente i limiti. A livello filosofico, per cui La Mettrie fu confutato con evidente inadeguatezza da destra e da sinistra (anche Voltaire lo criticò). Come a livello teatrale, per cui la ragione pubblica cadde nell'irrazionalità e nell'astrattezza quando provò ad impadronirsi dell'indecifrabilità di Carlin e di Silvia.

L'indecifrabilità di Carlin, che non era figlio d'arte, fu spiegata con una super-esperienza adolescenziale. Si immaginò che Carlo Bertinazzi, quando era ragazzino, avesse avuto per compagno il futuro papa Clemente XIV e che fra i due fosse nata un'amicizia particolare. Mitizzazione da salotto, la cui ingegneria fantastica poggiava sul tema banale dell'omosessualità dell'attore, ma che ebbe straordinaria fortuna per i suoi risvolti morbosi e ideologici: essa sembrò decifrare l'anima arlecchinesca di Clemente XIV (il papa soppressore della Compagnia di Gesù era soprannominato il pontefice dei potenti) e laureò quell'Arlecchino «follemente» amato dagli spettatori, come personaggio pubblico a pieno titolo²⁰. Ma questa storiella, che rifletteva le ragioni di vari circoli d'opinione, che c'entrava con l'arte di Carlin?

²⁰ Corrispondenze e romanzi, pièces teatrali e polemiche giornalistiche sigillarono questa immagine sull'arte di Carlin. Cfr. G. Macchia, *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 97-98. Negli atti del convegno *Roma e il teatro nel Settecento* (Roma, 15-20 novembre 1982) sta per uscire il testo della mia relazione: *Arlecchino, il Papa e i Gesuiti*.

L'arte di Silvia fu mitizzata dai pittori con uno spostamento più discreto ma ugualmente direzionato. Si veda il suo ritratto più bello, che fu dipinto da Jean Raoux quando ancora la Comédie Italienne era in salute: «Mlle Silvia du Théâtre Italien en Thalie»²¹. L'attrice vi è raffigurata di lato, in primo piano, il volto scoperto a lode della naturalezza recitativa. Notiamo il seno nudo e il movimento morbido del braccio che solleva un sipario: segni di ambiguità recitativa? Ma da quale dettaglio possiamo dedurre che quella figura femminile è un'attrice? La raffigurazione risulta coerente solo se, al posto di Silvia, decidiamo di vedere Talia, la musa della commedia. L'attrice è in realtà Talia che solleva il sipario dell'Hôtel de Bourgogne, dietro al quale, sullo sfondo, intravediamo una scena galante con maschera.

Queste due immagini, l'Arlecchino alter ego del Papa e la Diva-Musa, potrebbero essere variamente commentate. Ma quello che più colpisce è il fatto che l'attore vi è presente solo come personaggio-oggetto della ragione pubblica. Niente ci parla dell'attore come artista, di un suo personaggio, di un segno recitativo.

Si voleva ricomprendere la grandezza teatrale di Carlin e di Silvia, e lo si fece ignorando la natura del teatro. Irragionevolezza della ragione.

Istituzione motrice dei processi d'opinione pubblica era l'istituzione letteraria. Per i «letterati» era conseguente ragionare così: un grande poeta non ha niente a che fare con uno scrittore qualsiasi; dunque, perché del grande Carlin si sarebbe dovuto rappresentare lo status di attore qualsiasi?

Invece, nella realtà, Silvia e Carlin entravano in scena in quanto attori qualsiasi, e la loro grandezza consisteva nel mostrare come dalla normalità di un corpo d'attore potesse nascere una attrazione non normale. Questa era l'arte di piacere, forse l'opposto della ragione pubblica.

Come non ripensare ancora una volta a La Mettrie, che raccomandava ai suoi lettori di «essere tutti corpo»?

²¹ Per accertare questo ragionamento, rimando all'apparato iconografico del cit. *Un apôtre* di Courville, in cui è riprodotto il quadro di Raoux.