

Ferdinando Taviani

LA SPOSA E LA CAVALLA.
LA FARSA COME SEME DELLA
DRAMMATURGIA DEL TEATRO PROFESSIONISTICO

[Il testo che segue è la trascrizione di una conferenza tenuta da Taviani il 5 dicembre 2009 in occasione della XII edizione del progetto "Il Teatro Vivo" promosso e organizzato, a partire dal 1998, dal Teatro tascabile di Bergamo presso la sua sede. Nel corso delle sue venti stagioni la rassegna, dedicata alla diffusione e alla promozione del teatro contemporaneo, ha affiancato alle conferenze laboratori, incontri e spettacoli. La registrazione audiovisiva è conservata presso gli Archivi del Teatro tascabile di Bergamo che colgo l'occasione di ringraziare.]

Taviani non era solo un grande esperto e un conoscitore raffinato della farsa, ma anche un autentico appassionato. Sapere, entusiasmo e voglia di trasmissione erano qualità che appartenevano alla sua statura di storico e alla sua postura umana. Su questa forma drammatica, considerata dalla critica essenzialmente come uno dei livelli più bassi della letteratura teatrale, Taviani rivolge uno sguardo altro che, privilegiando il punto di vista delle pratiche teatrali degli attori professionisti, ci rivela come la farsa sia un germe capace di produrre una trasformazione e, al contempo, uno strumento che permette la creazione di contrasti, «un nucleo di energia sotterranea che può svilupparsi in diverse direzioni». A partire da un'opera celebre e particolarmente presente nel repertorio attoriale otto-novecentesco com'è La sposa e la cavalla, Taviani comincia a divergere e ad allargare i cerchi concentrici della sua analisi. Accanto ai riferimenti canonici, Molière fra tutti, riesce così a creare associazioni più impreviste e imprevedibili; sembra quasi di vederlo tirar giù da una sua biblioteca ideale volumi e frammenti che per lui erano stelle polari; lo si sente appassionarsi quando finisce col tirare in ballo un genere cinematografico, il western, che era uno dei suoi cavalli di battaglia.

La libertà e la ricchezza del suo modo di pensare mi sembrano aver conosciuto nell'oralità una dimensione che ha fatto riverberare in maniera particolarmente luminosa tutta la sua generosità, intellettuale e non. Nella mia memoria, averlo ascoltato parlare è stato assistere ed esperire una gioia orchestrata dei sensi e della mente di cui gli sarò sempre grata (Francesca Romana Rietti)].

Parlerò della farsa, una forma considerata il livello più infimo della letteratura teatrale, talmente basso che ne parlerò come si fa dei semi, come di un seme del lavoro teatrale. A stampa, come si presenta una farsa? In questo

libretto che ho portato con me, ci sono dieci farse e c'è anche quella di cui mi occuperò oggi, *La sposa e la cavalla*, eccola qua: sono ventisei paginette, pubblicate alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento dall'editore Salani. Accanto ai nomi dei personaggi si trovano quelli degli attori che li interpretavano: sono completamente ignoti perché non sono attori professionisti, ma dilettanti, ed è per loro che le farse vengono pubblicate. Agli attori professionisti non servivano perché le conoscevano, non avevano bisogno né di un testo né di un copione. Un'altra caratteristica delle farse è che molto spesso non sappiamo da dove vengono, cioè non sappiamo chi le ha scritte; per *La sposa e la cavalla* ho trovato almeno sette attribuzioni diverse tra autori italiani, francesi e una volta pure un tedesco. Il frontespizio si presenta così: *La sposa e la cavalla. Farsa in un atto, nuovissima riduzione dal francese*. Quale francese? Chi l'ha scritta? Il fatto di dire "dal francese" è come dire "questa viene dalla Francia, è fatta bene!". A quell'epoca, infatti, il repertorio teatrale più apprezzato era quello francese. "Nuovissima riduzione dal francese", che vuol dire? Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento "riduzione" probabilmente significa "traduzione", ma "nuovissima" che vuol dire?

Sempre sul frontespizio ci sono i quattro personaggi, altra caratteristica ricorrente delle farse: si va da un minimo di due a un massimo di sei personaggi perché è un genere che si fa in economia. E, sempre nel frontespizio, c'è scritto: «la scena si svolge in Torino». Ma come? Riduzione dal francese, ma ambientata a Torino? In realtà poi vedremo che non si svolge a Torino, ma più o meno in campagna nella tenuta di un signore, che si chiama Timoteo, e riceve una lettera da un suo amico, tal Baldassarre Spelluzzi.

La lettera è il centro di tutto l'inghippo:

Amico carissimo, domani mattina verrà da te mio figlio Battistino che da cinque mesi ho ritirato dal collegio. Egli ha visto la tua Eufemia ed è rimasto colpito dalla sua bellezza e la vuole a ogni costo vedere tanto più che ne ha parlato con il nostro comune amico Giovardi che ha avuto sul di lei conto le migliori informazioni. Io non mi posso muovere perché la gotta mi tiene a letto da parecchio e perciò ti serva la presente come autorizzazione a trattare liberamente con mio figlio. Mentre se combinate l'affare mi dichiaro pronto fin d'ora a reificare il contratto che stipulerete conoscendo a prova la tua onestà e l'amicizia che hai per il tuo affezionatissimo Baldassarre Spelluzzi.

Subito dopo verremo a sapere che questo Baldassarre che ha ritirato il figlio dal collegio è un mercante di cavalli, come anche il signor Timoteo, e che Antonio Giovardi – quello che ha garantito che Eufemia non è per niente male – è mercante di cavalli anche lui. Il buon Timoteo, ovviamente, capisce che il figlio di questo suo amico gli chiede di trattare l'acquisto di una sua cavalla che, per l'appunto, si chiama Eufemia, come la figlia. Quando Timoteo ha comprato questa cavalla, infatti, gli è parsa così straordinaria che le ha

attribuito il nome di sua figlia: gli piaceva proprio tanto e l'ha voluta chiamare così! Solo dopo si è accorto di tutte le sue magagne: è una cavalla bellissima che però ora vorrebbe vendere a ogni costo perché è piena di difetti. È bella, bisogna addomesticarla, ma è molto renitente e Timoteo quindi è felicissimo che questo giovane sia venuto per comprarla.

Questa è la farsa, questo l'inghippo o, per usare una parola più precisa, questa è la chiave della farsa: una cavalla e una ragazza hanno lo stesso nome. La sposa e la cavalla, appunto. Naturalmente, se questa è la chiave posso facilmente immaginare quale sia l'antefatto. Battistino in realtà è innamorato di Eufemia "figlia", e i due si sono visti già varie volte e, quando si dice visti, si intende che lei stava alla finestra e lui sotto, zitto! Lei vuole uscirsene di casa e questo giovane è molto carino, molto educato e anche se non le ha mai scritto un biglietto lei vorrebbe sposarlo, visto che comunque deve farlo. E lui anche vuole sposarla. Da qui nasce la farsa, che è tutta qui. Vedremo, su questa prima chiave di commedia, quanto e cosa succede.

Quando Battistino arriva, l'indomani, per parlargli, il signor Timoteo si fa degli scrupoli perché è il figlio di un amico e non lo vuole fregare! Quindi si dice: se vuole comprarsi la cavalla gliela venderò però dovrò dirgli la verità, non posso imbrogliarlo. E così spiega a Battistino: "Guarda tu hai visto Eufemia, è molto bella, però fai attenzione perché tira calci! Con il tempo lentamente imparerà a non tirarne più. Delle volte si infuria pure senza spiegazione e tu le devi accarezzare delicatamente il naso e allora lei si calma. E questo non basta perché a volte, oltre a tirar calci, morde!" "Morde?" chiede il povero Battistino. "Ma se morde" riprende Timoteo "tieniti alla giusta distanza, rimani calmo, dalle uno zuccherino, e lei in genere si tranquillizza. Con il tempo si potrà ammansire". Il povero Battistino, quando il futuro suocero esce, pensa tra sé e sé, riflette sul fatto che la ragazza gli piace, certo gli piace, però morde, tira calci! Pensa che se la sposterà magari lei a letto lo stenderà a forza di calci, non è piacevole!

C'è poi un altro momento in cui il padre dice a Battistino: "Però è bellissima, l'hai vista?" E Battistino replica: "Certo che l'ho vista, per questo sono qui!" E il padre: "Hai notato l'attaccatura del collo? E il petto? C'ha un petto che – santo cielo! – è fantastico. E le gambe? Gliel'hai viste le gambe? E le cosce? E il deretano? È spettacolare!". Il povero Battistino, che l'ha vista solo alla finestra e non ha notato nulla di tutto questo, è estremamente meravigliato del fatto che un padre parli di sua figlia in questa maniera così cruda: le gambe, le cosce, il deretano...

Ecco *La sposa e la cavalla* consiste tutta in questo equivoco, lo sviluppo successivo è ovvio, ma prima di arrivarci dobbiamo soffermarci su un altro punto interessante che non fa né ridere né piangere, ed è quello in cui decidono e pattuiscono la cifra. Naturalmente il padre pensa "Quanto mi darà per questa cavalla, quanto me la pagherà?". Mentre Battistino, dal canto suo, si chiede "Quanto mi darà come dote se sposo sua figlia?". Pensano, ovviamen-

te, a due cose diverse, uno alla dote della sposa e l'altro al guadagno per la vendita della cavalla. L'altra scena che è invece veramente comica è quella in cui Battistino si presenta a Eufemia figlia – non cavalla – che si lamenta di come lui sia andato a trovarla senza averla nemmeno avvertita e quindi comincia a irritarsi e ad agitarsi e Battistino, tra sé e sé, pensa che arriveranno anche i calci e allora le accarezza il naso! E lei reagisce in maniera molto violenta e lui prende uno zuccherino...

Il marchingeo de *La sposa e la cavalla* è banalissimo: lo stesso nome dato alla figlia e alla cavalla e si regge sul fatto che nella lettera di Spelluzzi a Timoteo non si spiega se quel "la tua Eufemia" sia riferito alla figlia o alla cavalla. Oltre a questo, la farsa ha poi ha due scene potenti nella risata che gli attori possono allargare quanto vogliono; se i tre attori sono bravi possono trasformarle in scene totalmente esilaranti. La prima è quella di un giovane innamorato, un po' ingenuo che è stato da poco ritirato dal collegio e che sente un padre parlare della figlia peggio di un prosseneta, peggio di un magnaccia che gliela cede parlando del deretano, delle cosce e non parla mai degli occhi, quegli occhi bellissimi di cui il giovane si è innamorato. Una scena equivoca che si può allargare e a cui si possono aggiungere battute per renderle ancora più a doppio senso, ancora più vicina a una specie di oscenità appena appena mascherata, perché quella scoperta, ovviamente, allora non era pensabile. E la seconda è una scena tutta di azione quando Battistino incontra l'Eufemia ragazza e comincia ad accarezzarle il naso, lei tira calci e lui si ripara, lei morde e lui le dà lo zuccherino. Anche questa può essere una scena comica, lo può diventare se gli attori la dilatano, se la fanno riempire; di per sé è banalissima e si regge tutta su un equivoco, praticamente sul nulla, cioè sull'omonimia tra una cavalla e una ragazza. Ovviamente alla fine Battistino non solo si sposerà con Eufemia, ma si porterà via pure la cavalla e così il padre, in un colpo solo, si libera della figlia e del suo acquisto sbagliato.

Perché possiamo usare *La sposa e la cavalla* come uno degli emblemi della farsa? Intanto perché è una farsa a livello zero, ovvero ha un intreccio e una chiave talmente banali che nel leggerla ci si chiede come fosse possibile che la gente ridesse vedendo roba del genere. La seconda ragione è che, malgrado ciò, è diventata una farsa famosissima: se oggi in internet si cerca *La sposa e la cavalla* si trovano non so quante compagnie di attori dilettanti che ancora la recitano. Anche io l'ho recitata a scuola: non facevo né la cavalla, né l'attore veramente bravo che deve far Timoteo, ma ero l'attor giovane, quello che fa Battistino.

Però oggi non voglio parlarvi dei dilettanti, ma degli attori professionisti per i quali, nell'Ottocento e nel primo Novecento, la farsa era molto importante. Lo era perché la serata teatrale, a differenza di come è oggi, era molto lunga e non consisteva di un solo spettacolo, ma in un blocco centrale (*Francesca da Rimini, Casa di bambola, Spettri*) a cui venivano aggiunti dei pezzi

in più, a volte la farsa, altre il monologo recitato da un attore particolarmente bravo. Chi, come me, si occupa del teatro del passato, ha in mente questa frase proverbiale che, più o meno, dice: “Stasera *Amleto* di William Shakespeare... anzi no, di *Guglielmo* Shakespeare... cui seguirà una brillantissima e comicissima farsa!”. In realtà, non era sempre così e spesso la farsa veniva presentata prima dello spettacolo centrale per permettere ai tanti ritardatari di non perderne nulla. Bisogna tener presente che a quell'epoca il teatro era un luogo dove molta gente aveva il proprio palco di famiglia in cui andava quando gli pareva: poteva andarci tutte le sere, poteva invitare gli amici... Il teatro non era, come oggi, un posto con un foyer e con un bar. C'era una sala dove si poteva giocare a carte, c'era un caffè dove la gente poteva andare, chiacchiere, fare affari e, solo dopo, andava a vedere lo spettacolo. Dobbiamo immaginare qualcosa del genere: un teatro che comincia a riempirsi, a essere vivo, con gli attori in scena, con l'orchestrina che suona e poi si inizia con una farsa, una cosa piccola di una mezz'ora o di tre quarti d'ora e, poi, la serata parte.

Ma d'altra parte la farsa non era solo un riempitivo della serata, ma anche un elemento che permetteva di creare dei contrasti: lo spettacolo centrale era tragico, drammatico, triste e la farsa faceva ridere e, o prima o dopo, ti sollevava. Prima hai una tristissima visione della vita in cui è tutto nero perché guardi *Amleto*, *Spettri* di Ibsen o *Come le foglie* di Giacosa e poi ti risollevi facendoti quattro risate con la brillantissima farsa. Anche il monologo, che veniva aggiunto quando c'erano attori abbastanza bravi da reggerlo, giocava a contrasto. È interessante come il monologo molto spesso fosse quasi il reciproco della farsa. Dopo aver recitato, per esempio, Pantalone ne *La bottega dell'antiquario* di Goldoni, lo stesso attore che faceva Pantalone, e faceva ridere, ricompariva in scena in un monologo tristissimo, drammatico, tragico. Chi non ha la sfortuna di essere giovane e ama, come me, il teatro si ricorda – io me ne ricordo benissimo – di quell'attore famoso che si chiamava Luigi Almirante, quello che ha fatto la parte del padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello la prima volta che è stato messo in scena. Era uno di quelli che sapeva fare sia le parti drammatiche sia quelle comiche e che, appunto, subito dopo aver recitato ne *La bottega dell'antiquario*, una commedia brillantissima di Goldoni, rientrava in scena per fare un monologo tragico. Penso di aver avuto circa undici, dodici anni quando lo vidi e mentre della commedia non ricordo niente, tranne forse i vestiti di Pantalone, il monologo sì, quello lo ricordo. Non so quale fosse, chi l'avesse scritto, ma ricordo chi era lui: un signore anziano con la sua scrivania, era fallito negli affari, e cercava nei cassettoni della scrivania il suo temperino per sgozzarsi. E nel momento in cui si stava sgozzando veniva il buio, calava il sipario: era un monologo su un suicidio, di una ventina di minuti, messo alla fine a chiudere la serata a contrasto, creando la drammaticità dove aveva prevalso la comicità. Sto descrivendo usi e costumi della preistoria!

Torniamo al problema della farsa che, dal punto di vista della letteratura teatrale, abbiamo detto, era un genere di cui non va tenuto praticamente alcun conto perché scritto soltanto per i dilettanti. A tal proposito ricordo ancora che, quando chiesi a una vecchia attrice professionista se delle farse esistevano dei copioni e chi se ne occupava, lei mi rispose di no, non c'erano: perché tutti loro le conoscevano, bastava sceglierne una, *Un casino di campagna*, *La consegna è di russare*, tanto per citarne alcune molto famose, e tutti immediatamente sapevano cosa fare. E allora io, nella mia ingenuità di chi il teatro lo studiava, le chiesi se questo volesse dire che ognuno poteva improvvisare, allungare... Ricordo ancora il modo in cui mi guardò e poi mi disse: «Allungare? ma stai scherzando? I dilettanti allungavano e improvvisavano, perché a loro piaceva recitare! Per noi il mestiere era fatica, era lavoro: facevamo tutto per finire il prima possibile, nessuno allungava proprio niente! Noi non ci dilettavamo, noi lavoravamo. E la farsa era tutta prescritta!».

Perché questo racconto è così interessante? Perché ci fa capire che la scrittura è quanto di meno fissato esista, può essere sempre interpretata in ventimila modi diversi. Quello che si trasmette da persona a persona, e che spesso viene chiamata "la tradizione", è fissato in ogni punto perché fisso è il modo in cui si dice una battuta, fissa è la tonalità fondamentale e fisso è il gesto che accompagna le battute. Se andiamo a cercare da dove viene l'espressione *scripta manent*, che noi che studiamo usiamo per dire che le cose scritte rimangono, sono certe, in realtà scopriamo che questo modo di dire latino viene esattamente dall'opposto! Vuol dire: attenzione, le cose scritte rimangono sempre uguali cioè non si capisce più niente, mentre le parole volano, ovvero sono capaci di passare da un ambiente all'altro, da una persona all'altra. L'espressione *verba volant scripta manent*, quindi, non significa che le parole si perdono e le cose scritte sono definite, ma esattamente l'opposto. Per i professionisti accadeva proprio così: la farsa non era scritta ma tutto era fissato e ciascuno sapeva cosa fare e come farlo.

Di questo genere infimo che è la farsa si è occupato anche uno dei grandi sapienti e uno dei maestri del rinnovamento del teatro di inizio Novecento, Gordon Craig che ne ha scritto questo:

La farsa è il teatro essenziale, è l'essenzialità del teatro. Una farsa raffinata diventa alta commedia. Una farsa trasformata in qualcosa di brutale diventa tragedia. Alle radici di ogni dramma deve esserci sempre la farsa e quando la farsa si allontana dalla pratica di uno scrittore, può essere uno scrittore teatrale, un poeta, un romanziere, quando uno scrittore – può essere Yeats o Henry James – si allontana dalla farsa ci si accorge che qualcosa nella sua opera è debole perché ha avuto paura della farsa¹.

¹ Il frammento è contenuto nel volume di Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days: some memoirs of Edward Gordon Craig 1872-1907*, New York, The Viking Press, p. 125 [N.d.R.].

La farsa, nella sua volgarità, ovvero nel senso di humus che sta in basso, come un seme che poi diventa altro, ad alcune persone di buon gusto non interessa. Il buon gusto è quanto rovina gli artisti, è l'opposto della bellezza e dell'arte e Craig accenna a questo ed è verissimo. Immaginate se Michelangelo o Ejzenštejn avessero avuto buongusto che cosa avrebbero combinato! Se avesse avuto buon gusto Ejzenštejn non avrebbe mai fatto quella scena di una carrozzina che cade giù dalle scale! Bisogna pensare alla farsa in modo interrogativo e non solo in termini di comicità, ma provare a immaginarla come qualche altra cosa, una specie di nodo elementare.

Per esempio c'è una cavalla e c'è una ragazza che ha lo stesso nome della cavalla, il che è del tutto ingenuo. Oppure, c'è qualcuno che è innamorato di una ragazza o forse di una cavalla e qui già comincia a diventare tutta un'altra cosa! Ci sono molti casi di vita e molti racconti in cui tra il cavallo e la donna amata c'è una sorta di contesa, il cavallo e la cavalla sono spesso usati perché creano in tutti delle risonanze con il rapporto amoroso. Pensate a come il cavallo di Pecos Bill sia sempre stato geloso della donna che lui ama, e il giorno in cui Pecos Bill vuole prenderla con il lazzo, il cavallo con la zampa glielo tira indietro e lui per la prima volta nella sua vita manca il bersaglio! Nel linguaggio libertino si usava normalmente l'espressione cavalcare una donna e anche la Sibilla era cavalcata da un dio. Il cavallo, si sa, è poco intelligente però dà invece la sensazione che lo sia molto perché, nei momenti più impensati, si adombra. Tu non vedi niente, ma lui si inquieta, come se vedesse i fantasmi. E poi è un animale che butta bava dalla bocca, come i posseduti, come le donne possedute da Dioniso e questo faceva sì che in Grecia fosse considerato un animale dionisiaco, una sorta di rappresentazione di Dioniso. In tutti i fenomeni di possessione, nell'epilessia o nelle malattie sacre, c'è questo sintomo della bava che esce dalla bocca. Allora tutti questi elementi possono risuonare e rendere il cavallo un animale pieno di evocazioni.

Torniamo ora alla frase di Craig e proviamo a chiederci cosa volesse dire. Perché per lui la farsa è la radice del teatro? E perché se un autore ne ha paura, considerandola troppo di cattivo gusto, se ne sente la mancanza nella sua opera? Alla base della narrazione c'è sempre la farsa. Pensate questa straordinaria trama farsesca del grande eroe che arriva nella città, diventa il re della città, si sposa la regina e la seconda azione eroica che deve fare è scoprire l'assassino del re precedente per giungere al termine della storia a comprendere che è lui l'assassino e che si è pure sposato sua madre! Questa è una farsa, per gli dei è comicità, il tipo di intreccio di questa storia è esattamente quello degli equivoci delle farse. Craig parla quindi della farsa come radice, come quello che nel gergo teatrale, per molto tempo, si è chiamato la chiave della commedia. Che cosa significa per gli attori quest'espressione? Non è la trama, non ha a che vedere con il soggetto e tanto meno con il modo in cui la trama o il soggetto sono stati sceneggiati. Esula dal modo in cui, nella nostra cultura come

in quella asiatica, siamo stati educati a guardare un dramma, ovvero come alla composizione delle azioni per la messa in scena. La questione comincia allora a essere molto interessante, se osservata dal punto di vista della drammaturgia, di quella che chiamiamo la letteratura, ma che è invece composizione, capacità di comporre.

Grosso modo, ancora oggi, si guarda al dramma alla maniera stabilita da Aristotele: c'è l'azione che ha un soggetto, ovvero un nodo da cui parte e che si sviluppa in una relazione; c'è una sceneggiatura in azioni successive; poi, a un certo punto, c'è un cambiamento che ribalta tutta la relazione – tecnicamente, sarebbe una “catastrofe” nel senso etimologico di rovesciamento, di mutamento improvviso – e si arriva così alla soluzione finale. Questo è il modo in cui ancora oggi leggiamo i drammi e anche il cinema: la trama di un film e la maniera in cui viene sviluppata sono pensate così. Tutto questo modo di guardare però non ha nulla a che vedere con quello che, nella professione teatrale, si chiama o si chiamava la chiave della commedia. Non si tratta né della trama né del nucleo o della sintesi dell'azione, ma di un elemento di trasformazione, come dice Craig: la farsa raffinata diventa alta commedia, e una farsa trasformata in qualcosa di brutale diventa tragedia. È una specie di nucleo di energia drammatica che può svilupparsi in direzioni completamente diverse e su cui si può costruire la tragedia, il dramma, qualcosa di estremamente comico, uno scherzo. C'è un signore che al mattino si sveglia e non ha più il naso, proprio sulla sua faccia il naso non c'è più. Allora si imbacucca tutto perbene e va a cercare un medico e in quel momento scopre che il suo naso se ne va liberamente in giro per la città, con tanto di cappello. È una chiave di commedia surreale, cosa se ne può tirar fuori? Una farsa estremamente comica nello stile di Renato Rascel, oppure, evidentemente, è la chiave de *Il naso* di Gogol', un romanzo grottesco, apparentemente buffo, in realtà metafisico o sgomento o, per usare un aggettivo più giusto, surreale. Oppure se ne potrebbe tirar fuori una tragedia, basta mettere l'etichetta ‘pazzo’ al tipo che crede di non avere più il naso e che lo vede altrove. È la chiave di commedia a svilupparsi come qualcosa che sfugge alla comprensione puramente letteraria dell'opera drammatica e si mischia necessariamente con la pratica della professione teatrale. Ci fa capire come la chiave di una storia non abbia che vedere esclusivamente con la letteratura, ma con qualcosa che sta sotto, sta dietro, sta prima della letteratura e che riguarda l'azione e il lavoro creativo. Ha a che vedere con una zona un po' informe su cui circola molta ciarlataneria, in cui ognuno dice la sua, alcuni non dicono niente, alcuni dicono molto e, in gran parte, mentono. Praticamente è una specie di sotterraneo, di magma sotterraneo da cui emergono la tecnica e l'opera. Sappiamo che c'è, non sappiamo come funziona. Non lo sappiamo noi che leggiamo, non lo sanno quelli che scrivono che quanto più sono sinceri, tanto più mentono, tanto più mentono tanto più lasciano passare qualche sprazzo di sincerità, ma quelle zone esisto-

no e sono le profondità che stanno sotto il vulcano e da cui zampilla qualcosa. Questo vale sia nell'esperienza creativa sia nell'aspetto professionale.

Nella professione teatrale c'è qualcosa di molto più interessante. Cosa facciamo quando guardiamo una serie di opere drammatiche? Un repertorio, le opere di Molière o le opere di Shakespeare? Le prendiamo esattamente e giustamente come quando guardiamo una serie di novelle, di romanzi, di poesie che si pongono in una successione temporale, malgrado tutte le sue eccezioni, seconde rifaciture o correzioni successive. Tuttavia, non c'è dubbio che, grosso modo, *Adelchi* di Manzoni viene prima de *I promessi sposi*. Questa sequenza, questo dislocarsi nel tempo delle opere di un autore, non ha niente a che vedere con ciò che avviene per chi fa teatro e per il quale un'opera non viene dopo l'altra, semplicemente perché chi fa teatro ha un proprio repertorio. Si tratta di un meccanismo teatrale che diventa molto chiaro ed evidente quando l'attore è anche l'autore il quale, quando scrive una nuova commedia, continua a recitare quella di prima. Prendete il caso più vicino a noi, un italiano che tutti conosciamo, Eduardo De Filippo. Quando leggiamo in successione le sue opere, vediamo che alla fine della sua vita scrive quelle più strane, più violentemente satiriche, più cattive, a partire da *Il sindaco del rione Sanità*, *Gli esami non finiscono mai*, *Il contratto*. Dette così sono in successione temporale, ma quando Eduardo De Filippo recita le commedie fa quelle che stanno in repertorio, ovvero, un insieme di opere che non sono superate temporalmente una dall'altra, ma sono sempre tutte presenti.

È importantissimo per cominciare a capire cosa avviene. Avviene che chi sta dentro il teatro – quel teatro in cui esiste il repertorio – in realtà non si chiede soltanto quello che ci chiediamo noi oggi: come è fatta quest'opera? Oppure: che cosa significa? Oppure, se siamo dementi: che cosa ci voleva dire l'autore con quest'opera? Come la posso interpretare? No, chi sta dentro al teatro di repertorio si chiede: che cos'è quello che sto facendo? Che cosa sta facendo? Poniamo stia recitando, *La sposa e la cavalla*, a forza di recitare comincia a chiedersi: che sto facendo? Che cos'è questa storia che recito da venti, da trenta anni? Facendosi queste domande comincia pure a cambiarla la storia e, a dirsi che, a un certo punto, quella farsa gli sta in realtà dicendo che la sposa è la cavalla cioè che si vendono le cavalle così come si vendono le spose, le figlie. Allora *La sposa e la cavalla* può diventare qualcosa alla Brecht, una cosa buffa alla sua maniera, che fa ridere ma dice quello che affermano pure Marx e Engels, e cioè che questa cosa sacra della famiglia e del matrimonio è, in realtà, una compravendita. Le donne vengono vendute a basso prezzo, e sono puttane, ad alto prezzo e sono signore per bene, ma vengono vendute, si paga per avere qualcuno che ti porta delle prestazioni sessuali in casa e in più ti fa i figli, a gratis! È quanto dicevano questi tremendi blasfemi e, in fondo, è la verità. Allora un professionista del teatro di repertorio può dirsi che facendo *La sposa e la cavalla* sta in realtà facendo anche

altro e allora può cominciare a cambiare e fare quello che dice Craig: la farsa è il seme di trasformazione.

Abbiamo dei casi in cui questo è documentato e documentabile, pensiamo a uno dei più grandi commediografi della nostra vita, Molière, che comincia pensando di fare chissà cosa, fallisce e va in giro recitando farse. Molière ne scrive – nel senso che la riprende da chissà chi perché le farse non hanno autore, sono come le barzellette, non si sa chi le ha inventate – una bellissima intitolata *La gelosia del balbettante*, *La Jalousie du Barbouillé*. Un marito anziano, una moglie giovane che, ovviamente, gli mette le corna ed esce di casa la sera quando lui dorme, perché è vecchio e si addormenta presto, e lei esce. Una sera lui se ne accorge e le chiude la porta di casa. Quando lei vuole tornare trova la porta chiusa e lui le dice: “Questa è la dimostrazione provata che tu sei un’adultera!”. Allora lei si lamenta, gli chiede perdono, lui non la perdona, il tutto dalla finestra perché la porta rimane chiusa. Allora lei di notte va vicino al pozzo e dice di volersi suicidare, prende una grande pietra e la butta dentro al pozzo, lui sente il tonfo, esce fuori spaventato, lei entra in casa chiude la porta, lo lascia di fuori e chiama pure tutti i vicini! A furia di recitare questa farsa Molière a un certo punto si è chiesto: “Perché la recito? Perché un signore anziano ha sposato una donna così giovane?”. Il perché è chiaro, lui è ricco e lei è giovane, nobile e povera e, all’epoca di Molière, il mondo è pieno di gente danarosa della borghesia arricchita – come da noi Mastro don Gesualdo – che si compra delle nobili. Il contratto è buono: con i soldi comprano una moglie nobile che li nobilita, gli darà dei figli nobili; così cresce l’aristocrazia delle famiglie. Questa è la ragione, si dice Molière, per cui l’anziano si è sposato una giovane. E quando alla fine lui rimane fuori di casa, lei gli dice che chiamerà i suoi genitori. Perché? Che cosa succede quando un uomo sposa una moglie figlia di aristocratici? Che il suocero è molto più importante di lui perché è un nobile mentre il marito è un borghesuccio. Così intorno a questo tema Molière comincia a costruire, e alla fine fa venir fuori la figura di George Dandin che nasce proprio da questo seme di farsa. Letteralmente, è quello che ha detto Craig: la farsa raffinata diventa alta commedia. *George Dandin* di Molière è questo seme di farsa trasformato in una commedia sulla società francese, sul censo, sui rapporti fra le classi, tra la borghesia e l’aristocrazia. Il dramma di Georges Dandin, come quello di Mastro don Gesualdo, è di essere taglieggiato dalla superiorità di classe della moglie: il suo denaro viene succhiato, lei gli mette le corna e lo minaccia di far arrivare persino suo padre, un nobile di fronte al quale Dandin non è nessuno. Alla lettera, è quanto ha scritto Gordon Craig: una chiave di commedia si evolve verso una situazione completamente surreale.

Anche l’Italia ha avuto un grandissimo scrittore di farse, uno che le ha rivoluzionate: Achille Campanile. Oggi molti neppure lo conoscono, ma da lui ha preso esplicitamente lezioni uno dei maestri del teatro dell’assurdo,

Eugène Ionesco. Campanile ha scritto una farsa straordinaria, *Centocinquanta la gallina canta*, così concepita: comincia in maniera strampalata con una coppia che si sta vestendo perché deve andare a un ricevimento nell'appartamento davanti al loro, dove vive un grande e famosissimo tenore che farà una serata cantata. La coppia si sta vestendo e con loro c'è il maggiordomo che aiuta lui a fare la cravatta, lei si guarda allo specchio e dice: "Aahh sì come sono bella, come sono bella!". Il marito prende lo specchio in mano e dice: "Ma non sei tu, sono io che guardo nello specchio!". E lei: "Ma quale specchio?". E lui: "Chiamo il maggiordomo!". Il maggiordomo arriva, prende lo specchio, e dice: "Mi spiace signori, ma ci sono io, non c'è né la signora, né il signore!". Segue un gioco di parole e poi il marito prende in mano lo specchio e dice: "Ha ragione, c'è lui nello specchio!". Questo è il salto che fa Campanile. Mentre si stanno vestendo, il marito è in un'altra stanza e, mentre si mette un po' di profumo, canticchia una canzoncina in cui non dice centocinquanta la gallina canta, ma centosessanta la gallina canta. La moglie dall'altra stanza: "Ma quale centosessanta, centoquaranta non centosessanta, non sai nemmeno le filastrocche, brutto ignorante!". Entra il maggiordomo: "Ma è centotrenta!". "Ma non può essere" – dicono loro – "non farebbe rima!". E il maggiordomo: "Avete ragione è centottanta la gallina canta!". E così cominciano a discutere fino ad arrivare a un litigio terrificante, chiamano gli avvocati, vogliono divorziare... È fantastico! Da un seme semplicissimo si può costruire un dramma matrimoniale, tutti noi conosciamo litigate terribili che nascono da fesserie. Campanile tiene tutta la chiave di commedia su questo: non si sa quant'è che canta la gallina! Finché non chiamano il tenore, che sa tutte le canzoni del mondo, e gli chiedono di cantarla e lui comincia: "Uno, io non sono nessuno. Due, sei più brutta di un bue..." Capirai prima di arrivare a centocinquanta...! Il tenore continua: "Centoquarantotto... Centoquarantanove... Centocinquanta, la gallina canta!". Ha trovato la soluzione finale e la farsa finisce qua! Questo è Campanile che portava le farse all'assurdo ma seguendo esattamente la stessa logica della nostra farsa di riferimento *La sposa e la cavalla*.

Lasciatemi chiudere con qualche passo da un libro molto serio di Ortega y Gasset, un filosofo spagnolo, antifranchista, vissuto in Francia, che contiene due conferenze dedicate a cos'è il teatro. È una specie di diamante. Dice una cosa fantastica che oggi dovremmo impararla a memoria:

Janet e altri psicopatologi francesi poco perspicaci (come furono, del resto, salvo alcune eccezioni – Bergson, per esempio – i pensatori francesi della seconda metà del XIX secolo [...]) ritenevano che la follia consistesse nella perdita del senso del reale. Il che mi sembra una perfetta sciocchezza. Chiaramente è vero il contrario: e cioè che le mancanze o anomalie mentali rivelano una perdita del senso dell'irreale. È come se lo scherzo non venisse preso come tale, ma seriamente, e noi tutti conosciamo persone

incapaci di questa piccola agilità, le quali non riescono a percepire mai uno scherzo come scherzo².

Praticamente, quello che facciamo tutte le sere quando guardiamo il telegiornale e non prendiamo lo scherzo come tale e discutiamo, discutiamo, discutiamo... Non ci accade di vivere nell'irreale, ma di perdere il senso della differenza tra il reale e l'irreale. Il teatro è l'irreale. L'arte è l'irreale. Senza l'irreale non possiamo campare, così come senza sale non possiamo campare. Senza spezie i cibi non li possiamo mangiare, soprattutto se siamo poveri, ne abbiamo una necessità assoluta. L'arte, lo spettacolo sono l'irreale di cui abbiamo bisogno. Niente a che vedere con la civiltà dello spettacolo dove si crede reale ciò che è irreale e dove si perde la differenza tra realtà e irrealtà.

Fatte queste premesse davvero istruttive, Ortega y Gasset prosegue così:

L'attività dell'attore rimane, dunque, molto determinata: consiste nell'allestire farse; per questo viene chiamato *farsante*. [...] Non esiste un termine che esprima questa particolare realtà che siamo in quanto pubblico, spettatori del teatro. Non importa, inventiamocela e diciamo: nel teatro gli attori sono *farsanti*, e noi, il pubblico, siamo *farsati*, ci lasciamo *farsare*.

[...] Non è enigmatico e attraente insieme, affascinante, questo fatto stranissimo che la farsa sia consustanziale alla vita umana, e che perciò, oltre ad altre necessità ineludibili, l'uomo ha bisogno di farsare e di divenire *farsante*³?

Ortega y Gasset arriva a dire che la farsa, così come nella vita quotidiana lo scherzo, è la scaturigine del teatro. La farsa è uno di quei casi in cui gli aspetti più bassi, apparentemente più bassi, coincidono con gli aspetti più alti. *La sposa e la cavalla* è quanto di più banale si possa immaginare per far ridere la gente a teatro ma, anche, qualcosa che sta dopo la tragedia.

Come disse una volta un sapiente, nell'universo esistono tre spettatori emblematici: i passeri, gli esseri umani e gli dèi. Per i passeri tutto è tragedia, manda un comico davanti a dei passeri e quelli scappano via terrorizzati! Per gli dèi tutto è farsa, sghignazzano come dei pazzi quando vedono cosa succede a quell'uomo che si è sposato la madre, o a quella signora così cattolica che rimane incinta e pur scoprendo che il feto è completamente privo di cervello, non abortisce, porta avanti la gravidanza e per solidarietà partorisce affinché il figlio appena nato possa donare gli organi e tutti i bambini che li hanno ricevuti muoiono nel giro di un mese. A noi vengono le lacrime agli occhi, ma gli dèi sghignazzano, per loro tutto è farsa! In mezzo, ci sono i cosiddetti esseri

² Il frammento è contenuto nel volume di Jose Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Milano, Medusa, 2006, pp. 54-55 [N.d.R.].

³ *Ivi*, pp. 57-59.

umani che, per alcune cose piangono, per altre ridono, di altre dicono che non se ne può ridere o non se ne può piangere! E, allora? Cosa fanno? Fanno la distinzione, hanno inventato la differenza tra la tragedia e il dramma, fra la commedia e la farsa.

Trascrizione e note di Francesca Romana Rietti

