

Stefano De Matteis

IDENTITÀ DELL'ATTORE NAPOLETANO

Sulla tradizione

La tradizione è una forma di comunicazione diretta, ad personam, attraverso la quale, tra le altre cose, essa 'consegna' la sua stessa sostanza. L'imprendibilità della tradizione deriva dal fatto che essa non ha una forma definitiva e unica. Quando acquista una forma si trasforma in convenzione: a questa la tradizione si oppone e da essa si distingue. Ma questa imprendibilità non è di natura astratta. Il dato assolutamente materiale delle cose che comunica la rende concreta, il comunicare sostanza — e non forma — la rende imprendibile. La tradizione non è mai una metafisica della riproduzione delle forme, bensì una fisica della coagulazione della sostanza. Come la tecnica deve essere necessaria ed efficace così la tradizione comunica la necessità e l'efficacia di un agire storico, contestualizzato all'interno di forme definite. Non è un mezzo ma una modalità per riuscire a esprimere la sua stessa sostanza, per raggiungere un linguaggio che se non è reinventato dai suoi stessi soggetti, rischia di diventare forma, cristallizzazione di modelli ripetitivi, convenzione. È proprio questo che continuamente viene scambiato per tradizione.

La tradizione, in quanto sostanziale, si occupa del cosa e in esso rende implicito il come. Da qui è possibile analizzarla, ma andando oltre la sua forma per toccare ciò che non si può perché immateriale, nonostante sia concreto e terragno.

Quando ho chiesto a un attore il perché del suo agire, mi ha risposto: «Perché così si fa». In questo la necessità e l'efficacia, in una personalissima cristallizzazione, di modi di comunicare che hanno il loro baricentro in profondità, tanto in profondità che loro stessi, quegli attori che si servono della tradizione, spesso diventano delle supermarionette, pura espressione, puro linguaggio.

La tradizione non è un'istituzione e proprio questo crea delle difficoltà allo storico ma soprattutto all'antropologo. È possibile studiarla però attraverso quelle istituzioni che di essa si fanno canali di trasmissione e da qui le vie di accesso sono molteplici. La tradizione in quanto sostanza si affida alla tecnica che in qualunque società assume carattere di sistema, analizzabile, secondo Lévi-Strauss, «nei termini di un sistema più generale. La maniera in cui certi elementi del sistema sono stati riuniti, e altri esclusi, permette di intendere il sistema locale come insieme di scelte significative, compatibili o incompatibili con altre scelte, che ogni società, ogni fase del suo sviluppo, si è vista indotta ad operare»¹. Ma questa tecnica è finalizzata alla produzione materiale e rimanda immediatamente alla natura simbolica che in essa prende corpo: la tradizione si avvale di «tramiti materiali» per esprimersi. «Non è possibile studiare gli dei ignorando le loro immagini — prosegue Lévi-Strauss —; i riti senza analizzare gli oggetti e le sostanze che l'officiante fabbrica o manipola; le regole sociali, indipendentemente dalle cose che loro corrispondono».

La tradizione viene a definirsi come sistema concreto di insegnamento che, mirando alla sostanza della cosa, traduce in oggetti, forme e narrazioni le nature simboliche dell'uomo in un determinato stadio del suo sviluppo. La tradizione si trova anche a fare i conti con la civiltà che, secondo Ernesto De Martino, è nel suo complesso «orientata verso la storia: anche coloro che non intendono accettare lo storicismo, cioè il pieno riconoscimento della vita culturale come prodotto integrale dell'uomo e dell'umana iniziativa, sono costretti ad ammettere l'importanza che il mondo moderno annette al divenire delle cose e alla critica della ragione»². Così, per un motivo 'costituzionale' alla nostra civiltà, la tradizione si coniuga con la storia e con il concetto di tempo.

«Tradizione deriva da tradere, trasmettere. Ciò che si intende è il nesso delle generazioni, il passare in eredità da un membro all'altro; beninteso anche la tradizione artigianale. La parola suggerisce l'immagine della vicinanza fisica, dell'immediatezza, il fatto che una ma-

¹ C. Lévi-Strauss, *Elogio dell'antropologia*, in *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi, 1967, p. 58.

² E. De Martino, *Prefazione* a H. Frankfort, *La religione dell'antico Egitto*, Torino, Einaudi, 1957, pp. XI-XII.

no deve ricevere la cosa dall'altra. Tale immediatezza è quella dei rapporti più o meno naturali, per esempio di tipo familiare»: così inizia il saggio di Adorno *Über Tradition*³. Tradizione riguarda le tecniche, le consuetudini espressive, la normativa etica e i principi estetici validi e vincolanti per ciascuno; è patrimonio di regole pedagogiche e statuto di regole compositive; ha a che fare con l'esperienza ed è strettamente collegata al meccanismo della memoria che «rimanda anzitutto a un complesso di funzioni psichiche, con l'ausilio delle quali l'uomo è in grado di attualizzare impressioni o informazioni passate, ch'egli si rappresenta come passate»⁴. La tradizione è di natura affermativa, è un processo e come tale riguarda la continuità, lo sviluppo del e nel tempo. La successione temporale dei fenomeni, a certe condizioni, ne conserva e ne garantisce il significato. Per questo — e per le implicazioni che ha con il concetto filosofico di tempo — è riaffermazione e rigenerazione del passato, tanto da intervenire sulla consapevolezza temporale degli individui. Ma non ha nulla a che vedere con le esaltazioni passatiste, né con le sopravvalutazioni nostalgiche per un ieri migliore dell'oggi. La tradizione, fin dove le è stato consentito dai sistemi di organizzazione sociale, vive il suo perenne rinnovamento.

Per le sue caratteristiche concrete, materiali ed esperienziali, la tradizione non è ideologia che invece è una delle caratteristiche proprie delle «false tradizioni»: vincolata a dati materiali e culturali e definita all'interno di determinate forme sociali, la tradizione non dà coscienza, né semplice consapevolezza. Nella sua indefinibilità, è qualcosa di pratico e per questo intoccabile perché dalla condizione rimanda allo spirito; è un inespresso sistema di orientamento, un mai formulato calendario di obblighi che sanciscono i limiti e i confini da misurare per raggiungere la libertà e l'autonomia; garantisce una comune base di partenza, un bagaglio a disposizione di chi se ne appropria.

La nostra civiltà proprio perché «orientata verso la storia», come afferma De Martino, è caratterizzata da forti tradizioni: forse perché le contraddizioni fra le classi e le condizioni sociali, in mancanza di

³ Apparso in *Inselalmanach auf das Jahr 1966* e tradotto in *Parva aethetica. Saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 27.

⁴ J. Le Goff, *Memoria*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, vol. VIII, p. 1068.

una vera aristocrazia e in presenza di una borghesia mediocre e 'popolare', hanno creato le condizioni per un forte legame al passato dove tradizione è diventata anche sinonimo di storia, di continuità, mai guardata con sospetto anzi alimentata e sopravvalutata fino a diventare costrizione, fino ad assurgere a unico continuum, legame e substrato di una forte coscienza temporale. Questa esigenza di continuità ha favorito il consolidarsi di un'idea di tradizione come elemento di forza e di guida, attraverso i mutamenti, che evita salti bruschi o repentine rotture. Ma anche da noi come in tutte le società che hanno vissuto la fine dei rapporti diretti e artigianali, sostituiti dai rapporti mercificati, si è visto il tramonto dell'esperienza, come sedimentazione della storia materiale e personale, a favore della vittoria della merce: qui la tradizione ha subito una forte riduzione e una sicura perdita. «La tradizione in senso stretto — afferma ancora Adorno — è incompatibile con la società borghese». Quest'ultima ha subordinato tutto e tutti ai suoi principi senza però abolire né la famiglia, né le produzioni culturali 'artigianali' e materiali, messe ai margini dello scambio e dell'organizzazione delle merci. La trasformazione non è stata immediata; inoltre ogni strato, ogni specie, ogni categoria ha preteso i propri tempi 'storici' per il cambiamento. Questa trasformazione non ha modificato con la stessa velocità la microsocietà del teatro e qui le sopravvivenze del passato sono numerose: in merito all'organizzazione familiare di questa microsocietà e alla particolare composizione e strutturazione delle famiglie d'arte è da sottolineare il non adeguamento, o meglio il 'ritardo' e la sopravvivenza in esse di stili di vita che al di fuori di quella particolare organizzazione possono sembrare anacronistici. Questo discorso ci torna ora utile proprio per dimostrare che la struttura familiare anacronistica e l'artigianalità del teatro hanno garantito la sopravvivenza delle tradizioni più a lungo di quanto non sia avvenuto nel resto del mondo sociale sebbene, tra microsocietà del teatro e mondo sociale lo scambio e l'uso reciproco sia frequente. La famiglia, finché è stata una struttura materialmente produttiva e intellettualmente riproduttrice di esperienze, trae la sua forza dalla tradizione, che per sua natura non costruisce valori, ma è tradotta in valore proprio nel contesto dell'organizzazione familiare del lavoro. Se a livello sociale la tecnologia ha preso il posto dell'artigianalità e si è sostituita alla tradizione, nella società del teatro la tradizione è stata vitale e produttiva finché l'organizza-

zione familiare le ha conferito il primato metodologico per la propria sussistenza e sopravvivenza ed è tramontata solo con la burocratizzazione e con la trasformazione di quel sistema teatrale: l'epoca delle sovvenzioni quale aggiornamento tecnocratico della microsocietà del teatro ha rivoluzionato la produzione e ristrutturato l'organizzazione avviando una netta separazione tra la testa e la mano, tra l'arte e la sua organizzazione, escludendo dalla seconda tutto ciò che poteva riferirsi alla tradizione. Se adesso guardiamo attentamente alla storia del teatro formulando delle periodizzazioni funzionali, possiamo sottolineare le trasformazioni e i cambiamenti proprio in rapporto alla 'tradizione' e al suo venir meno, come nesso e concetto portante di un modo di fare teatro.

Con la fine degli anni Sessanta dello scorso secolo, con la chiusura cioè dell'era del grande attore, il teatro si alimenta di eredità e tenta costantemente di riprodurre e di far rivivere quel modello grandattoriale. Da questo punto di vista l'inflazione è incalzante, ma non è l'unica caratteristica di questo periodo: da allora fino alla morte della Duse si riorganizza un teatro di transizione dove anacronismi e novità convivono; la famiglia è ancora uno degli elementi portanti nell'organizzazione culturale e materiale di questo teatro; e quelli che ne diventano i protagonisti hanno l'abilità di far levitare artisticamente e qualitativamente il 'basso', il misero e l'artigianale da cui provengono. Questo periodo non è privo di ricchezza e di floridità dovute al miscuglio di passato e di presente, vecchio e nuovo che convivono senza scontrarsi, anzi aiutandosi vicendevolmente. E non a caso proprio in questi anni le principali novità incubano a margine o fuori del teatro stesso, soprattutto nel varietà o nella cosiddetta letteratura teatrale: basti pensare a Petrolini e a Viviani e poi a Savinio e a Bontempelli.

Il teatro di tradizione è un'area di possibilità in cui si determina anche quella separazione e diversificazione, che tratteremo a parte, tra teatro popolare e teatro contestualizzato. È proprio in questo contesto che si comincia a venerare il passato, a esaltarne e a comportarsi di conseguenza: un fattore questo da non sottovalutare per l'evoluzione futura, perché qui si trova la nascita di quelle false tradizioni che servono da consolazione e da palliativo per addolcire i processi, più generali, in atto. Proprio in questo clima attori come Eduardo Scarpetta riescono a «inventare» una tradizione come carta di credito

per il riconoscimento; in questa trasformazione, dalla pratica e dalla tecnica proprie della tradizione — all'interno di un contesto teatrale — si passa a un uso superficiale, esteriore, funzionale di essa, cioè alla creazione di «un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive, nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato». Ci troviamo così nell'ambito delle «tradizioni inventate» come le ha definite Eric J. Hobsbawm che abbiamo appena citato⁵. Questo periodo di transizione per il teatro è comunque particolarmente favorevole all'approfondimento e all'iniziale radicamento in ambiti prevalentemente regionali della tradizione, ma favorevole anche al suo opposto, al sorgere e al diffondersi in ambiti nazionali di tradizioni false o inventate. Guardando separatamente i fenomeni abbiamo prima una sorta di inversione della tradizione — come quella operata da Scarpetta e da altri attori della sua generazione — e poi una sorta di rinascita — dovuta alla reinvenzione che ne fanno gli attori 'indipendenti' e 'inventori' come Petrolini, Viviani e poi Eduardo. D'altro canto, forse per il moltiplicarsi di generi, assistiamo anche alla sua discesa in profondità, al suo radicarsi, al suo contestualizzarsi in forme teatrali e spettacolari sempre più marginali e minori. Proprio per questo bisogna fare attenzione: la data conclusiva che convenzionalmente possiamo assegnare al teatro di transizione — la morte della Duse — non sancisce una netta e immediata sparizione della tradizione: se da un lato permette di proclamare il definitivo tramonto del grande attore, dall'altro è il momento in cui la tradizione sprofonda nei generi minori riformulando la propria esistenza e rinvigorendo il proprio statuto in zone separate dal mercato dello spettacolo al punto da riuscire a sopravvivere a se stessa.

In un momento di riassetto e di ristrutturazione 'razionale', prima fascista e poi democristiana, del sistema teatrale, si privilegiano soprattutto quelle false tradizioni digestive: la tradizione teatrale, e non solo questa, ha avuto negli anni Trenta e Quaranta come nemici soprattutto il 'classico' e l'«antico» che tutto hanno fatto per dissolverla come appartenente a un mondo trascorso; a fianco al-

⁵ E.J. Hobsbawm, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987, p. 3.

le venerazioni del passato, va aggiunta la sopravvalutazione proprio di quelle false tradizioni che sono diventate le regole del comportamento normalizzato quanto meno teatrale. Queste sono dilagate e sono diventate ideologia di finta restaurazione del ciò che furono.

A questo processo la tradizione ha reagito isolandosi ancor di più e perdendo vita e vivacità perché, per natura contraria alle ideologie e impossibilitata a supportare o a giustificare il 'tradizionale' come conservazione, ha innescato una dialettica con il sistema teatrale da cui è uscita sconfitta⁶. L'era delle sovvenzioni e la tecnocrazia organizzativa dello spettacolo hanno decretato la sua fine anche in quei generi periferici che, non solo per ragioni teatrali ma soprattutto per ragioni sociali, sono andati spegnendosi: il loro *de profundis* l'ha recitato — involontariamente perché sperava in una rinascita — Vito Pandolfi con la sua solita acutezza in un libro inchiesta del 1959⁷. E non a caso questo lavoro è fortemente influenzato da Ernesto De Martino che proprio in quegli anni parla della crisi della presenza come nesso culturale dei riti meridionali.

Se sparisce tutto ciò che sembra appartenere al passato, si afferma il suo contrario, il teatro tradizionale come categoria funzionale imposta dalla burocratizzazione degli apparati produttivi. Da questo momento 'tradizione' la sentiamo solo come residuo del passato. L'incitamento di Pandolfi a guardare in profondità e a cercare dove le tradizioni sono ancora vive per raccoglierne i resti ha delle motivazioni politiche e culturali simili, nella sostanza, a quelle di cui parla Adorno nel saggio citato in merito alla insolubile contraddizione che la tradizione si trova davanti: «nessuna è attuale né da resuscitare, ma quando ogni tradizione è spenta, la marcia verso la disumanità è avviata». Perdute le tradizioni e avviata la marcia verso la barbarie i valori tradizionalisti e conservatori prendono il sopravvento: non a caso tutto ciò ha il suo avvio in un momento di massimo sviluppo del tardo capitalismo. Ma il tradizionalismo si appella a valori solo apparenti. Le sopravvivenze della tradizione sono diventate sempre più minuscole e frammentarie e, isolate, vivono e si tramandano sempre grazie alla trasmissione diretta e si annidano nella memoria. È tra questi frammenti che bisogna cercare. Come in una bot-

⁶ Cfr. C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 198-203.

⁷ V. Pandolfi, *Copioni da quattro soldi*, Firenze, Luciano Landi Editore.

tega di un rigattiere bisogna individuare quegli oggetti che la polvere non tradisce, perché la loro forma esprimerà sempre una sostanza che li rinnova. In questo clima l'artista non può che sentire quelle forme come oppressione, come differenza e quello spirito, quella sostanza, come un dato che attrae ma che sfugge a tutti i tentativi di possesso. Questa opposizione offre le sue aperture e le sue vie d'accesso che non sono quelle del sentimento, ma la cui chiave risiede in una personale filosofia critica che deve orientare la scelta tra opposizioni e seduzioni, tra polvere e ragnatele.

L'attore artista

Da un punto di vista strettamente teatrale e per le ragioni relative alla fisionomia culturale della città, dobbiamo sollevare un altro tema, sostanziale per le tesi che stiamo intrecciando: quello della particolarità e della qualità dell'attore napoletano. Queste caratteristiche si presentano a noi su due livelli. Il primo è quello del talento diffuso. Un film o uno spettacolo qualsiasi proveniente da area partenopea, al di là della qualità complessiva del prodotto, mostra una quantità di talenti, di attori naturali e di caratteristi d'eccezione. Film mediocri — come ad esempio quello di Luciano De Crescenzo, *Così parlò Bellavista* — presentano un repertorio di attori sconosciuti ma al di sopra di ogni media recitativa. La prima considerazione parte dallo spreco: evidentemente Napoli, come luogo fisico e come cultura, produce un modello di comportamento sociale che è attorico nel senso più immediato cioè rappresentativo, che mostra. L'attore, in senso teatrale questa volta, è ancor più forte in quanto nasce in quel modello sociale e culturale e si rafforza con le regole stabilite dalla struttura della microsocietà del teatro. Nello stesso tempo il processo che definisce questa struttura, determina un comportamento attorico che ha zone di confluenza, e anche di confusione, con il comportamento sociale, con quel particolare modo di essere che, come abbiamo visto, basa le sue caratteristiche sulla rappresentazione delle convenzioni normalizzate.

Se il comportamento sociale è un atto esteriore, osservabile dall'esterno, compiuto «da un individuo in risposta o per reazione ad atti compiuti da altri (una persona o molte), anche a distanza in mo-

do non intenzionale, che rivestono per esso un carattere compensativo e deprimente» (Luciano Gallino), un comportamento teatrale è riscontrabile già a livello sociale e si esprime non intenzionalmente come capacità personale di organizzare quell'atto esteriore nel raffinemento delle convenzioni come sistema di relazionalità per individuare un proprio posto o per effettuare una propria integrazione in un mondo. Per cui questo mondo viene a definirsi come un universo fatto di rappresentazioni che incarnano un livello acquisito fino alla normalità.

Nel momento in cui il cinema ferma quei volti, quei gesti, questo modo di agire, il risultato è solo la dimostrazione di un'abilità di comunicazione attraverso la rappresentazione e l'organizzazione dei propri comportamenti. In maniera analoga il teatro, con la differenza che la mediazione imposta dalla scena radicalizza e rafforza maggiormente l'organizzazione di quell'atto esteriore, produce un ulteriore passo avanti che ci permette di affrontare il secondo livello dell'attore artista.

L'artigianalità del fare, la partecipazione all'intero processo e la collettività del lavoro teatrale favoriscono pratiche attoriche che, definite dai rapporti di relazione diretta con gli altri attori-interpreti nelle situazioni quotidiane che vengono create in scena, mettono a confronto questi soggetti stessi con una realtà che anche in scena è tanto materiale da permettere a ciascuno di esprimere il proprio mondo. Da qui la particolarità di questa speciale categoria di attori, che sono artisti sia nel senso del magistrale artigianato che li contraddistingue, sia nell'abilità poetica che riescono a mostrare rompendo quella stessa quotidianità e facendo partecipare di queste rotture gli altri, gli spettatori.

Tutto ciò è possibile perché questi attori si presentano come un concentrato di storie che attraverso il loro corpo, i gesti e le azioni svelano e rendono evidenti: è il riferimento a un mondo complessivo che fa di questi attori degli artisti e tramuta il mero artificio tecnico in poetica. Se questo è un livello comune alla gran parte degli attori napoletani, ancor più risalto ha in coloro che all'interno di questo processo si presentano come delle eccezioni. Questa eccezionalità si concretizza nel fermare, nel bloccare la naturalità di comportamenti mostrati, nel frazionare i meccanismi abituali per creare delle aperture attraverso cui mostrare le profondità poetiche. Se il sociale e il te-

atro educano a un comportamento che costruisce e organizza gli atti esteriori e li guida in scena in un percorso inedito, quello che riconosciamo come attore grande e straordinario, ovvero l'eccezione, in questo mondo è colui che ha l'abilità di sorvegliare questi atti, di saperli dosare a seconda delle esigenze, distaccandosi in questo modo dalla mera riproduzione della vita e anche dalla semplice pratica rappresentativa che è il livello comune di questo genere di attori. Beniamino Maggio, uno dei maggiori attori napoletani, è la dimostrazione di questo, del far vedere l'abilità del rapporto controllato tra le storie da esprimere e quelle da mostrare al pubblico in modo che tra le due si creino delle rotture, dei vuoti, degli attimi di poesia, dei silenzi attivi. L'attore artista mostra sempre meno per dire di più (e qui dire non sta per «comunicare discorsi», ma semmai per «diagnosticare condizioni»). Proprio in questo troviamo un altro dato essenziale per la definizione dell'attore artista: in questo teatro gli intrecci narrativi sono solo una parte delle storie che si raccontano, quelle che fanno da tracciato e da confine; è invece il linguaggio dell'attore a sostituirsi alle «cose da dire», a svuotare i fatti del loro possibile contenuto, a farli vivere come rapporti di comunicazione dove l'elemento immediato che rende riconoscibili a prima vista queste storie (l'intreccio, l'avvenimento, il riferimento) è solo un aggancio qualsiasi per lo spettatore a cui si aggiungono altre storie che proprio il linguaggio esprime. L'immobilità di Beniamino Maggio è un effetto comico, ma lo sgomento che crea è di gran lunga più forte della ragione (l'intreccio) che l'ha scaturito. Questo dato ci porta a una prima conclusione: il linguaggio dell'attore artista essendo così forte, radicato e collegato alla tradizione, subordina a sé il racconto e lo sviluppo dei fatti, in modo che questi diventino funzionali, calzino addosso all'attore e gli permettano di esprimere i rapporti teatrali e le relazionalità tra gli interpreti in scena: ogni attore, a partire dal proprio linguaggio, è un drammaturgo prima di se stesso e poi delle narrazioni che va intrecciando, e definisce così un'abilità che trova riscontro solo in questa città, dove la figura dell'autore è del tutto marginale essendo sostituita da quella dell'*attore che scrive* (Giovanni Macchia), categoria fondante per questo teatro.

Dal teatro il teatro

Il rapporto «filosofico» con la tradizione cui si accennava, a Napoli è mediato dalle abilità dell'attore artista che elabora dei riferimenti funzionali alle proprie caratteristiche tecniche ed espressive. Questi riferimenti sono soprattutto quelle «strutture di vita» che si presentano come lo stadio di partenza per le creazioni teatrali e che si esprimono attraverso convenzioni normalizzate prese dal comportamento abituale. Il teatro, pur seguendo a specchio quelle stesse convenzioni, ha delle particolarità che prendono corpo in norme a loro volte standardizzate: si tratta di limiti definiti entro cui agisce la «scuola diffusa» e oltre cui si affacciano gli attori grandi che abbiamo nominato.

Il teatro di tradizione ha le sue regole: vive e si riproduce all'interno di un codice stabilito. Le strade di accesso al teatro sono solitamente due: o si è figli d'arte e si entra per discendenza ereditaria o, per i cosiddetti figli di buona famiglia, per gli estranei, la strada è quella dell'apprendistato forzato, della pratica lenta e dei piccoli passi che in gergo si definisce gavetta⁸. Entrambe le formule ci rimandano a qualcosa di più complesso e problematico che riguarda la comunicazione del sapere, il tramandare e l'apprendere il mestiere: qui l'educazione è data dalla pratica, dalla prova, dall'accumulo, dalla quantità disordinata di repertori, di azioni, di gesti, di sonorità⁹.

⁸ «In senso lato la parola 'gergo' può servire a riassumere quanto nell'arte rappresentativa italiana fra decadenza della Compagnia Reale Sarda (1853) e la morte di Eleonora Duse (1924) riassumeva le abitudini degli attori e delle compagnie, fuori e dentro la scena: i 'ruoli' e gli usi, i contratti che li legavano e le consuetudini della piazza, il noviziato e la pratica dell'arte e infine, spettro più appariscente di quel loro appartenere a una casta chiusa, quando la funzione non aveva più senso e sopravviveva l'emblema araldico, quel loro parlar furbesco. Era l'estrema delle sopravvivenze, e la più innocua ormai, ma la più colorita squillante. Un tempo parlare in gergo aveva significato accettare la sfida della società che li metteva al bando, drappeggiarsi dentro una diversità sgargiante (che il parlar furbesco possa servire a nascondersi è ipotesi curiosa: anzi, serve a rivelarsi, o almeno a distinguersi in una divisa), beffarsi, anche, con una riserva ironica di quel compito che la società era obbligata a serbar loro, d'essere interpreti necessari delle forme letterarie, ch'erano le lettere attenti della più alta nobiltà intellettuale; ma ormai, chiusa la gloria e la guerra d'ogni epopea picaresca, ripetevano le parole strambe per gioco e nostalgia» (M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, II, Firenze, Sansoni, 1981, p. 649).

⁹ «Uno studio quantitativo dei repertori degli attori qualsiasi, svolto per aree geografiche, rivelerebbe delle sintomatiche differenze fra nazioni, e fra zone di una stessa nazione. Infatti, che cos'è un repertorio se non la memoria tematica di un teatro che scandaglia le particolarità del suo pubblico? Il repertorio non è una somma di

Tutto questo viene conservato, archiviato e utilizzato quando, adattato e assimilato, serve a far esprimere una individualità riferita sia al 'teatro' che l'ha prodotto sia al mondo sociale e culturale di riferimento. Quest'accumulo viene anche da un'arte particolare, quella di saper guardare e osservare i comportamenti degli altri attori, i modi di fare e di risolvere il rapporto con il personaggio (la tecnica) e il rapporto con il pubblico (l'esposizione). Questo avviene in riferimento a uno o a quanti più esempi è possibile, utilizzando quindi uno spettro allargato di modelli. In entrambi i casi è l'ambiente stesso a farsi maestro: o si nasce in questo ambiente e tutte le acquisizioni appaiono naturali perché così è stato visto fare e da sempre così è stato detto di fare, o queste logiche devono essere acquisite e fatte proprie passando sempre attraverso la pratica, l'esempio e, soprattutto, attraverso l'imitazione. Tutte queste informazioni sono, in entrambi i casi, il livello base di lavoro: racconti, esempi, storie, lavoro concreto, prove, modelli da imitare. È l'ambiente che, in quanto esperienza nello stesso tempo diretta e indiretta, si offre come sapienza sedimentata a cui attingere.

Fino agli anni Venti, fino alla morte della Duse per usare la stessa scansione di Apollonio, a insegnare il teatro bastava il teatro stesso. Tutti i dati accumulati, archiviati, sedimentati nella memoria dell'attore sono raccolti e, si potrebbe dire, a disposizione per essere utilizzati come tali, senza nessuna elaborazione, cioè ripetuti come semplice e perpetua imitazione di un modello e degli esempi: ma questo materiale diventa esperienza solo quando, concluso per quel che è possibile il processo di conoscenza, il tutto viene allontanato per definire un proprio e particolare sistema espressivo che metta a frutto, utilizzati, elaborati e stravolti nel tradimento possibile che la distanza stessa offre, i materiali raccolti. In questo processo non ci sono regole prestabilite e tutto dipende dall'individuo e dal suo rapporto con l'ambiente, dalla radice culturale, dal territorio sociale di riferimento e dalle regole proprie del teatro dettate dalla mentalità¹⁰

testi: visto a distanza, esso rivela qualcosa di simile a una psiche, una psiche riflessa dalla mentalità sociale che ha fatto parlare i suoi attori come maniaco, solo della morte o dell'antichità romana o della scaltrezza dei servi» (C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli*, in «Inchiesta», XIV, n. 63/64, gennaio-giugno 1984, p. 109).

¹⁰ Usiamo il termine 'mentalità' nella accezione storica e complessa che ne ha dato Jacques Le Goff: «Anzitutto, il suo argomento è collettivo. La mentalità di un in-

che guida la collettività degli attori. Una mentalità naturale, prelogica e calcolatrice, dipendente dalla tradizione sensitiva, riflessiva sui fenomeni sociali e rappresentativa delle classi di appartenenza.

Nella tradizione napoletana il lavoro del teatro è anche allenamento alla distanza, al gioco di allontanamenti e alla pratica della distinzione: l'attore napoletano è il suo personaggio sebbene questo sia mantenuto a distanza, allontanato e distinto da sé (come dimostra quel famoso dialogo tra Antonio De Curtis e Totò). Parliamo di un allontanamento che inizia da subito e procede con l'apprendistato: i giovani attori (da Eduardo a Carlo Cecchi e così per i loro scritturati) si provano inizialmente in ruoli marginali, che sono perlopiù personaggi di vecchi, di anziani, con molti più anni di loro¹¹. A differenza della logica vigente nel teatro dei ruoli fissi ottocentesco, questo teatro si muove per opposizioni, si verifica nel suo contrario e, anche involontariamente, ne evidenzia le differenze¹². Lavorare su qualco-

dividuo storico, fosse pure un grand'uomo, è precisamente ciò che egli ha in comune con i suoi contemporanei» (p. 241); «Ma la storia delle mentalità non è solo definita dal contatto con le altre scienze umane e dall'emergenza di una sfera rimossa della storia tradizionale. È anche il luogo d'incontro di esigenze opposte, che la dinamica propria della ricerca storica attuale spinge al dialogo. Si colloca là dove convergono l'individuale e il collettivo, il tempo lungo e il quotidiano, l'inconscio e l'intenzionale, lo strutturale e il congiunturale, il marginale e il generale. Il livello della storia delle mentalità è quello del quotidiano e dell'automatico, è ciò che sfugge ai soggetti individuali della storia, perché esprime il contenuto impersonale del loro pensiero, è ciò che hanno in comune Cesare e l'ultimo soldato delle sue legioni, san Luigi e il contadino del suo regno, Cristoforo Colombo e il marinaio delle sue caravelle. La storia delle mentalità sta alla storia delle idee come la storia della cultura materiale sta alla storia economica» (pp. 243-244); «La storia delle mentalità obbliga lo storico a interessarsi più da vicino di alcuni fenomeni essenziali del suo campo: dei ritaggi, di cui lo studio apprende la continuità, le perdite, le rotture (dovute, da chi, da quando provengono quest'abitudine mentale, quest'espressione, questo gusto?); della tradizione, ossia dei modi in cui si riproducono mentalmente le società, dei divari prodotti dal ritardo con cui le menti si adattano al cambiamento, e dalla diversa velocità di sviluppo dei diversi settori della storia. Campo d'analisi privilegiato per la critica delle condizioni lineari del lavoro dello storico. [...] La mentalità è ciò che cambia più lentamente. Storia delle mentalità, storia della lentezza della storia» (p. 245), J. Le Goff, *La mentalità: una storia ambigua*, in *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, a cura di J. Le Goff e P. Nora, Torino, Einaudi, 1981.

¹¹ Gli esempi potrebbero essere numerosi ma rimandiamo solo a quanto afferma Eduardo: «Molto presto — a soli diciannove anni — cominciai a mettere parrucca, a interpretare ruoli di vecchio e caratteri», in I. Q. [Quarantotti] De Filippo, *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani, 1985, p. 176.

¹² Questi metodi empirici si possono considerare come i segnali di un teatro di transazione tra la fase del grande attore e dei suoi diretti eredi e quella del teatro funzionale secondo le scansioni cicliche formulate da Claudio Meldolesi in *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 12-13. Un

sa che non è ridicibile a sé costituisce un sistema di lettura e di rappresentazione che, passando per l'imitazione arriva alla sintesi dei caratteri attraverso l'elaborazione e la definizione della differenza che non deve mai essere caricatura né bozzetto. Il personaggio, in questo caso marcatamente diverso da sé, viene rappresentato fuori da sé, separato, in quello spazio che sta tra se stessi e la platea. Il gioco del mostrare l'altro diventa metodo narrativo e tecnica di quella pedagogia mai dichiarata, di quel sistema di preparazione alla scena e alla vita del teatro proprio di alcuni gruppi teatrali che vivono radicati in territori delimitati e definiti.

La microsocietà degli attori ha avuto caratteri distintivi fino all'Ottocento con punte estreme fino alla morte della Duse — data che abbiamo assunto come momento di cesura storica — e si è andata pian piano sciogliendo e mescolando al bisogno di successo e di divismo; ma lascia tracce anche in seguito soprattutto in quelle zone culturalmente contraddistinte e sociologicamente chiuse come Napoli. È qui, in queste zone di forte concentrazione della tradizione che la mentalità della microsocietà attorica, quella per cui dal teatro si genera il teatro, permette la nascita di fenomeni diffusi di attori grandi e particolari, unici e irripetibili, quale variabile impazzita di un sistema tradito che nello stesso tempo riaffermano modificato¹³. La scuola è l'ambiente e in questo caso quello napoletano, fatta di sapienza sedimentata, di una resistente tradizione, di una tecnica e di un sistema espressivo propri. Anche nella pesantezza delle caratterizzazioni, nel farraginoso schematismo dei testi, nella artificiosa semplicità della messa in scena, la definizione più diffusa di questi attori, un luogo comune che sopravvive ancora sostenuto dalla critica e dai narratori, è quello di attore spontaneo e naturale. Tali aggettivi stanno a designare e definire un modello di attore — quasi sem-

teatro di transizione che va verso la normalizzazione funzionale ma che si basa anche su residui di tradizione e di pratiche di lavoro che alcuni, come Eduardo, non abbandonano pur caratterizzandosi come esempi fuori della norma, come eccezioni produttive che si oppongono all'attore funzionale. Di questa tendenza si potrebbe anche tracciare il percorso, autonomo e parallelo da quello maggiore, che visse e si nutrì di attori tra i meno conosciuti e famosi che agirono in zone marginali e separate da quelli della grande capitale del teatro e che vissero estranei dal grande mercato.

¹³ «Puoi credere di recitar teatro / e fai trattenimento, / puoi fingere di recitar teatro / ma reciti scontento, / puoi illuderti di scrivere teatro / ed è ricalcamento ... / Puoi far teatro se tu sei teatro, / perché il teatro nasce dal teatro / e quando è puro non consente giochi: / l'albero è uno, e i frutti son pochi» (I.Q. [Quarantotti] De Filippo, *Eduardo*, cit., p. 146).

pre contestualizzato e meridionale in particolare — dandone però una lettura impropria, distorta e fuorviante: spontaneità ha sempre indicato l'immediatezza, l'istinto, le capacità involontarie; la naturalezza, oltre a rimandare alla spontaneità, sta a indicare una veridicità fresca e genuina che della realtà è la riproduzione fedele. Il teatro rimanda alla realtà, è determinato dal sociale, ma lo rappresenta *in eccesso* e l'attore riporta qui tensioni negate, bisogni nascosti, paure inconsapevoli. Prendendo e aggiungendo al sociale, il teatro è frutto di condizione, di contesti, nei quali è inserito. Fino a Petito il teatro a Napoli era direttamente collegato e riferito agli avvenimenti e alle tensioni di una società ristretta; i copioni di Petito sono dei brogliacci che gli attori, grazie ai sotterfugi, alle malizie, ai lazzi del mestiere ordinati dalle convenzioni sceniche, trasformano in parabole comiche in bilico tra realtà e immaginario¹⁴. La riforma di Scarpetta — un figlio di buona famiglia, cioè non figlio d'arte — normalizzò questo procedere, lo codificò e lo ristrutturò; pur ripulendo la messa in scena e rifacendosi a testi dal meccanismo comico consolidato, come il vaudeville, utilizzò soprattutto attori che venivano da quella tradizione.

Scarpetta a sua volta 'entrò' nell'arte attraverso la solita gavetta e facendo tesoro dell'esperienza di Petito; e inoltre molti attori da lui scritturati provenivano dalla stessa scuola, erano figli del medesimo teatro da cui lui stesso proveniva. Entrare nell'arte — direttamente o previo apprendistato — significava entrare nella microsocietà degli

¹⁴ «Le commedie di Antonio erano carcasse di fatterelli scemi e di più sceme persone senza dialogo, senza fattura, senza caratteri ed ambiente» e le parodie «strano intruglio di danze, di canto, di scene d'opera serie in caricatura, persino di giuochi di prestigio, di giuochi di equilibrio, di entrate di domatori in gabbie di belve feroci» sebbene il tutto fosse «d'una meschinità, d'una goffaggine, d'una trivialità da far credere che non lì si combinasse nei loro elementi disgraziati quello stesso attore che, nelle interpretazioni dei caratteri, era così semplice, vero efficace e profondamente artista» (E. Boutet, *Cronache teatrali*, Roma, Società editrice nazionale, 1901, 15 febbraio 1901). «Antonio Petito aveva abitudini patriarcali nell'ordinamento interno della sua compagnia. Una delle sue originalità era di riunire sul palcoscenico la compagnia prima della prova e recitare le orazioni in coro. Si propiziava gli Dei a suo modo. Nei suoi contratti cogli artisti esisteva un articolo che diceva: 'L'attore... sarà obbligato di recitare, cantare, suonare, ballare, sfondare e cambiar sesso'. Questi due affari di sfondare e cambiar sesso erano un po' strani, ma logici. L'attore doveva all'occorrenza, entrare in scena aprendosi un passaggio che non fosse né la porta né la finestra, ma sfondare una parete... il cambiar sesso non si riferiva solamente al vestirsi da donna, ma indossare le spoglie di qualche animale e imitare la voce e gli atteggiamenti» (A. Vitti, *Storie e storielle del teatro di prosa*, Milano, Casa editoriale Vecchi, 1926, p. 45).

attori che viveva nel e del teatro. L'ambiente e il luogo si mescolano, entrambi sono lo spazio solito e abituale e la scena è il campo d'azione quotidiano e familiare su cui sviluppare azioni concrete che successivamente saranno guardate da un pubblico. Il momento espressivo dell'attore è vissuto nella consuetudine, nella frequentazione continua e nell'abitudine mentale (artistica e culturale) che si acquisisce entrando a far parte di quella determinata famiglia e della microsocietà del teatro¹⁵.

La quotidianità e la concretezza dell'agire attorico è quindi precedente al lavoro per un determinato personaggio, tanto che lavorare per il personaggio significa mostrare con il personaggio, e attraverso lui, il proprio mondo culturale. L'espressività dei gesti e delle azioni viene continuamente semplificata e vive nell'armonia abituale del comportamento scenico, distaccata e separata dal personaggio: si mostra e si fa vedere, si sottolinea e si precisa un agire che per il pubblico è immediatamente riconoscibile. Il «caso Eduardo» ad esempio, questo dimostra: è inizialmente riferito a caratteri strettamente napoletani, poi allargato e esteso, parallelamente all'evoluzione, alla piccola borghesia con caratteristiche nazionalmente omogenee. Una dialettica questa che si alimenta del rapporto tra la storicità delle azioni, dei riferimenti dialettali e l'agire concreto, e che si definisce nello scambio ininterrotto tra «dramma interno e dramma esterno», come lo chiamò Savinio riferendosi proprio a Eduardo¹⁶, nel controllo dei sentimenti mostrati e nella presenza continua e attenta. In questo è possibile riconoscere quel brechtismo che potremmo dire proprio degli attori napoletani¹⁷.

Il personaggio mostrato, indagato, ridotto alle sue azioni concrete trovate nel repertorio dell'attore o direttamente sulla scena nel rap-

¹⁵ Su questo argomento non esistono all'oggi studi compiuti: la letteratura sulle famiglie d'arte è presente soprattutto nelle memorie e nelle autobiografie degli attori. Rimandiamo intanto al saggio che abbiamo scritto in collaborazione con Piergiorgio Giacché, *Il teatro delle esperienze*, in «Quaderni di teatro», V, n. 20, maggio 1983.

¹⁶ Nella recensione del 26 giugno 1937 a *L'abito nuovo*, poi raccolta in *Palchetti romani*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1982, p. 75.

¹⁷ Mi è stato riferito — in una intervista raccolta il 15 marzo 1987 — da Gigi Dall'Aglio, che ha lavorato con Eduardo a una nuova versione del *Figlio di Pulcinella* per la Compagnia del Collettivo, che parlando di Dario Fo diceva Eduardo: «Io non ho mai avuto il coraggio di togliermi completamente la maschera, Dario Fo invece è un Pulcinella che si è tolto la maschera». Una metafora leggibile a più livelli anche nel rapporto con il personaggio, nella distanza e nel controllo.

porto con gli altri attori, risulta spostato, messo al centro, tra se stessi e la platea. È una ricerca di semplicità programmata e da conquistare, che nasce dall'equilibrio tra azione propria, concreta e l'idea che il personaggio deve esprimere. Ogni attore ha un repertorio di gesti, azioni, suoni a cui fare riferimento, ma la sintesi del lavoro arriva solo alla fine quando questo repertorio si restringe all'essenziale. Semplicità è eliminazione del superfluo, equilibrio è ritmo e misura. Il tutto riferito all'uso che si fa del repertorio e al modo in cui l'attore se ne serve. Quello che per l'attore è programmato e definito precedentemente allo spettatore deve sembrare naturale e spontaneo. Tutto ciò è frutto di esperienze accumulate, non traducibili negli aggettivi naturali e impliciti come fossero doti a disposizione dell'attore dall'inizio della sua carriera: se usiamo semplicità ed equilibrio è perché si tratta di nozioni tecniche che nulla hanno a che vedere con la spontaneità, la naturalezza, l'istinto e la veridicità¹⁸.

L'autore anonimo

La tradizione vive della collettività: in teatro si alimenta continuamente della circolarità e dello scambio che rinnova e problematizza la memoria. La prima regola di funzionamento della tradizione si fonda sull'accumulo di esperienze: essa vive della pratica del lavoro come mezzo di comunicazione e di informazione che, organizzata e strutturata, definisce un sistema di formazione. Un accumulo di esperienze specifiche ma ampie che arrivano a toccare l'intero meccanismo produttivo. Eduardo è nato nell'epoca dei repertori, dei testi copiati a mano dagli attori, dell'insegnamento per imitazione secondo modelli precostituiti convalidati dall'uso collettivo: come tutti i figli d'arte vive in teatro e 'studia' altri attori esercitandosi nell'arte del guardare per scoprire le regole nascoste di un sapere e le tecniche personalizzate di ciascuno. Questo metodo vale sia per il mestiere-

¹⁸ Semplicità ed equilibrio sono sintetizzabili in un solo termine: misura. La misura dell'attore che proviene in gran parte dalla misura di un modo di far teatro. «La misura è il segreto incommunicabile del grande attore. Incommunicabile perché non ci sono regole: certi attori hanno un ritmo lento, altri veloce; certe battute vogliono essere ripetute, altre no. L'esperienza insegna... ma se non si ha la dote istintiva del senso di misura, l'esperienza serve solo a non farti ripetere uno sbaglio fatto» (I.Q. [Quarantotti] De Filippo, *Eduardo*, cit., p. 148).

re dell'attore sia per quello dell'autore che, nella cultura teatrale napoletana, si confondono.

«Io ho scritto per necessità, per pratica di palcoscenico, perché mi hanno fatto copiare continuamente copioni, mi hanno messo a scrivere, e quindi mi sono impadronito della tecnica. Ho fatto scuola ricopiando commedie, portando a termine commedie brutte, commedie buone, o commedie false che non corrispondevano alle mie idee. Quindi sugli errori degli altri mi sono curato io»¹⁹. Nel contesto napoletano e genericamente in quello delle culture radicate e regionali, la figura dell'*attore che scrive* è abituale e costitutiva della pratica teatrale: scrivere come aggiornare, modificare, tagliare, riparare, riscrivere, comporre, inventare. La tradizione fornisce le soluzioni adatte ai soggetti che si hanno a disposizione, le logiche di sviluppo e le possibili soluzioni; la pratica della scena cammina di pari passo alla scrittura teatrale, cioè in parallelo all'esercizio dell'attore che organizza materiali, rassetta copioni, dà senso a brogliacci zoppicanti.

Se si prova a fare l'elenco degli autori che hanno scritto per il teatro a Napoli tra fine Ottocento e i primi anni del secolo, la lista risulta lunghissima e coincide, salvo alcune eccezioni, con quella degli attori. Per essere un autore basta individuare un'idea comica o drammatica, trovare lo spunto giusto a cui applicare i criteri stabiliti: questi infatti riferiscono di un accumulo di tecniche sperimentate, selezionate, riconosciute a partire da una campionatura concreta di esempi i quali, raccolti nella memoria collettiva degli attori e normalizzati dalla tradizione, compongono una sorta di manuale ideale per l'esposizione, la stesura, la funzionalità di un racconto teatrale in cui il soggetto può a sua volta agire il proprio repertorio di esperienza attorica accumulata. Un manuale che fornisce soluzioni drammaturgiche dalle più semplici alle più complesse e che si basa su esempi e su tentativi già verificati con il pubblico. Questo patrimonio e l'uso che di esso si può fare è a disposizione di chi agisce la tradizione quale pratica concreta e materiale che si mescola con l'esperienza e il lavoro, che si credita per influenza diretta, per partecipazione a quelle mentalità e che arricchisce il corpo dell'attore, senza astrazioni teoriche. In questo senso anche le *Lezioni di teatro* di Eduardo, con tutti i limiti della 'messa in forma' che il libro presen-

¹⁹ E. De Filippo, *Lezioni di teatro*, Torino, Einaudi, 1986, p. 135.

ta, sono una ulteriore dimostrazione della concretezza della tradizione: Eduardo cerca di comunicare esperienza, di fornire una tecnica a partire da se stesso come campione e dimostra la sua insufficienza quando quest'esperienza vuole trasformarsi in metodo. Anche in questi casi, gli esempi, le ragioni, le motivazioni sono tutte frutto di un *pensiero della pratica e dell'esperienza* che, pur sforzandosi, Eduardo non riesce a trasformare in pratica di pensiero. L'attore che scrive pensa a partire dalla scena, conosce gli altri attori, i ruoli e la compagnia, in un sistema di verifica diretta della praticabilità delle soluzioni offerte. In questo caso il lavoro dell'attore si confonde con quello dell'autore in un'alternanza continua. Come sopprimere un personaggio, quali le soluzioni se invece manca un attore, come appesantire o alleggerire una caratterizzazione, come aprire o chiudere una scena, come sviluppare diversamente una storia modificando i passaggi, quali i finali appropriati a ciascuna storia: una pratica che a partire dalle riduzioni (dai tre atti a uno) o dagli ampliamenti (viceversa) guidati dalla funzionalità di un racconto o dalle occasioni che lo spettacolo può offrire, arriva alla riscrittura dei testi rimaneggiando l'idea iniziale per ricomporre completamente la scrittura. Questo avviene grazie agli esempi che la tradizione offre, permettendone la riapplicabilità ad altri materiali purché siano rispettate le condizioni confermate dall'uso della scena e dal rapporto col pubblico. Materialità anche della tecnica che presenta e riproduce continuamente una pratica oggettiva rintracciabile in molti esempi, fino a confondersi nell'anonimato della produzione collettiva. Riscrivere, ridurre, scrivere il seguito di una commedia di successo, ripercorrere gli stessi temi e le stesse idee in una circolarità senza soluzione. Circolarità di attori, comunità del patrimonio dei testi, patrimonio collettivo di forme espressive standardizzate che si ripetono e vengono rinnovate nella pratica e diffuse per contagio: una circolarità di influenze di cui ciascuno è modello unico dal momento che riesce ad appropriarsi delle regole di base proprie di quel sistema espressivo che vive senza esclusivi proprietari. Seguendo alcune regole di base legate alla verisimiglianza, il criterio di costruzione e di modifica dei testi è sì quello della credibilità e della rispecchiabilità, ma a partire proprio dagli attori. L'ipotetico manuale d'uso della cultura teatrale agli inizi del Novecento è ricco di spunti e di 'relazioni' tra i personaggi: questi, sempre meno caratterizzati, offrono una traccia da seguire, con

riferimenti e situazioni che seppur presi dal patrimonio teatrale in forma di circolarità frenetica di scambi e contaminazioni, sono definiti e reinventati dagli stessi attori; diversi dai ruoli fissi del San Carlino, dal manuale traspasano figure di attori-personaggi fissi che adottano e aggiustano le parti scritte alle proprie esigenze sceniche.

L'ipotetico manuale, procedendo per approfondimenti individuali, offre anche qualcosa di più concreto, come il metodo di sviluppo della trama attraverso situazioni chiave e dei nuclei narrativi che mostrano i personaggi e, nello stesso tempo, presentano gli avvenimenti. Ogni nucleo narrativo risponde sempre alle due esigenze dello sviluppo e dell'intreccio o della soluzione. L'alternanza del gioco comico è dato dall'arco delle possibilità che le situazioni stesse creano rispetto alla storia. Lo spettacolo non è più concepito come un susseguirsi di eclatanti eventi comici cuciti assieme, ma come situazioni strutturate che hanno un proprio arco di sviluppo e narrano una storia ingarbugliata: l'intreccio è lo spunto da inventare, da trovare, da individuare ed è il nucleo intorno a cui applicare il sistema di narrazione stabilito²⁰. Una circolarità non solo di tematiche e di situazioni, ma anche di attori-personaggi che partecipano a forme diverse di spettacolo a seconda dei teatri che li scritturano e quindi dei pubblici a cui si rivolgono e dei ceti a cui questi pubblici fanno riferimento. Tutta la forza di questi lavori è nelle situazioni, semplici o complesse, all'interno delle quali si snoda la gamma dei rapporti stabiliti tra gli attori-personaggi che seguono le regole codificate della narrazione. Questi attori si fanno padroni di una tecnica anonima e collettiva che offre loro la possibilità di passare dal campo specifico del proprio mestiere di attore a quello di drammaturgo. Questa pratica non si rivolge solo ai testi di autori anonimi, ma anche a quelli di autori riconosciuti. Come esempio riportiamo un episodio che vide fronteggiarsi l'attore Gennaro Pantalena e Salvatore Di Giacomo, quest'ultimo uno dei più convinti fautori del Teatro d'Arte e nello stesso tempo combattivo 'nemico' di Scarpetta.

«Finalmente Di Giacomo si decise e *Assunta Spina* fu annunciata ufficialmente per la stagione del 1909. Ma il 'copione' del poeta era un abbozzo: quindi crisi alle prove con la minaccia da parte di

²⁰ Sulla scia del vaudeville e a partire dal successo di Scarpetta, l'intreccio e l'intrigo sono spesso il nocciolo comico del lavoro su cui intervengono gli attori; il teatro napoletano 'dopo Scarpetta' segue questa strada.

Pantalena di dare le dimissioni da direttore, mentre Di Giacomo si sentiva inerme di fronte a problemi non tanto di allestimento quanto di vera e propria tecnica drammaturgica che comunque bisognava risolvere, ora che il dado era tratto e, a causa del 'battage' sui giornali, l'attesa per la 'prima' era sempre più calda. Fu l'energia di Gaetano Gesualdo (impresario con Pasquale Molinari al teatro Nuovo) ad imporsi: ordinò al Pantalena di afferrare il timone di una barca che faceva acqua da tutte le parti, e pregò il poeta di 'lasciar fare ai comici', soprattutto per quanto riguarda il primo atto nel quale bisognava realizzare il movimento corale di un corridoio del Tribunale. Pantalena obbedì: e quel primo atto fu rimpolpato alle prove come un antico testo della Commedia dell'Arte. Lo stesso don Gennaro [Pantalena] insieme al Di Napoli credè due ruoli comici di uscieri per poter aver modo di essere sempre presenti, in scena, seduti ai loro tavoli, ed 'intervenire', sia pur scarpettianamente, in qualsiasi momento dell'azione. Fu arricchito il ruolo sostenuto da Marietta Del Giudice, nelle vesti di Donn'Emilia Forcinelli, levatrice e 'madro' di una canzonettista; e perché il primo attore del dramma, Enrico Altieri, non aveva parte, dovendo stare, secondo la vicenda, presente alla causa della quale era imputato e quindi dietro le scene, si pensò di creargli un 'passaggio' tra le guardie, e di fargli gridare alla madre: Oje mà, miette 'appello'! Il problema più grosso era il finale. Pantalena si ricordò dello scarpettiano '*O scarfalietto* e ne ripeté la situazione del terzo atto: quando il presidente apprende improvvisamente d'essere diventato padre e pianta in asso cause e tribunali. Di Giacomo subì: e quel primo atto per la verità molto composito si legge pubblicato da Mondadori, ancora in una scrittura alquanto letterariamente raffazzonata»²¹.

Queste sono le tracce portanti del mestiere e l'esempio concreto della funzione della tradizione in un periodo certamente ricco ma di trasformazione: attori che scrivono, che riaggiustano, che modificano, che si sostituiscono o si affiancano agli autori o ad altri attori-autori creando una produzione anonima e sotterranea, diffusa e radicata. I manoscritti dei suggeritori, gli archivi di attori o quelli che sono stati raccolti in biblioteche, dimostrano questa proliferazione polifonica, questo sovrapporsi e mescolarsi di voci e di sperimenta-

²¹ V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida editore, p. 726.

zioni messe a disposizione di tutti coloro che, nell'ambito della tradizione, sono in grado di elaborarne ulteriori incarnazioni. Una strada questa che Eduardo inizia a percorrere parallelamente all'appropriarsi di quel patrimonio narrativo e tecnico anonimo a cui darà un nome, il suo, nobilitando quel lavoro e acquisendolo come punto di partenza (la scuola della tradizione) e poi di arrivo (la tradizione come scuola). Eduardo ha saputo usare e far fruttare quei testi che riportano e ripropongono, non solo nell'intreccio della trama ma anche nelle situazioni che gli attori stessi hanno la possibilità di creare, situazioni che sono protocolli di esperienza, che si confondono e si mescolano rispecchiandosi nel sociale, in cui è la città a fare da specchio e da fonte primaria per l'elaborazione artistica e in cui quello che si mostra in scena è frutto dell'osservazione. Il punto di partenza resta la città e quelle strutture di vita di cui si trasferiscono in scena i comportamenti che abitualmente e involontariamente si ripetono nella recita di ogni giorno: tutti gli attori napoletani, da Pantaleona ad Altieri, da Scarpetta a quelli misconosciuti, hanno saputo riscrivere una fetta di quella realtà appropriandosi di quell'ipotetico manuale. Ma se da una parte appropriarsi del patrimonio tecnico è una delle regole di apprendistato della tradizione, questa appropriazione garantisce dall'altra la possibilità di nascondersi nell'anonimato o nel territorio regionale dove ogni elemento è più immediatamente riconosciuto e riconoscibile. Il problema che si porrà a Eduardo, come a tutti coloro che vorranno emergere o uscire da Napoli, appartiene a una fase successiva: quella di superare l'anonimato e i regionalismi partendo da questa base consolidata. Rispetto a questo teatro Eduardo si comporterà inizialmente da 'revisionista' usandolo e procedendo con leggeri ma continui aggiustamenti, affermando senza superarlo un teatro di personaggi²² che segue la tradizione e la

²² Franca Angelini affronta diversamente la stessa questione: «Il problema dell'evoluzione di Eduardo da forme di drammaturgia dialettale e popolare a forme di drammaturgia borghese, è un problema di storia del teatro italiano; cioè conferma il carattere sostanzialmente borghese del nostro teatro fino al secondo dopoguerra; la necessità per chi volesse trovare i più ampi spazi e i più vasti pubblici, di lavorare su un tipo di linguaggio teatralmente collaudato anziché sulle forme popolari, quasi sempre relegate ad un ruolo marginale e subalterno; e perciò abbiamo parlato di 'evoluzione' a proposito di questo tragitto del teatro eduardiano, a prescindere dai suoi risultati, e dallo scotto che qualsiasi teatro paga alla scelta di un'ampia rappresentatività anziché di una rappresentatività più marginale, ma dinamica e creativa di nuove proposte teatrali» (*Il teatro del Novecento. Dal grottesco a Fo*, in *Letteratura italiana storia e testi*, vol. IX, t. I, *Il Novecento. Dal decadentismo alla crisi dei modelli*, Ba-

ripropone usufruendo di quelle tecniche di scrittura *utili* all'attore drammaturgo e nello stesso tempo *efficaci* per la scena.

Per superare la barriera dell'anonimato a Eduardo è stato indispensabile appropriarsi di quel repertorio e dargli un nome, poi scegliere altri riferimenti e aperture seguendo strategie di mercato e usando Napoli, memore degli insegnamenti paterni, come trampolino di lancio per 'vendere' la città fuori del contesto, appellandosi prima al comico poi a un umorismo di cui svela sempre più i risvolti tragici. È proprio questo rapporto di appropriazione con la capacità drammaturgica diffusa e il problema culturale dell'attore che scrive a fruttare a Eduardo l'appellativo di migliore esponente di quella 'linfa popolare' italiana²³. I problemi nascono quando ci si scontra con i limiti di questo patrimonio retto dal naturalismo delle azioni e dall'obbligato realismo. Naturalismo e realismo che sono permessi e facilitati da quello stesso teatro fatto di personaggi e di caratteri, di rapporti tra i personaggi-attori, in cui anche il lavoro di prova e di organizzazione collettiva del teatro recitato, il cosiddetto concertato, non è più quell'armonia ritmica che cercava Petito dove anche sfondare una parete era un colpo musicale, ma è una tradizione di solisti plasmati assieme, a ciascuno dei quali appartiene un proprio tempo e ritmo. Questi attori (orchestrali) suonano ognuno per sé, seguendo quell'ipotetico manuale, in cui i personaggi si alimentano degli attori mantenendoli però nei ranghi.

APPENDICE

Teatro popolare e teatro contestualizzato

Parlando di teatro di tradizione, riferendoci spesso a produzioni regionali e dialettali, abbiamo cercato di evitare la dizione «teatro popolare» usando più sovente quella di «teatro contestualizzato». Spesso le due dizioni sono state con-

ri, Laterza, pp. 483-484). In aggiunta a quanto affermato va ribadito che Eduardo autore di un teatro di personaggi che ha usato la 'macchina' dialettale per trasferirsi in territorio borghese, ha sempre giocato sulla dicotomia attore-autore e, in questo caso, l'attore non è mai stato funzionale al testo e a quel teatro 'ordinato' dall'autore.

²³ Sono molti i critici che hanno insignito Eduardo del titolo di rappresentante di un verace teatro popolare. Si veda l'analisi che a questo proposito fa Vito Pandolfi in *Lo spettacolo del secolo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, pp. 222-229.

trapposte come specchio terminologico di due diverse condizioni produttive ma, soprattutto, culturali. Abbiamo ragionato utilizzando le due dizioni quali categorie opposte, anche se non totalmente distinte e con diversi punti di contatto. Il termine popolare gode di eccessiva elasticità e le sue applicazioni sono fin troppo estese. Infatti per popolare si intende ciò che facilmente si diffonde nel popolo, anche se può avere un'origine diversa (di corte, nobile o borghese) e può provenire da fonti diverse (letteratura, musica, pittura). Popolare rimanda a un sistema culturale interno alla dinamica delle classi e mette a fuoco una dialettica complessa che esclude il luogo comune per cui popolare sarebbe qualcosa di spontaneo e di autonomo. In qualche modo per popolare si intende ciò che non appartiene né all'alto né al basso, e il termine nella sua accezione vasta si imparenta sempre più spesso con «diffuso».

A questo punto la via più breve per arrivare a una definizione sembrerebbe quella di prendere in considerazione il concetto di popolo da cui deriva il termine in esame: ma questa sarebbe una scorciatoia fuorviante perché ci porterebbe a un altro concetto generico, soggetto alle più diverse valutazioni a seconda dei contesti, degli ambiti e delle discipline da cui lo si affronta. Se, come abbiamo accennato, «popolare» rientra in quella sfera della creatività definita all'interno di una complessa dialettica sociale, forse è proprio da questa che bisogna partire per risalire al concetto che ci riguarda. Per parlare di dialettica sociale partiamo da una definizione, quella che ha dato Georges Gurvitch in un seminario tenuto alla Sorbona nel 1953-54: «Le classi sociali sono dei raggruppamenti particolari di vasta portata che rappresentano dei microcosmi di raggruppamenti subalterni, microcosmi la cui unità è fondata sulla loro sovra-funzionalità, sulla loro resistenza alla penetrazione da parte della società globale, sulla loro reciproca incompatibilità radicale, nella loro strutturazione spinta che implica una coscienza collettiva predominante e delle opere culturali specifiche; questi raggruppamenti che compaiono nelle società globali industrializzate nelle quali i modelli tecnici e le funzioni economiche sono particolarmente accentuati, hanno inoltre i seguenti caratteri: sono dei raggruppamenti di fatto, aperti, a distanza, di divisione permanente, che restano non organizzati, e che possiedono solo la costruzione condizionata»²⁴. In questa architettura le classi sociali più basse, confondendosi con il concetto di popolo, dovrebbero rispondere alle caratteristiche descritte, cioè conservare quella separatezza e esprimere la «incompatibilità radicale». Dovremmo quindi trovarci di fronte a altrettanti prodotti e opere culturali specifiche che, in quanto espressione del «basso» o del «subalterno» diventano «popolare».

Andando a cercare ora quei prodotti — nel nostro caso teatrali — che corrispondono alle definizioni e alle argomentazioni finora esposte, dobbiamo spostarci in ambiti regionali e entrare nei confini del dialetto, dobbiamo affrontare un teatro radicato e plebeo più che popolare, espressione di una cultura contestualizzata e non esportabile. Un teatro che come la plebe vive del qui ed ora e si alimenta di sostanzialità e di radicalità, facendosi forza della propria «incompatibilità radicale» verso gli altri strati sociali. Un teatro che abbiamo chiamato al-

²⁴ G. Gurvitch, *Le classi sociali*, Roma, Città Nuova editrice, 1974, p. 275.

l'inizio contestualizzato, ma che potremmo chiamare anche plebeo, cioè che sta al di qua di popolare. Solo qui in questo terreno che non è popolare, possiamo rintracciare quei prodotti che esprimono la loro «radicalità». Ma se guardiamo a popolare come genericamente si fa, alludendo cioè «al popolo come ceti, come ambiente, nella sua posizione intermedia fra nobili e ricchi da una parte e plebe dall'altra»²⁵, dobbiamo ammettere che fu popolare quel teatro «di mezzo», fatto di primattori, che si esprimeva in lingua o in dialetto borghese. Proprio nel periodo tra il 1880 e il 1920 fu popolare quel teatro che, elaborato da un'intellettualità intermedia, riuscì a toccare un nuovo pubblico (che già si faceva massa) dove ottenne il massimo successo: popolare, proprio perché attraversa le classi o perlomeno certe classi, come fu il teatro di Scarpetta, di Novelli e di attori della stessa generazione fino agli attori «passatisti» che governarono la scena degli anni Venti.

E fu popolare anche per un altro motivo: questo teatro raccoglieva, e elevava, al suo interno frammenti di una teatralità bassa e radicata che, al posto del contesto a cui questi ultimi facevano riferimento, dovette accontentarsi della cornice effimera dello «spettacolo»: attori, tematiche, pratiche recitative furono il medium di una comunicazione che mirava a raggiungere strati sociali, fasce culturali e pubblici diversi. Non a caso questo teatro riuscì a comunicare su una lunghezza d'onda sulla quale un pubblico, anch'esso medio, era già sintonizzato. Fu questo il vero teatro popolare e lo sarà sempre di più.

Ma definire in questo modo questo teatro, contrassegnarlo in maniera così specifica, ci permette di aprire anche un altro discorso, che forse può sembrare azzardato, che riguarda i legami tra queste specifiche produzioni e le origini della cultura di massa. Viene cioè da chiedersi se sia possibile rintracciare dei sottili e profondi legami tra queste specifiche produzioni e la nascente cultura di massa. Attenzione, parlo di cultura di massa e non di industria culturale: quest'ultimo concetto si riferisce a quella macchina che determina tanto il prodotto quanto il consumo; cultura di massa è invece un fenomeno di rincorsa e di adeguamento alle domande di una società che va culturalmente omologandosi su standard nazionali tenendo d'occhio anche le mode internazionali.

L'unico riferimento a tale problematica l'ho trovato in Clara Gallini quando, analizzando i fenomeni di magnetismo di fine secolo, avverte che «assistiamo qui, per la prima volta, a un inizio di superamento di quei regionalismi, che avevano creato solide barriere culturali tra stato e stato: è uno stesso pubblico, in città diverse, ad assistere agli stessi spettacoli. È dunque un inizio della conformizzazione dei costumi, destinata a diventare tipica delle società moderne. Ed è forse anche la prima volta che, sempre a livello popolare, questa tendenza alla conformizzazione assume dimensioni europee. Il precedente ci sembra importante e da non sottovalutare per chi volesse ripercorrere le tappe storiche del formarsi di quella 'cultura di massa' che sembra oggi assumere dimensioni planetarie e dipendere da nuove centrali di produzione (monopolistica e industrializzata) dei

²⁵ *Voce Popolare*, in *Dizionario degli italiani*.

beni culturali»²⁶. Evidentemente lo spettacolo, e in questo il «teatro di mezzo» in lingua o in dialetto borghese, in quegli anni si era dato dei compiti precisi da affrontare: e ragioni strettamente teatrali non smentiscono questo discorso.

Pur essendo itinerante il teatro italiano si è alimentato dello scambio con il sociale: la sua forza deriva dall'indipendenza che la microsocietà degli attori si è creata in autonomia artistica cioè di lingua e di espressione teatrale. Il passaggio cui si accennava e il relativo riferimento alla cultura di massa deriva da uno spostamento di tendenza che prende corpo in un cambiamento sostanziale: si tratta dei primi sintomi di un passaggio da una cultura teatrale a un'altra, dove la prima è fatta di tradizioni e di contesti regionali mentre la seconda è nazionale e in questa il teatro diventa veicolo di ideologie acquistando una forma standardizzata. Potremmo definire questo teatro «veicolare»²⁷. Il passaggio tra Otto e Novecento è segnato da questo cambiamento, da una lingua del qui a una lingua del dappertutto, dalla territorialità regionale e specifica del teatro a quella contaminata e omologata. A riprova di ciò possiamo prendere alcune osservazioni riguardanti la cultura di massa e provare ad applicarle a quel teatro «di mezzo» che abbiamo individuato come vero teatro popolare. Prendiamo come riferimento le analisi di Edgar Morin²⁸. La cultura di massa «separa fisicamente spettatori e attori»: nelle culture regionali lo scambio materiale tra palcoscenico e platea aboliva la separazione, cosa che tenta anche il teatro popolare in lingua o in dialetto borghese attraverso la sostituzione del legame materiale con uno immateriale e astratto che fa leva su una partecipazione solo ideologica. Mentre il primo riesce nel suo intento, il secondo proprio perché compromesso ideologicamente ribadirà maggiormente la separazione. Se da una parte «è la cultura industriale che disgrega definitivamente le culture dell'hic e del nunc», dall'altra «certi temi folclorici sono assorbiti nella cultura di massa e, con o senza modificazioni, vengono universalizzati». Esattamente quello che avviene per i sentimenti, i comportamenti, i temi e le argomentazioni che il teatro di mezzo o veicolare va affrontando: questo teatro figlio di una cultura industriale che sta trasformando l'Italia, «nega in termini dialettici la cultura a stampa e la cultura folclorica, che disintegra integrandole».

A questo punto il discorso non si muove solo su una base di opposizioni attorno a poli definiti da irriducibili apocalittici e da stupidi integrati, ma presenta un ventaglio di proposte più complesso. Da questo punto di vista, prendendo l'area partenopea come riferimento, non avremo soltanto gli scontri a distanza co-

²⁶ C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 124-125.

²⁷ Prendo a prestito questo termine da Henri Gobad che propone un modello tetralinguistico in cui divide: la lingua vernacolare, la lingua del qui, matema e territoriale; la lingua veicolare, lingua del dappertutto, urbana, statale o mondiale, lingua dello scambio e della trasmissione burocratica; la lingua referenziale, lingua del là, del senso e della cultura; la lingua mitica, dell'aldilà, dell'orizzonte delle culture. Cfr. *De la véhicularité de la langue anglaise*, in «Langues modernes», 1972.

²⁸ Citeremo dal capitolo *I folclori, le culture dell'hic e del nunc* da *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino, 1963, pp. 63-67.

me quello tra Petito e Scarpetta, ma anche dei conflitti più vicini come quello Viviani-Eduardo: quest'ultimo caso ci mostra un particolare modo di superare la dialettica contestualizzato-popolare. Sia Eduardo sia Viviani appartengono alle origini a un teatro contestualizzato e entrambi tentano la via del popolare: Viviani come attore, Eduardo come autore; Viviani autore cederà al se stesso attore per una commedia d'ambiente, Eduardo viceversa mettendosi come attore al servizio del se stesso autore. In questo entrambi falliscono, cioè sfuggono alla prima regola del teatro popolare inteso come sistema della cultura di massa, cioè quella di farsi addomesticare: l'autore Viviani fu addomesticato dall'attore solo in tarda età; l'attore Eduardo continuò sempre a ribellarsi al suo autore.

In sintesi il teatro popolare fu spostamento d'interesse, processo invertito che mette al primo posto il prodotto e non il produttore, la merce al posto dell'artista; in questo senso le compagnie divennero prodotti per il mercato. Su questa problematica mancano ancora degli studi esaurienti e quindi possiamo solo attenerci agli esempi. Sicuramente il popolare trovò terreno fertile in quel dialetto borghese di tanti attori come Novelli, Zago, Scarpetta che pur provenendo da forme di teatralità bassa, proprio da queste elaborarono una espressività mediana che fosse funzionale a luoghi, città, teatri e pubblici diversi. Cosa questa che non fu possibile ad altri che rimasero contestualizzati come Giovanni Grasso.

Ci sembra che ragioni culturali, teatrali, politiche e sociali, sanciscano la divisione tra teatro contestualizzato e teatro popolare.