

LA COMMEDIA DELL'ARTE
L'INVENZIONE ITALIANA DEL TEATRO

A. I. TODARELLO
COMMEDIA
DELL'ARTE



LtE

Sommario	2
1. PRIMA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE	6
Le origini della maschera	9
La maschera tragica in Grecia.....	12
La maschera comica in Grecia	16
La maschera teatrale a Roma	25
L'Atellana e le sue maschere	27
La maschera tragica a Roma	33
Teatro e attori nei 'secoli bui'	39
Teatro senza teatro	42
La micro-spettacolarità alto-medievale.....	42

Il mestiere dell'attore I.....	45
Nomadismo ed emarginazione degli istrioni dell'alto Medioevo	45
Il mestiere dell'attore II	47
Dal mimo al giullare.....	47
Il comico medievale	51
Realismo grottesco, parodia e corpo	51
I nomi dei giullari	55
Italia: nascita del teatro profano in volgare ad opera dei giullari.....	56
Il mestiere dell'attore: vita da giullari III ..	58
2. LA COMMEDIA DELL'ARTE	59
Il teatro italiano fuori dalle corti.....	59
Gli esordi della Commedia dell'Arte	60
Le piazze e le stanze.....	60
Un teatro da vendere	63
Le maschere tra demonismo e licenziosità.....	66
Un teatro non scritto	69
Censura e dirompente vitalità	69
Recitare all'improvviso.....	74
Recitare col corpo.....	81

Teatro e fascino femminile.....	83
Le prime donne sul palcoscenico	83
Tre grandi attrici: Isabella Andreini, Vincenza Armani, Vittoria Piissimi	87
Canovacci e zibaldoni	91
Vecchi, servi e innamorati.....	95
Attori in viaggio	98
Gelosi, Accesi e Fedeli.....	103
Un comico geniale e irriverente: Tristano Martinelli.....	107
Comici, danza e musica.....	111
La Commedia dell'Arte in Europa	113
La Commedia dell'Arte e l'Opera lirica ..	117
Arlecchino e il re di Francia.....	124
Arlecchino in Francia e la pallacorda	126
Scappino	128
Amori di comici	130
Il romanzo teatrale.....	131
L'addio degli Italiani	132
Gli Andreini.....	134
e la compagnia dei Gelosi	134
La prima diva della storia.....	136

Capitan Spavento.....	140
La compagnia dei Gelosi.....	143
Lelio.....	146
Le bravure del Capitano Spavento	149
Organico dei Gelosi.....	149
L'arte recitativa dei Gelosi	152
La creduta morta.....	157
Canovaccio di Flaminio Scala 'Flavio'	157
3. LA COMMEDIA DELL'ARTE	
DOPO LA COMMEDIA DELL'ARTE	171
L'Italia di Hoffmann e di Sand.....	172
Craig, Copeau e Mnouchkine.....	179
La baracca dei saltimbanchi	181
La sciarpa di Colombina	187
La Principessa Turandot.....	192
Arlecchino servitore di due padroni.....	202
Commedia dell'Arte e antropologia teatrale	207
I principi della presenza in scena	212

1. PRIMA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

Le origini della maschera

La maschera è usata dalle popolazioni primitive durante i riti magico-religiosi. È un modo per identificarsi con la forza naturale del cui spirito ci si vuole impadronire. I cacciatori, durante il rito propiziatorio che precede la caccia, si mascherano per diventare l'animale che cacceranno, si trasformano in lui, si impossessano del suo spirito, esorcizzando così la paura dello scontro imminente. Per gli uomini primitivi ogni cosa è piena di spirito, mangiare il fegato del nemico vuol dire impadronirsi del suo coraggio, diventare più forte di lui impossessandosi della sua anima. Mascherarsi nel dio temuto e adorato vuol dire diventare come lui, impadronirsi della sua volontà. Intrinseco alla mentalità magica è lo spirito carnevalesco: il dio viene irriso e insultato dai celebranti. Anche durante i riti più importanti si ride, ma non è un semplice riso di divertimento - come il nostro, privo di valenza rigeneratrice collettiva -, è invece un riso cosmico, nel senso che è l'espressione della indeterminatezza del

caos originario, in cui uomini, cose e animali non appartengono a dimensioni separate, ma sono tutti parte di un mondo unico in continua trasformazione, sono tutti abitati dalla stessa forza generatrice. L'umano si fonde con il naturale, è la stessa cosa. L'uomo, coprendosi la faccia con la corteccia degli alberi, diventa albero, coprendosi di pelle diventa animale (come i satiri, uomini-bestia). Un'unica forza, la forza della vita che nasce sempre da se stessa in una rotazione infinita, domina cose, piante, animali, uomini e dei. La maschera - sia quando ride e fa ridere, sia quando terrorizza (la maschera degli spiriti maligni, la maschera del diavolo, che poi sarà quella di Arlecchino) - celebra la gioia panica di questa unione. Scrive Bachtin (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, p. 47): "La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi, alle violazio-

ni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione, ai nomignoli; in essa è incarnato il principio giocoso della vita".

La maschera tragica in Grecia

Durante i riti religiosi che stanno all'origine del teatro greco, i seguaci di Dioniso si mascherano coprendosi la testa di foglie e tingendosi la faccia con mosto o con fuliggine, o nascondendola con corteccia d'albero. È un modo di mascherarsi primitivo e magico. La maschera ha il potere di trasformare la persona che la indossa in chi o in che cosa essa rappresenta, in questo caso elementi e forze della natura. Quando un celebrante risponde alle invocazioni del coro, indossa la maschera del dio, di cui rappresenta l'apparizione, trasformandosi in esso. Col tempo dal rito nasce il teatro e le maschere diventano un fondamentale strumento di lavoro per l'attore che, da solo, può interpretare più parti. Ma anche con l'introduzione del secondo e poi del terzo attore, è sempre la maschera che rende possibile rappresentare trame che prevedono più di tre personaggi. Tespi, il primo attore-poeta greco di cui si abbia notizia, attivo nel VI secolo a. C., costruisce maschere con biacca e tela, oltre che con legno e

sughero. Con questi materiali verranno costruite le maschere per tutta l'antichità. Il poeta Frinico introduce la distinzione tra maschere femminili e maschere maschili, sulla base del colore: bianche o nere. Ma è infine Eschilo che fa costruire maschere policrome (d'ora in poi lo squillante cromatismo caratterizzerà la maschera antica) e soprattutto adatte al carattere dei personaggi. La maschera così diventa un vero e proprio strumento interpretativo: le funzioni narrative principali sono fissate in pochi e semplici tratti, facilmente identificabili: dolore, ira, tristezza, furore, astuzia, violenza, regalità... Ma in uno spazio così grande come sono i teatri greci la maschera risponde soprattutto alla necessità primaria di far vedere i volti dei personaggi al pubblico. Il volto dell'altro uomo, "luogo originario di ciò che ha senso" (Emmanuel Lévinas), in teatro deve sempre essere visibile, pena la non attivazione del rapporto di partecipazione.

Gli attori che interpretano personaggi inconsueti indossano maschere speciali: nel Glauco, per esempio, il dio marino ha

una barba incrostata di conchiglie e di alghe.

Al tempo di Euripide le maschere tragiche si fanno più numerose e visualizzano stati d'animo con tecnica espressionista: guance scavate, occhi infossati o sbarrati, narici dilatate. Polluce, un erudito del II sec. d. C., afferma che al tempo di Euripide i tipi di maschere tragiche in uso erano 28: 6 di vecchi, 8 di giovani, 11 di donne e 3 di servi.

In epoca ellenistica la caratterizzazione diventa grottesca: gli occhi e la bocca diventano enormi, l'acconciatura (*onkos*) è alta il doppio della faccia, l'espressione dei sentimenti è talmente violenta da sfiorare, per noi, il ridicolo.



1. Attore tragico che osserva la maschera, strumento principale della sua metamorfosi sulla scena. Frammento di un cratere (ampio vaso per miscelare vino e acqua in tavola) della metà del IV secolo trovato a Taranto. Würzburg, Martin von Wagner Museum.

La maschera comica in Grecia

Anche la maschera comica ha origine nei riti dionisiaci.

Nella commedia antica le maschere sono caricature di dei ed eroi, oltre che di tipi popolari. I tratti somatici sono volutamente eccessivi: la bocca spalancata ride burlescamente, gli occhi sono sporgenti e tondi, i nasi schiacciati o protuberanti e bitorzoluti, i sopraccigli fortemente disegnati: si direbbe un mondo di satiri e di gnomi, di mostri e di diavoli. Ma quando viene messo in scena un personaggio vero della città, la maschera ne ricorda i tratti, in modo che il pubblico lo riconosca prima ancora di sentirlo parlare, anche sotto le opportune deformazioni caricaturali.

Nei *Cavalieri*, Aristofane si lamenta del fatto che gli artigiani si sono rifiutati di costruire la 'testa finta' di Cleone, per paura di rappresaglie. Ma di Cleone hanno paura anche gli attori, per cui Aristofane è costretto a interpretare lui stesso la parte di Paflagone-Cleone, col volto tinto di oca. Nelle commedie di Aristofane

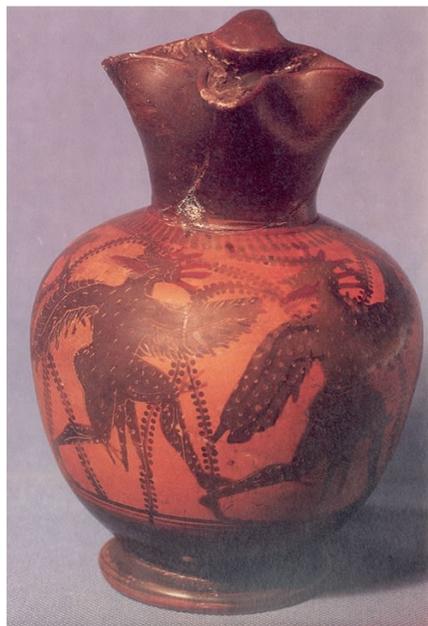
sono frequentissime le maschere di animali e addirittura di cose, come nelle *Nuvole*, in cui il coro, di nuvole appunto, ha maschere caratterizzate da un vistosissimo naso.

Nella Commedia Nuova scompaiono le maschere di dei ed eroi. Siamo lontani dal mito, si parla di gente comune e le maschere assumono caratteri realistici. Ogni personaggio è caratterizzato dall'età, dal carattere e dal mestiere. Polluce descrive 44 tipi di maschera in uso al tempo di Menandro: 9 vecchi, 11 giovani, 7 schiavi, 3 vecchie, 5 donne giovani, 2 giovani schiave, 7 etère. Per distinguere tutti questi tipi si usano il colore e, soprattutto, la pettinatura. Le maschere di vecchi e di schiavi hanno inoltre due profili diversi, che vengono mostrati al pubblico uno alla volta a seconda della situazione: per esprimere stati d'animo tranquilli (sopracciglio disteso) o agitati (sopracciglio rialzato). Ma anche agli altri tratti somatici vengono attribuiti significati caratteriali e sociologici: il naso adunco e bitorzolato, la fronte liscia e gli occhi rotondi indicano l'adulatore smac-

cato; le labbra carnose e sporgenti indicano scarsa intelligenza (giovane contadino); il soldato fanfarone ha capelli folti e spettinati, occhi sbarrati, bocca serrata; il cuoco può essere pelato e rosso oppure con tre ciuffi di peli in testa; le cortigiane hanno acconciature vistose e stravaganti, ad uccello o a melone. Il pubblico riconosce attraverso la maschera le più diverse situazioni: per esempio, la maschera della fanciulla che tutti credono vergine, ma che è incinta, è leggermente più pallida della vera vergine. E ancora: la fanciulla che tutti credono vergine ma che invece è una etera, non ha la scriminatura nei capelli.



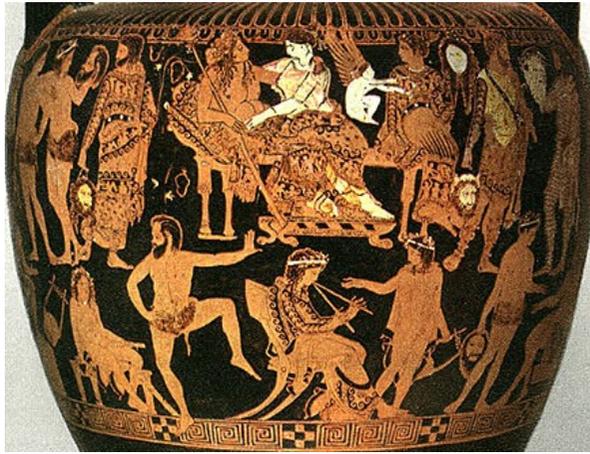
2. Attori con maschera comica. Forse si tratta di personaggi menandrei. La statuetta di sinistra rappresenta un ubriaco, quella di destra un usuraio. Londra, British Museum.



3. Coro di uccelli. Oinochoe (brocca per versare il vino nelle tazze) conservata al Louvre di Parigi.



4. Ercole armato di clava e un satiro vestito di pelle di capra che osserva la propria maschera. Dettaglio del Vaso di Pronomos. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



5. *Il famoso vaso di Pronomos conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Al centro in alto Dioniso e Arianna. Al centro in basso un suonatore di aulos. Intorno attori e coreuti con le loro maschere in mano. I personaggi in alto indossano costumi raffinati. Il secondo da destra è Ercole, rappresentato con la clava. In basso, secondo da sinistra, un coreuta ha già indossato la maschera e prova un passo della danza tipica del dramma satiresco, la sikinnis. Dalla illustrazione, che è sicuramente in relazione con la pratica teatrale, ricaviamo che i costumi teatrali della Grecia antica erano ricchi, orientaleggianti, muniti di ampie maniche. Le maschere alterano i tratti del volto, ma sono lontane dalle caratterizzazioni grottesche delle maschere del periodo Alessandrino e romano.*



6. *Farsa fliacica. Mercurio fa luce a Giove che vuole raggiungere la stanza di Alcmena dalla finestra. Cratere a figure rosse da Paestum. Roma. Museo del Vaticano.*



7. *Illustrazione di uno spettacolo di fliàci. Chirone, bloccato dalla gotta, è tirato sul palco provvisorio da due schiavi, sotto gli occhi di Achille giovane e di due ninfe. Cratere greco a figure rosse. I fliàci erano attori saltimbanchi girovaghi attivi nella Magna Grecia e in Sicilia, che si esibivano su palchi elementari eretti su pali di legno. Nel V secolo a.C. i fliàci non usano testi scritti, ma un canovaccio sul quale improvvisare dialoghi in dialetto dorico. I loro spettacoli sboccati sono particolarmente richiesti durante le feste dedicate a Dioniso. I costumi sono buffi, con pancia e sedere rigonfi, e con un grosso fallo posticcio.*

La maschera teatrale a Roma

Il teatro greco faceva uso costante della maschera, come residuo cerimoniale e strumento pratico. Nel teatro romano le cose sono più complicate. Anche i romani conoscono un uso liturgico della maschera, legato alle cerimonie funebri. Quando muore un personaggio importante, alcuni portatori indossano le 'imagines', cioè le maschere di cera degli antenati del morto, e sfilano in processione: così gli avi accompagnano il loro congiunto all'ultima dimora e lo accolgono nel regno dei morti. Ma questo uso della maschera, pur facendo leva sulla immedesimazione (i *portatores*'diventano' gli avi di cui indossano la 'immagine'), non sfocia in un vero e proprio uso teatrale. L'unico genere in cui la maschera è obbligatoria è l'Atellana, farsa di antica origine con personaggi tipici. Nelle Atellane anzi gli attori non sono tenuti a 'gettare la maschera' neanche agli applausi. Certo è anche per questo che giovani liberi possono recitarle senza perdere i diritti civili, caso unico a Roma. Per quanto riguarda

tragedia e commedia arcaiche, non si hanno certezze assolute. Nelle commedie di Plauto, così generose di riferimenti alla vita del teatro, non c'è una indicazione inequivocabile sull'uso o il non uso delle maschere, ma è molto probabile che gli attori plautini recitino a viso scoperto e truccato. Sappiamo invece con certezza che al tempo di Terenzio la maschera è costantemente usata. Questa introduzione è dovuta a un atteggiamento culturale fortemente filoellenico, condiviso dalla nuova classe dirigente, ma estraneo alle tradizioni latine, tanto è vero che il pubblico popolare, soprattutto gli anziani, preferiscono il viso nudo dell'attore del mimo, farsa popolaesca recitata senza maschera, che ottiene proprio nel periodo terenziano un crescente successo.

L'Atellana e le sue maschere

Nel teatro romano l'Atellana è l'unico genere che resta per lungo tempo appannaggio dei dilettanti. Al tempo di Silla però l'improvvisata farsa di origine osca diventa opera letteraria e ai giovani romani liberi succedono gli attori professionisti. Novio e L. Pomponio sono gli autori di Atellane di maggiore successo. Le principali maschere dell'Atellana sono quattro e rappresentano tutte personaggi volgari e golosi. Maccus è lo sciocco a bocca aperta. Pappus (nonno) è il vecchio infelice e sciocco, spesso innamorato di una fanciulla, condizione che lo espone a ogni genere di beffa e di truffa. Bucco è il fanfarone grasso, ciarlatano 'tutto bocca'. Dossenus (detto anche Manducus 'dalle grandi mascelle') è il gobbo infido, mangione e saccente. Insomma "tre storditi e un astuto" come scrive Concetto Marchesi. I personaggi coincidono con la loro maschera, come succederà nella Commedia dell'Arte che forse riprende la tradizione dell'Atellana in parte conservata durante il Medioevo. Si tratta di ma-

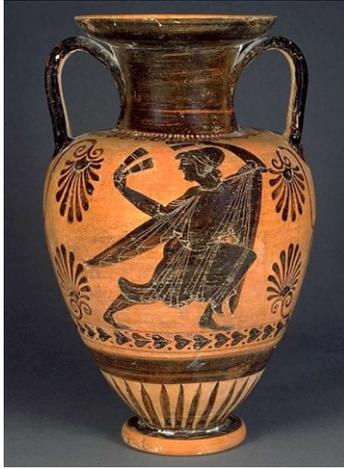
schere fortemente caratterizzate, tali da 'spaventare i bambini': grandi occhi spalancati, grandi nasi dorsuti, e soprattutto grandi bocche che preannunciano stomaci senza fondo. Il loro scopo è far ridere nel modo più spontaneo, volgare e crudele, essendo l'Atellana un genere teatrale di origine contadina che ha come matrice lo scambio liberatorio, carnevalesco, di insulti osceni. Si tratta di una comicità legata al mondo dei bisogni primari. Caratteri rustici che rimangono nell'Atellana letteraria, come risulta anche solo dai titoli: *La capretta*, *Il porco malato*, *Il porco risanato*, *Il bovaro mestierante*, *Il piantatore di fichi*, *La farsa della gallina*, ecc. Ma non mancano le trame 'cittadine' come *Bucco gladiatore*, *Macco soldato*, *Macco esule*, *Pappo bocciato alle elezioni*, ecc. Di queste opere ci restano solo pochi frammenti. In *Pappo bocciato alle elezioni* di Pomponio, Pappo si consola: "Così fa il popolo, oggi giù, domani su". Nell'Atellana di Novio con lo stesso titolo, il figlio di Pappo ammonisce il padre: "Fino a quando ti fiderai di questi elettori, papà mio, tu poserai le natiche sul cata-

falco prima che sulla sedia curule". Si respira una filosofia da farsa pulcinellesca. Tutti i personaggi umili della campagna e della città compaiono in queste farse che ci danno l'idea di un mondo affaticato, tribolato e corrotto: lavandai, pescatori, fornai, citariste, cortigiane, schiavi, galeotti, ruffiani, medici, auguri, soldati...



8. Suonatori ambulanti. Mosaico di Dioscuride di Samo, da Pompei.

Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Ogni forma di teatro popolare ha sempre unito recitazione, danza e musica cantata e strumentale.



9. *Danzatore etrusco con crotalo. Anfora a figure nere. Parigi, Louvre.*
La figura del danzatore è rappresentata secondo la regola dell'equilibrio precario, tipica di ogni forma di spettacolo non naturalistico.



10. Attori in camerino. Il capocomico, al centro, mostra ai giovani attori le maschere di scena. Affresco da Pompei (70 a.C. circa). Napoli. Museo Archeologico Nazionale.

La maschera tragica a Roma

La maschera tragica romana imita modelli ellenistici. Fin dai tempi della repubblica è di grandi dimensioni, con un'alta pettinatura a riccioli che ricadono sulla fronte e sulle tempie creando una cornice intorno al viso. Anche la barba delle parti maschili è grande e riccioluta. Tali acconciature aumentano ulteriormente le misure della maschera, che suscita così una impressione di maestà e di ricchezza. La bocca spalancata e gli occhi rotondi creano una espressione fissa di doloroso stupore. Anche il costume tragico romano contribuisce a creare una immagine straordinaria: i coturni dei greci, ricchi calzari, diventano un mezzo per aumentare la statura del personaggio, che viene così ad assumere i caratteri fisici della semidivinità.



11. Scultura riproducente una maschera tragica.



12. Statuetta in bronzo riprodotte un attore tragico con maschera.



13. Statuette riproducenti maschere comiche romane.



14. Maschera tragica e maschera comica. Mosaico dalla villa di Adriano di Tivoli (II sec. d.C.). Roma, Musei Capitolini.



15. Scena di una commedia di Menandro: lo schiavo difende da un “vecchio” la coppia di amanti, che appaiono intimoriti. Pittura della casa di Casca Longo a Pompei.

Teatro e attori nei 'secoli bui'

Nei secoli teatralmente 'bui' lo spettacolo non scompare del tutto, ma si sminuzza in manifestazioni parziali che lasciano scarsissima testimonianza di sé. Della imponente organizzazione teatrale romana non è rimasto niente, se non gli attori. Gli attori alto-medievali conservano infatti e tramandano una serie di competenze diversificate, caratteristiche del periodo imperiale dello spettacolo romano. Cantanti, giocolieri, mimi, saltimbanchi, addestratori di animali, ballerini, pantomimi, buffoni, venuti a mancare i luoghi, le istituzioni organizzative e il calendario del teatro, approfittano di ogni occasione possibile per sopravvivere. Li si incontra in fiere, mercati, feste di paese, matrimoni, banchetti signorili, cioè in ogni situazione che raduni un gruppo di persone, un 'pubblico'. Il gusto per lo spettacolo infatti non è venuto meno, nonostante i tempi grami e la morale cristiana. Nell'alto Medioevo la spettacolarità non ha un luogo e un tempo precisi, ma si manifesta in moltissime occasioni sociali,

diventa un elemento della vita comune, si scioglie in mille modi diversi di ritualizzazione, in cerimonie teatralizzate (religiose o laiche), in cui i professionisti dello spettacolo hanno una parte importante. Questi attori, che quasi sempre conducono una vita girovaga, esposta ai pericoli della strada e alla fame, sono la vera eredità teatrale di Roma nel Medioevo: sono essi che costituiscono un filo continuo, una tradizione che dall'epoca romana arriva all'epoca feudale. Tradizione 'oscurata' dalle istituzioni e dagli intellettuali cristiani (gli unici che possiedono la scrittura nei primi cinque secoli del Medioevo) che non ne tramandano memoria se non per qualche anatema. Questo filone di spettacolarità multiforme e popolare, erede alla lontana dello spirito carnevalesco dei saturnali romani, si fonderà con le tradizioni dei popoli germanici, dando origine a nuove figure di professionisti dell'intrattenimento comico: i giullari, grandi protagonisti delle feste medievali. Nel Basso Medioevo i giullari, come si è detto, saranno onnipresenti e accompagneranno costantemente la vita

dei potenti (come ‘buffoni di corte’) e dei popolani proponendo la propria visione ‘rovesciata’ del mondo. Sono essi i depositari di un patrimonio di comicità popolare che non è mai andato perso e che negli ultimi secoli del Medioevo troverà anche ospitalità nel teatro ‘ufficiale’, dedicato alla esaltazione dei valori cristiani, quelle sacre rappresentazioni in cui la dimensione religiosa, alta, e quella comica, bassa, si uniranno in una sintesi del tutto originale.

Teatro senza teatro

La micro-spettacolarità alto-medievale

A partire dal 553, per cinquecento anni, in Occidente il teatro in senso proprio non esiste più. L'assenza stessa di documenti testimonia come la pratica di allestire spettacoli sia scomparsa. Si ha però notizia di forme di micro-spettacolarità legate sia alla vita pubblica (le feste che coinvolgono l'intera comunità, i mercati e le fiere, i pellegrinaggi), che alla vita privata (banchetti, eventi festosi). In queste occasioni operano gli attori girovaghi, che conservano il nome romano di 'mimi' o di 'istrioni', nomi che accomunano specialisti diversi: cantanti, suonatori, acrobati, addestratori di animali, pantomimi, intrattenitori comici, giocolieri. “Il Medioevo perde per molto tempo la memoria dell'idea di teatro codificata nell'antichità, e impiega secoli e processi lunghissimi ad elaborarne e soprattutto ad imporne di nuove, ma nel frattempo utilizza elementi isolati tra quelli la cui costellazione costituisce il teatro, a mantenere in vita appunto la funzione antro-

pologica della teatralità". (Allegri Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1988, p. IX). Si tratta di una teatralità non predeterminata dalla scrittura, che si basa e si esaurisce in un rapporto diretto col pubblico. Nelle corti nobiliari e vescovili si conserva l'abitudine romana del 'mimo conviviale', per cui quasi ogni palazzo ha tra i suoi abitanti fissi uno o più 'buffoni'. Anche i luoghi sacri diventano spazi utilizzati per esibizioni varie, come risulta dalle numerose, e inascoltate, ingiunzioni dei vescovi che ordinano di smettere la pratica degli spettacoli dei buffoni davanti ai santuari e nei conventi. Ma molte sono le pratiche sociali alto-medievali che vengono trasformate in occasione di festa e di spettacolo: esercizi militari (tornei), parate, cortei nuziali, arrivo in città o nel castello di ospiti importanti.



*16. Buffoni medievali dal manoscritto delLi
Romans d'Alixandre, scritto e miniato a Flan-
des (c. 1340). Oxford, Bodleian Library.*

Il mestiere dell'attore I

Nomadismo ed emarginazione degli istrioni dell'alto Medioevo

L'alto Medioevo europeo è un'epoca terribile di violenza e di povertà, in cui si creano frange di emarginazione foltissime: chi perde, per disgrazia o per scelta, il suo status sociale si ritrova per strada a mendicare. Una volta venuta meno l'abitudine di allestire spettacoli, gli attori si trovano così a condividere la loro condizione con gli altri girovaghi, molto spesso comportandosi come loro, da mendicanti e ladruncoli.

Parlando di attore dell'alto Medioevo non bisogna quindi pensare alla persona che impara un testo drammatico a memoria e interpreta un personaggio. Già nella Roma imperiale non era più così. Ora che sono venute a mancare anche le premesse organizzative, gli attori sono del tutto e solamente esibitori delle proprie abilità (siano esse acrobatiche, comiche, musicali, versificatorie, satiriche, imitative e caricaturali, o altro) e non interpreti di un

testo. Nei documenti alto-medievali gli attori sono chiamati in moltissimi modi diversi, tra cui i più frequenti sono 'mimi' e 'histriones'. La loro condizione sociale è di solito infima. Già eredi della pessima considerazione di cui erano oggetto in epoca romana, ora sono per giunta accusati dalla morale cristiana di essere strumenti del demonio, fonte di corruzione, indegni di appartenere alla comunità dei fedeli. Tutti corrono a vedere gli istrioni che si esibiscono sulle piazze, ma tutti li disprezzano e considerano obbrobriosa la loro condizione di girovaghi e di solitari. In una società che concepisce la personalità come un prodotto del ceto a cui l'individuo appartiene e che non valuta come un cosa positiva l'originalità, gli istrioni, fuori da ogni ceto rispettabile e 'irregolari' del comportamento, sono perennemente esposti alle prepotenze.

Il mestiere dell'attore II

Dal mimo al giullare

In epoca feudale si assiste alla diffusione di una figura di professionista dello spettacolo che risponde a un nuovo nome: il giullare. Il giullare è erede sia della tradizione degli istrioni dell'alto Medioevo che dei cantori epici dei re barbari, i bardì, poeti di giovani popoli guerrieri, che durante banchetti e riti funebri cantavano le gesta dei nobili caduti in guerra, accompagnandosi con strumenti a corda. All'inizio il giullare è ancora una figura multipla e indefinibile, legata al mondo della festa, che comprende competenze svariatissime: può essere musicista, poeta, attore, saltimbanco, addetto ai piaceri della corte dei nobili, vagabondo che dà spettacoli nei villaggi, ciarlatano che fa ridere la folla agli incroci delle strade, autore e attore di spettacoli da recitare all'uscita delle chiese, conduttore di danze nelle feste di paese, cantastorie (canzoni di gesta, vite di santi, racconti mitologici e biblici), suonatore di tromba che

accompagna le processioni, cantante nei festini, cavallerizzo, acrobata che balla sulle mani, lanciatore di coltelli e mangiatore di fuoco, contorsionista, imitatore, buffone. Ci sono anche, e spesso sono molto famose, delle giullaresse, compagne di vita oltre che di mestiere dei giullari maschi. Contro i giullari la Chiesa usa ufficialmente toni moralistici molto duri, ma sappiamo che anche i prelati, e il papa stesso, hanno l'abitudine di svagarsi con le loro buffonerie e la loro saggezza fuori delle regole. I grandi e ricchi monasteri poi, luogo di incontro di folle di pellegrini, sono un ambiente ideale per l'esercizio dell'intrattenimento comico. Gli abati in genere tollerano benevolmente o addirittura coccolano i loro giullari preferiti.

Negli ultimi secoli del Medioevo, quando la società tende a stabilizzarsi, si viene a creare una demarcazione fra due categorie di giullari: da una parte quelli che restano legati all'intrattenimento popolare da piazza, volgari e chiacchieroni, compagni di strada di vagabondi di ogni tipo, campioni della oralità e del coinvolgi-

mento (verso i quali continua la riprovazione morale e sociale, anche se meno violentemente espressa); dall'altra quelli che si vengono a inserire nelle nascenti forme drammaturgiche comiche e religiose assumendo il ruolo di attore in senso stretto, cioè di interprete. Altro esito è quello dei giullari colti, che possono passare di corte in corte (a esibirsi soprattutto come cantanti) o possono essere dipendenti fissi di qualche corte (e allora prendono il nome di 'menestrelli', da 'ministro'). I giullari colti sanno suonare e cantare, comporre e recitare versi, parlare in lingue diverse, perfetti uomini di compagnia sia dei padroni che delle loro donne. Il movimento dei giullari colti, nel quale confluisce anche la tradizione dei clerici vagantes (ex-studenti universitari girovaghi e gaudenti, autori di testi parodistici) è un fattore determinante della nascita delle letterature in volgare. Una ulteriore evoluzione è costituita dal trovatore, che eredita le competenze versificatorie e musicali del giullare colto ma, rifuggendo sempre più dalla esibizione e dal nomadismo, assume lo statuto cultu-

rale, sociale e morale del poeta. Infatti il primo trovatore di cui ci sia pervenuta l'opera è addirittura un principe, Guglielmo IX d'Aquitania.

La nostr'amor va enaissi
com la branca de l'albespi,
qu'esta sobre l'arbr'en creman,
la nuoit, ab la ploi'ez al gel,
tro l'endeman, que·l sols s'espan
per la feuilla vert el ramel.

Con questi versi del trovatore Guglielmo IX d'Aquitania comincia la moderna poesia d'amore, con toni che la poesia d'amore greca e romana non conosceva. Nella poesia dei trovatori vibra la gioia dei castelli circondati dalle scure foreste medievali.

Il nostro amore va così
Come il ramo del biancospino,
che sta sopra l'albero tremando
la notte alla pioggia e al gelo
fino al domani quando il sole si spande
tra le foglie verdi e i rametti.

Il comico medievale

Realismo grottesco, parodia e corpo

La cultura e la sensibilità medievali sono un intreccio inestricabile di sacro e profano, nobile e carnevalesco, spirituale e corporeo, tragico e comico. Nei drammi liturgici coesistono e si fertilizzano reciprocamente le intenzioni pedagogiche della Chiesa e le insopprimibili pulsioni comico-grottesche del popolo illetterato. Nelle forme satiriche del teatro comico la cultura religiosa viene capovolta e messa alla berlina, utilizzando le varie tecniche dell'abbassamento. Tutto ciò che è alto, profondo, spirituale (la religione, i valori cavallereschi, l'amore cortese) viene trasportato sul piano del corporeo, delle esigenze primarie. L'atto di fare testamento (azione quanto mai grave), è irriso e abbassato nel testamento satirico, che diventa un vero e proprio genere letterario di stile carnevalesco: "Nella cultura popolare medievale il testamento satirico costituisce un punto focale di grande importanza, sia nelle versioni scritte che in

quelle orali: esso è al tempo stesso parodia dei lasciti dei possidenti, degli stereotipi notarili, del linguaggio burocraticamente tragico che sottolinea il dramma del distacco del ricco dai suoi averi; satira popolare esercitata dai ceti non possidenti nei confronti del 'contratto d'assicurazione concluso fra il testatore e la chiesa, vicaria di Dio', del 'passaporto per il cielo... che garantiva i legami dell'eternità, e i cui premi erano pagati in moneta temporale: i lasciti pii... '. Ma il testamento era sentito anche come sberleffo e sfida alla morte ". (Camporesi Piero, *Rustici e buffoni*, Einaudi, Torino 1991, pp. 96-97). Altrove si svela, sotto gli astratti ideali, la sostanza delle voglie del corpo: l'amore platonico dei poeti diventa l'accoppiamento (come atto primario che accomuna tutti gli esseri viventi, aldilà di ogni retorica del sentimento), gli incarichi del potere si rivelano come furto e angheria, i grandi discorsi sull'astinenza e sulla carità dei religiosi nascondono sensualità e avidità di monaci, preti, vescovi e papi. Il principio generale del realismo grottesco medievale è

“il principio materiale corporeo, percepito come universale e proprio dell’insieme di tutto il popolo”, che si oppone “a qualsiasi tipo di distacco dalle radici materiali e corporee del mondo, a qualsiasi isolamento e confinamento in se stesso, a qualsiasi idealità astratta, a qualsiasi pretesa di significato staccato e indipendente dalla terra e dal corpo”. (Bachtin). Questo modo di rappresentare la realtà non è prerogativa esclusiva delle feste e degli spettacoli popolari. Anche in ambienti altolocati si apprezza la satira parodica. È il caso della *Cena Cypriani*, rappresentata alla corte pontificia, in cui le figure bibliche sono osservate con la lente del grottesco, e delle innumerevoli versioni buffe dei misteri. Il simbolismo tipico del Medioevo in questo caso agisce al contrario: ogni personaggio biblico diventa simbolo non di una virtù umana ma di un vizio. Le figure bibliche ne risultano violentemente ‘abbassate’. Ciò genera negli spettatori quel senso di irriverenza e di autonomia espressiva nei confronti di valori assoluti e pesantemente operanti nella vita di tutti i giorni, tipico delle espe-

rienze comiche più liberatorie. Un caso estremo di parodia è la *Farsa carnevalesca del grande stronzo*, rappresentata nel XV secolo dagli artigiani di Norimberga: una mattina i popolani trovano nel vicolo dei cimatori di panni (cioè vicino al Municipio, sede dell'autorità cittadina) un enorme stronzo. Tutti gli si fanno intorno stupiti chiedendosi l'origine del 'mostro' e congetturando possibili utilizzi. La situazione permette lo scatenarsi della gestualità e del linguaggio scatologico più irriverenti. In questa situazione iperbolica si può cogliere la parodia (volontaria?) del dramma sacro originario che prevede le donne stupite che si interrogano intorno al sepolcro vuoto (cfr. Roberto Tessari, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 80, e Bastian Hagen, *Linguaggio comico e triviale: il pubblico e il Fastnachtspiel*, in Drumbl Johann (a cura di), *Il teatro medievale*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 302).

I nomi dei giullari

Nel 1218 circa Boncompagno da Signa racconta scherzi subiti dai giullari a causa dei loro nomi strampalati: Pica, Malanotte, Maldecorpo, Abbate. Altri documenti riportano altri nomi d'arte di giullari: Dolcibene, Clarinus, Pelez, Passerellus, Cercamon, Marcabru, Alegre, Maria Sotil, Preciosa, Graciosa... La nullità sociale del giullare lo porta a rivestirsi di un nome di fantasia, a cui non corrisponde una vera identità, così come non corrisponde a una precisa condizione sociale il suo abito a bande colorate. Il giullare esalta la propria diversità: in Francia si rade i capelli e la barba e assume atteggiamenti 'da matto'.

Italia: nascita del teatro profano in volgare ad opera dei giullari

Bologna, 1288. E' fatto divieto ai giullari francesi di dare spettacolo nelle piazze della città. I giullari, muovendosi per tutti i paesi d'Europa, venendo in contatto gli uni con gli altri e trasmettendosi tecniche e temi, costituiscono un potente mezzo di integrazione e di trasmissione della cultura orale medievale, come risulta da una testimone della fine del XII secolo, Lovato dei Lovati: "Passeggiavo a caso per la città di Treviso, quando vedo su un palco in una piazza un cantore che declama le gesta di Francia e le imprese militari di Carlo. Il popolino intorno tende le orecchie, affascinato dal suo Orfeo. Io ascolto in silenzio. Lui, con pronuncia straniera, deforma la canzone composta in lingua francese, raccontandola a suo capriccio tutta sottosopra, senza filo logico nella narrazione né alcuna arte compositiva. E tuttavia piaceva al popolo". (In Roncaglia Aurelio, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, II, Il Trecento, Garzanti, Milano 1965, pp.

736-737). La tradizione francese domina il mondo orale della giullaria, ma nella seconda metà del XIII secolo alcuni giullari colti italiani scrivono importanti testi teatrali nei vari dialetti italiani.

Il mestiere dell'attore: vita da giullari III

Milano, 1300. Nozze di Galeazzo Visconti e Beatrice d'Este: "Furono donati ai giullari più di settemila capi di buon panno". La vita dei giullari è legata alla benevolenza dei potenti, per cui sono spesso rappresentati come persone impudicamente avidi di doni. La richiesta del compenso è uno dei motivi fondamentali della condanna morale, come già succedeva in epoca romana.

2. LA COMMEDIA DELL'ARTE

Il teatro italiano fuori dalle corti

Gli esordi della Commedia dell'Arte

Le piazze e le stanze

Padova, 25 febbraio 1545. Nasce con un atto del notaio V. Fortuna una 'fraternal compagnia', una specie di cooperativa di attori professionisti, diretta da Maffeo dei Re, detto Zanini o anche 'Maffeo delle Commedie'. I soci sono in grado di coprire i vari 'ruoli' previsti dai 'canovacci' (concise trame, su cui gli attori improvvisano, secondo gli umori del pubblico). L'antichissimo mestiere dell'attore assume così dignità giuridica. Gli otto soci, tutti maschi, costituiscono la prima vera compagnia teatrale, intesa come una impresa economica da cui trarre profitto, e insieme come un sodalizio di mutua assistenza: "Se per caso niuno de li compagni fra detto tempo de la compagnia si amalasse, che allora et in tal caso detto compagno sia subvenuto et governato de li denari comuni et guadagnati". Fra i componenti figura un musicista: Francesco da la Lira. Il 1545 è dunque la data di nascita ufficiale della Commedia dell'Arte basata sul 'teatro d'attore', contrapposto

al teatro letterario gestito dagli intellettuali delle corti. Già dai primi decenni del Cinquecento nel Veneto agiscono attori professionisti (Ruzante, Zuan Polo, Tajacalze, Cimador, Giancarli, Molin, Benedetto Cantinella) che allestiscono spettacoli farseschi, prevalentemente mimici e d'azione. Ora però nascono le prime vere e proprie compagnie professionistiche nell'ambito di quel vasto fenomeno che Goldoni chiamerà Commedia dell'Arte (arte = mestiere, corporazione di professionisti). I comici dell'arte recitano in luoghi adibiti e controllati: piazze soprattutto, ma anche cameroni e vecchi magazzini, chiamati 'stanze'.



17. Comici dell'arte in scena. Incisione della Raccolta Fossard (sec. XVI), Stoccolma, Drotningholms Theatermuseum.

Un teatro da vendere

Il periodo che va dal 1580 al 1650 circa è il periodo migliore della Commedia dell'Arte. Il nome 'Commedia dell'Arte' designa il teatro degli attori italiani di mestiere tra il Cinquecento e il Settecento. La parola 'arte' va intesa nel suo significato antico di 'corporazione'. I comici dell'arte infatti sono riuniti in compagnie, che funzionano come vere e proprie associazioni con il compito di proteggere gli interessi economici degli attori che ne fanno parte. Con la Commedia dell'Arte fare teatro diventa una attività economica, a cui gli attori si dedicano interamente. La Commedia dell'Arte sta alla base del teatro moderno: "Il teatro moderno, in quanto teatro, è creazione italiana. Agli italiani, autori della commedia dell'arte, risalgono non solo la costituzione industriale e commerciale, ma la moltiplicazione dei teatri stabili, l'introduzione delle donne come attrici, i congegni dei mutamenti di scena, la formazione delle scuole di arte drammatica, le analoghe formazioni del teatro musicale, e via di-

scorrendo; nel quale discorso non sarebbe da dimenticare neppure la vita erotico-teatrale, la figura dell'attrice e della cantatrice, segno di attrazione amorosa". (Croce , *Intorno alla 'Commedia dell'Arte'*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Laterza, Roma-Bari 1932, p. 32). Il fenomeno è stato via via designato anche con altri nomi: commedia di buffoni o commedia di istrioni, denominazioni che contrappongono gli attori professionisti agli attori dilettanti delle corti e delle accademie (non coinvolti nelle riprovevoli condizioni di vita dei professionisti); commedia di maschere; commedia all'improvviso o commedia a soggetto, ad indicare la tecnica di recitazione degli attori italiani, che non studiano un intero testo a memoria ma, sulla base di una traccia scenica, improvvisano il proprio testo utilizzando un precostituito repertorio di battute; commedia italiana, per distinguerla dalla 'commedia francese', basata su testi letterari.



18. Ritratto di Giovanni Gabrieli detto il Sivelli, opera di Agostino Carracci (1557-1602).

Le maschere tra demonismo e licenziosità

La Commedia dell'Arte è detta anche 'commedia di maschere' perché la caratteristica più evidente di questi spettacoli è proprio il fatto che gli attori portano maschere. Non si tratta certo di una novità nella storia del teatro. Già il teatro greco faceva uso costante di maschere. Ma queste della Commedia dell'Arte non derivano da quelle greche, hanno un carattere demoniaco, infernale, che le ricollega con le maschere arcaiche usate nei riti propiziatori della fertilità. "Nel longobardo, spiega P. Toschi (*Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino 1976, p. 169), 'maska' significa uno spirito ignobile il quale, simile alle 'strigae' romane, divorava uomini vivi, ma sembra che originariamente significasse un morto, avvolto in una rete per ostacolare il suo ritorno sulla terra. [...] Da più di duemila anni, tanto le anime cattive dei defunti, quanto le maschere (comprese quelle teatrali) sono state indicate con la stessa parola; evidentemente perché nella maschera che compariva folleggiando

durante le feste di rinnovamento e nelle loro forme drammatiche si riconosceva da tutti il demone, il 'genius malus ac noxius defunctorum' (lo spirito maligno e dannoso dei defunti)". Le maschere dunque hanno rapporti con il mondo dei diavoli e dei defunti. Arlecchino stesso infatti, la maschera più famosa, nei primi testi francesi che lo nominano, è presentato come 'diabolus Alichinus'. Questo carattere ancestrale e demoniaco costituisce un elemento di grande attrazione. Unito alla licenziosità delle favole genera intorno alla Commedia dell'Arte un senso del proibito, dell'arcanamente anti-sacro, anti-convenzionale, del paganamente amorale, che attrae non solo le classi subalterne ma anche l'aristocrazia "a uno spettacolo, scrive Ludovico Zorzi (*Il teatro e la città - Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, p. 127), che della prosopopea della corte rappresentava il contrario: disprezzato, interdetto, spesso licenzioso e dunque 'divertente'". Le maschere della Commedia dell'Arte fanno ridere, ma il loro fascino contiene note profonde di inquietudine barocca: "L'in-

tuizione che dietro al ceffo animalesco e diabolico, dietro al ghigno della bocca sdentata o serrata da un trisma cadaverico si apriva un abisso che palesava la flagranza della morte".

Un teatro non scritto

Censura e dirompente vitalità

Lo stesso anno della nascita documentata della prima compagnia professionista (1545) inizia il Concilio di Trento e quindi il periodo della Controriforma. L'ideologia controriformista ostacolerà sempre, anche se in modo meno deciso che quella riformata, gli attori professionisti. Tra le altre cose di cui sono accusati i comici dell'arte (condurre vita immorale, fare della finzione una professione, corrompere i costumi dei giovani presentando spettacoli in cui il sesso è spesso il motore della vicenda e i vecchi vengono presi per i fondelli dai giovani e dai servi...) c'è il fatto che sui canovacci è impossibile esercitare censura. La relazione alla Curia di Roma che il cardinale Paleotti compila nel 1578 è interessante però non solo perché ci parla dell'irritazione che coglie il censore di fronte a questi non-testi, ma anche perché ci restituisce l'impressione che della improvvisazione ha uno spettatore esperto e non condi-

scendente: “Non basta dire che prima si rivedano queste commedie e si levi il cattivo, perché in pratica non riesce, perché sempre vi aggiungono parole o motti che non sono scritti, anzi non mettono essi per iscritto se non il sommario o l'argomento, e il resto fanno tutto all'improvviso". Da questo scritto si può ricavare che la parola improvvisazione non vuol dire che l'attore entra in scena e decide estemporaneamente, senza averlo pensato prima, cosa dire, ma vuol dire che si riserva sempre una certa possibilità di modificare una sequenza di battute già consolidata da una tradizione, in base all'estro del momento, ai riferimenti alla cronaca della città in cui si trova, agli umori del pubblico. Recitare all'improvviso non significa recitare in modo improvvisato. Il vero centro della questione è la natura del testo, che non è un testo drammatico come si intende di solito, ma un elenco, piuttosto arido alla lettura, di cose da fare: "Io arrivo e mi sistemo come se fossi una poltrona, Trivellino dice che è una poltrona fatta apposta per il Signor Mogol - io mi piazco sulla macchi-

na che serve per 'fare' la poltrona. Scaramouche e Diamantina sopravvivono - io faccio una dichiarazione d'amore a questa ragazza; Trivellino si siede su di me - si alza - Scaramouche vuole sedersi - per due volte io mi tiro indietro e lui cade per terra - alla fine si mette su di me allora io gli do un cazzotto e poi rimetto a posto la mano a forma di bracciolo della poltrona..." (In S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser. Textes, Documents, Introduction, Notes*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1969). Mentre i teatri nazionali coevi inglese, francese e spagnolo sono indissolubilmente legati alla figura del drammaturgo e quindi al testo scritto per intero, le compagnie professionistiche italiane operano all'interno di una tradizione orale, che privilegia in modo esclusivo il virtuosismo dell'attore, anche dal punto di vista della invenzione linguistica. La consapevolezza che sul palcoscenico il pianto, la lotta e il bacio accendono la fantasia più di qualunque giro di parole, dà ai comici dell'Arte una forza teatrale che i teatri di corte neanche immagina-

vano. Con i 'maestri italiani' un nuovo mondo espressivo arriva - assieme alle donne per la prima volta sulla scena - nei primitivi teatri d'Europa. Tutti i pubblici sono entusiasti. I drammaturghi di ogni lingua vedono all'opera i meccanismi elementari, gli elementi fondamentali dell'attrazione teatrale, e imparano. I moralisti sbavano condanne contro queste storie che appaiono talmente vere nella loro dirompente fisicità, da annullare il confine di riguardo che il teatro ha sempre tenuto nei confronti della realtà. Se quello che succede sul palcoscenico è così fisicamente presente e verosimile, l'esempio risulta straordinariamente efficace.



*19. Ritratto Scaramuccia, replica del ritratto in
A. Costantini, Vie de Scaramouche, Parigi
1695.*

Recitare all'improvviso

In molte testimonianze di spettatori che nel corso di tre secoli assistono a rappresentazioni dei comici dell'arte ritorna un concetto chiave: improvvisazione. “Il teatro degli italiani non può essere stampato, perché sono attori che non imparano testi a memoria e basta loro, per rappresentare una commedia, d'averne letto il soggetto un attimo prima di entrare in scena” dichiara Evaristo Gherardi nella sua raccolta di canovacci usati dai comici italiani operanti a Parigi, pubblicata nel 1700, e aggiunge: “La più grande bellezza delle loro storie sceniche, perciò, è inseparabile dall'azione, perché il successo delle loro commedie dipende in tutto e per tutto dagli attori che le rendono più o meno piacevoli a seconda che abbiano più o meno abilità e intelligenza [...] È questa necessità di recitare da un momento all'altro, senza preparazione, che fa sì che sia tanto difficile sostituire un attore italiano quand'egli viene a mancare. Tutti possono imparare a memoria un testo e poi recitarlo; ma occorre ben altro

per essere un buon attore della Comédie-Italienne. [...] Un uomo che ha una sua personalità, che recita più con la propria immaginazione che con la propria memoria, che compone quel che dice nel momento stesso in cui lo recita; che sa assecondare colui con il quale si trova sul palcoscenico, che sa cioè sposare così bene le proprie parole e le proprie azioni alle parole e alle azioni del compagno da inserirsi subito nella linea d'azione dell'altro e muoversi così come questa gli richiede, tanto da far credere a tutti che sia una cosa preparata". (in Taviani Ferdinando - Schino Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, La Casa Usher, Firenze 1986, pp. 309-310). Questa testimonianza coglie gli aspetti centrali dell'arte dei comici italiani: prevalenza dell'attore sull'autore (che praticamente non esiste, essendo le battute inventate dall'attore stesso), prevalenza del gesto e dell'azione sulla parola, 'contatto' sempre attivo tra gli attori, grande preparazione professionale. Caratteri di una tecnica di recitazione che, dice Gherardi, permette all'attore di dare un'occhiata al canovac-

cio e entrare in scena. In realtà gli spettacoli dei comici dell'arte sono meno improvvisati di quanto appaia. Il segreto della improvvisazione consiste nel repertorio del singolo attore, che raccoglie da varie fonti (dalla letteratura, dalla strada e dalla sua fantasia) una sempre più ricca serie di battute che gli permettono di cavarsela in qualunque situazione si venga a creare. Gli attori sono gli autori del testo, in quanto parole dette e in quanto canovacci, che, tranne qualche raro caso, sono anch'essi opera di attori. Lo spettacolo è il regno esclusivo dell'attore: non c'è autore, non c'è regista, non c'è scenografo, non c'è architetto che addobbi la sala o crei effetti meravigliosi. Tutta la meraviglia è nella capacità dinamica, acrobatica dell'attore, nella sua carica di energia comica e satirica, nella sua capacità di far ridere e commuovere il pubblico.

Altra cosa di cui parlano ammirati i contemporanei è il senso di naturalezza che la recitazione dei comici italiani emana, molto maggiore per esempio che nella recitazione dei comici francesi. Questo è

causato da quel tanto di incertezza che sempre si mantiene sul palcoscenico della Commedia dell'Arte. Uno dei problemi centrali della recitazione è infatti dovuto alla difficoltà di restituire nella finzione quella particolare attenzione che c'è tra gli interlocutori in una situazione vera. Il problema è dato dal fatto che, recitando una scena, gli attori sanno perfettamente cosa sta per dire l'interlocutore, sanno quando smetterà di parlare, quale sarà la risposta, come andrà a finire tutto quanto. Ciò porta a una attenzione reciproca non sempre adeguatamente attiva. Mantenere in una situazione recitata quell'atteggiamento di 'contatto' continuo e attivo che è proprio delle situazioni vere non è facile. Nella realtà nessuno può prevedere con certezza come evolverà la situazione, per cui ognuno ascolta e osserva gli altri con quella attenzione che gli permetterà di reagire e rispondere. Nella finzione tutto questo viene a mancare - appunto perché tutto è stabilito a priori. I comici dell'arte, mantenendo una certa dose di imprevisto nella loro recitazione, devono di necessità essere conti-

nuamente presenti e attenti alle parole e al comportamento degli altri recitanti, perché non sono del tutto sicuri di quello che faranno o diranno. Le loro risposte e reazioni dovranno essere adeguate allo sviluppo imprevisto che la scena può avere di volta in volta, anche se non è detto che ciò accada ogni volta.



20. *Una compagnia di attori arriva in una nuova “piazza”. L’immagine dovrebbe rappresentare il festoso corteo che le compagnie ambulanti facevano per pubblicizzare il loro arrivo in città. Ma si vede nei volti la perplessità, la fatica, quasi lo sgomento di dover affrontare ancora una volta gente nuova. Disegno a penna del sec. XVII, Bibliothèque de l’Arsenal, Parigi.*



*21. Gli affreschi del castello di Trausnitz presso Monaco di Baviera che rappresentano alcune scene dello spettacolo *La cortegiana innamorata* (8 marzo 1568) di Massimo Troiano e Orlando di Lasso. Si tratta di una delle testimonianze iconografiche più belle della *Commedia dell'Arte*.*

Recitare col corpo

Carattere essenziale della recitazione all'improvviso è la sua straripante energia, la sua concreta fisicità. Il movimento, l'azione continua, il rincorrersi, il fuggire, il picchiare, il travestirsi, lo sparire, ecc., sono i veri elementi strutturali della Commedia dell'Arte. I comici dell'arte sono spesso dei veri e propri acrobati, come risulta dalle stampe e dai quadri dell'epoca, da cui ricaviamo che i personaggi sono caratterizzati oltre che dalla maschera, dal costume e dal fatto che parlino in lingua o nei vari dialetti d'origine, anche dalla postura base del corpo: eretta, leggera, statica e nobile quella degli innamorati, ancorata al suolo, energica per tensioni contrapposte, dinamica, quella delle maschere (come colorata e modulata ritmicamente e melodicamente è la loro parlata). Ogni attore possiede un repertorio di 'lazzi', trovate comiche verbali o gestuali, 'gags' li chiameremmo oggi, che sono il modo più personale di interpretare un personaggio, che spesso esiste prima e dopo di lui. "Infine io fac-

cio i lazzi di un piccolo nano con un mantello e un cappello e mi metto vicino a Eularia; egli mi scorge, io salto fuori saltellando, egli mi segue e allora io mi sollevo in tutta la mia altezza, egli si spaventa... " (foglio 70 - 'Capriccioso' - dello scenario di Dominique, pubblicato da S. Spada, (*Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser. Textes, Documents, Introduction, Notes*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1969). Così annota nei suoi appunti di scena Domenico Biancolelli, famoso Arlecchino, beniamino della corte francese. Ma spesso nei canovacci c'è solo scritto: Arlecchino fa i suoi lazzi. Lazzi, insomma, vuol dire, come ci dice l'etimo 'actio', le azioni caratteristiche di una maschera.

Tutti i comici dell'arte inoltre fanno ballare, suonare e cantare. Gli elementi coreutici e musicali diventano importantissimi e colorano gli spettacoli di fantasia e di malinconia, soprattutto nelle compagnie di origine napoletana.

Teatro e fascino femminile

Le prime donne sul palcoscenico

Uno dei grandi motivi di richiamo degli spettacoli dei comici dell'arte è la presenza in scena delle attrici, che compaiono per la prima volta in compagnia intorno al 1560. Le attrici di solito provengono dai ceti bassi della società e intraprendono una professione che le pone agli occhi dei contemporanei in una posizione ambigua per ottenere una vita di maggiori soddisfazioni individuali, come dice il gesuita Ottonelli: "Ma ricevute nelle compagnie de' comici hanno la parte migliore e più sicura; son accarezzate et onorate; e si possono pregiare del grazioso titolo di signora. O che gusto per una donna si è, o che bella cosa l'andar ad una principale città, et esser tal volta incontrata da nobili cavalcate, et anche da carrozze da 4 o da 6. E vedersi condotta a preparate stanze, et ivi ricever subito regali di rinfreschi per far pasti lauti e deliziosi". (in Roberto Tessari *O Diva, o "Estable à tous chevaux"*. *L'ultimo*

viaggio di Isabella Andreini, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del convegno Internazionale, 6-7-8 aprile 1987, Costa & Nolan, Genova 1989, pp. 133-134). La vita errabonda a cui il mestiere le obbliga è vista come motivo di perdizione: "Vivono promiscuamente uomini e donne: gli uomini sono dei giovani sfrenati che pensano giorno e notte agli amori e imparano a memoria poesie amorose; le donne poi sono sempre, o quasi sempre spudorate. La coabitazione è libera, senza che le donne stiano per conto loro in camere da letto separate; perciò gli uomini le vedono di frequente vestirsi, spogliarsi, pettinarsi". (Hurtado de Mendoza, in *idem*, p. 135). Da ora in poi la bellezza femminile diventa un elemento determinante del fascino del teatro e, tra reprimende e concessioni, tra censure ed entusiasmi, la donna non lascerà più, se non per brevi periodi, la professione del palcoscenico, sempre avvolta da un alone di rapinosa sensualità, a cui la dimensione del viaggio aggiunge mistero conferendo all'attrice "il brillio eccezionale ed effi-

mero d'una cometa". (id., 136). Né la presenza sulla scena della donna è senza risvolti puramente teatrali. "Se la nascita del professionismo, immergendo spregiudicatamente un fenomeno artistico nel torbido calderone di una economia di mercato, poteva apparire - allo sguardo della teoresi poetica contemporanea - imperdonabile delitto di lesa disinteresse, l'epifania dell'attrice sembra far scivolare il teatro dal piano della finzione onesta alla china di una mimesi tanto realistica da evocare lo spettro dell'evento immediato. L'illusione si fa allusione. E l'ambiguità dell'allusione carica di energia fascinatrice - di maschere prestigiose - il campo cui costantemente allude: la sfera dell'eros". (id., 134). Le vicende amorose rappresentate sul palco da attori uomini travestiti stabilivano una distanza di sicurezza tra il fatto e la sua rappresentazione, distanza che la presenza femminile ora elimina. Il confine tra vita e realtà sfuma, provocando le reazioni furibonde dei moralisti - da sempre nemici di quella 'scuola di menzogna' che è il teatro - che non esitano a stigmatizzare tutte

le attrici come professioniste della prostituzione.





Francisquina. Pantalon.

Harlequin.



Cher amy Pantalon, ie vous suis veau veuir,
A fin d'entretenir nostre amitié premiere,
Car ie suis toute à vous, comme pou vez ç'amoir;
Commandez donc ç'amy sans vîer de priere.

Francisquine mon cur, & ma seule esperance,
Nous pouons librement ioyir de nos amours;
Que Harlequin se fâche ou entre en desfiâce,
Tu vien dras co-pendâse, me visiter tousiours.

Ie vous perai sur le fâid, potain de haulre getté,
Et toy vieux radoteur, veus ruffien tous pelé,
Iay ex coup decouuert ta subode fardée;
Par la mort d'vn éuro, tu seras estrillé.

lij









