

PIER GIORGIO NOSARI, *A volte ritornano : maschere e figure animate nello spettacolo contemporaneo*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 5 (2001 - *Di-vertimenti del desiderio. Dal giullare allo schermo*), pp. 169-198.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



A VOLTE RITORNANO. MASCHERE E FIGURE ANIMATE NELLO SPETTACOLO CONTEMPORANEO

di Pier Giorgio Nosari¹

1. Introduzione: la reviviscenza della tradizione italiana

Le maschere e i burattini fanno parte della grande tradizione del teatro italiano, per quanto siano spesso relegate dalla mentalità corrente nell'angolo dei ricordi o dei divertimenti dell'infanzia.

Nei confronti di questa tradizione l'atteggiamento è ambivalente. Da un lato essa è diventata una sorta di leggenda, tramandata ancora oggi dai festeggiamenti di Carnevale e dall'attività di un numero non trascurabile di compagnie, di teatro d'animazione². Sul versante scientifico, gli storici hanno alzato il velo della "leggenda" del teatro delle maschere, e quasi altrettanto è stato fatto per il teatro dei burattini e delle marionette, almeno nei suoi lineamenti generali. Dall'altro lato, tuttavia, è opinione corrente che maschere e figure animate appartengano irrimediabilmente al passato. Il lavoro di quegli artisti - non pochi e anche di grande valore - che tuttora si adoperano a proseguirne la tradizione è guardato con rispetto, magari con ammirazione. A volte, soprattutto all'estero, dove si riscontrano atteggiamenti di grande competenza e rispetto³, suscita entusiasmo. Ma prevale sempre, alla resa dei conti, il sospetto che siano operazioni di carattere museale: anche gli interventi più illuminati si basano quasi sempre sulla considerazione che Arlecchino e le teste di legno debbano essere tutelati in quanto vestigia del passato e, al più, attrazioni

¹ Pier Giorgio Nosari è critico teatrale per il quotidiano "L'Eco di Bergamo" e la rivista specializzata *Hystrio*. Nel 1998 ha ricevuto la Targa ONGI per la giovane critica.

² Da un paio di decenni all'espressione "teatro d'animazione", che coglie l'azione caratterizzante questo genere di teatro, il dare vita, anima, a personaggi inanimati, si è affiancata l'espressione "teatro di figura", che pare meglio in grado di ricomprendere la vasta gamma di linguaggi contemporanei in cui l'oggetto o l'immagine assumono un rilievo espressivo e drammaturgico particolare entro un dato contesto rappresentativo. C'è stato chi, per superare il contrasto fra le definizioni, ha proposto la nomenclatura "teatro delle figure animate". Detto che "teatro di figura" si è ormai generalizzato nell'uso e persino nella normativa sul teatro, nel presente saggio si utilizzeranno i tre termini come sinonimi. Cosa possibile soprattutto a proposito delle forme tradizionali di animazione.

³ Valgano per tutti gli esempi dell'attribuzione del Premio Nobel a Dario Fo, dell'incredibile successo di *Arlecchino servitore di due padroni* diretto da Giorgio Strehler e l'ottima accoglienza riservata a una produzione più recente come *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* del Teatro delle Albe e di TAM Teatromusica.

turistiche, non in quanto risorse per la produzione culturale e spettacolare futura. L'ambiguo alone del "folkloristico" o del "pittoresco" tende ad assorbire il teatro antico italiano.

A questo pregiudizio (peraltro non del tutto infondato: il teatro tradizionale italiano è *anche* una testimonianza artistico-culturale da proteggere, ed è *anche* un possibile *atout* turistico) si possono opporre tre serie di argomenti. In primo luogo, si può compiere una ricognizione dell'attuale panorama del teatro d'attore e del teatro di figura italiano, esaminandone le tendenze. Un simile esame conduce alla conclusione che, soprattutto nell'ambito del secondo, esistono forze ed energie vitali in grado di declinare l'eredità del passato in forme nuove e di utilizzare la tradizione come "combustibile" per la ricerca presente. A ciò attendono i paragrafi *sub* 3 del presente contributo. In secondo luogo, si può valutare come e in che misura, al di fuori delle compagnie o degli artisti che si richiamano esplicitamente alla tradizione, il teatro antico italiano abbia influito su esperienze anche apparentemente molto distanti. Si tratta, in particolare, di valutare l'impatto della memoria - in qualche caso del mito - della commedia dell'arte e del teatro dei burattini e delle marionette sul teatro del 900, le sue imprese pratico-teoriche, le sue utopie. Di questi argomenti si tratta nei paragrafi *sub* 4. Infine, si può allargare l'orizzonte e ricercare, all'interno del fenomeno del teatro all'antica italiana, i materiali, i linguaggi e le strutture linguistiche tuttora vive. Meglio ancora, si può guardare lo spettacolo contemporaneo sotto la specie dello spettacolo antico, non per rivendicare necessariamente ascendenze o derivazioni dirette. Semplicemente, si tratta di prendere coscienza che un intero arsenale di tecniche, codici e strutture linguistiche è entrato a far parte del bagaglio professionale degli uomini e delle donne di spettacolo. Questo aspetto è oggetto dei paragrafi *sub* 5.

Il campo in esame è molto ampio e non si potrà che procedere a una trattazione di tipo esemplificativo, per spunti o esempi. Non si procederà inoltre a riassumere sistematicamente la storia della commedia dell'arte o del teatro di figura. Quest'ultima, del resto, resta ancora da scrivere nei suoi dettagli. Qui si intende piuttosto passare in rassegna una serie di elementi di indagine, volti a mostrare il fecondo legame tra antico e moderno.

2. Maschere e teste di legno: un'ipotesi metodologica.

Va premessa una precisazione. Il paragrafo introduttivo dà per scontata un'ipotesi di lavoro che, invece, va giustificata quanto meno sul piano storico.

L'ipotesi in questione è che tra commedia dell'arte e teatro di figura tradizionale vi sia un nesso.

Più precisamente: se, per semplificare, si riconduce una definizione di base della nozione di commedia dell'arte agli elementi costitutivi della presenza, a livello drammaturgico, di "tipi fissi" o vere e proprie maschere, del ricorso, a livello di scrittura scenica, alla tecnica dell'improvvisazione e della nascita, a livello dello statuto sociale dei comici, di una pratica teatrale di mestiere; se si "isola" il fenomeno entro una cronologia di massima avente il suo termine *post quem* intorno al 1540 e il suo termine *ad quem* alla fine del XVIII secolo; se si integrano questi aspetti con l'esistenza di un'articolata rete di "giro" delle compagnie entro un vasto raggio territoriale, che abbraccia l'intera Europa⁴; se si tengono fermi questi elementi, allora si potrebbe immaginare una diversa classificazione dei fenomeni teatrali in esame. Si potrebbe adottare il termine "commedia dell'arte" in senso lato, fino ad abbracciare sia la commedia dell'arte comunemente intesa, come "arte" (cioè mestiere) degli attori, sia il teatro dei burattini e delle marionette, cioè il teatro agito, entro un contesto narrativo, da un operatore che manovra e anima manufatti antropomorfi, che spesso riprendono con precisione le fattezze delle maschere.

Nel prosieguo dell'articolo si continueranno ad impiegare, per comodità, le espressioni "commedia dell'arte" e "teatro di figura" nelle accezioni convenzionali. In questa sede importa meno risolvere una questione terminologica che affermare la sostanziale unitarietà di un fenomeno complesso, che vide, per la prima volta dopo l'età antica, la nascita e l'affermazione di un modo di produzione spettacolare imperniato sul professionismo, di una tecnica teatrale basata sul canovaccio e sull'improvvisazione attorale, di una struttura drammaturgica caratterizzata dalla presenza di maschere o "tipi fissi", cioè di caratteri tipizzati e stilizzati. Gradualmente, dalla combustione di schemi e tipi sedimentati da una tradizione composita, a cui è tutt'altro che estraneo il portato dell'unica forma di professionismo spettacolare mantenutosi per tutto il Medioevo e perpetuato da giullari, saltimbanchi, mimi e cantastorie, si è pervenuti ad isolare le maschere universalmente note di Arlecchino, Brighella, Pantalone, Balanzone e il Capitano; si è definito un repertorio narrativo; si sono irrigidite tecniche e codici; si sono strutturate compagnie e modalità produttive più complesse; si sono raffinati, ove le risorse lo permettono, gli impianti spettacolari⁵; si è consolidato un sistema dei generi e degli stili; si è de-

⁴ Cfr. a questo proposito Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa fra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

⁵ Si pensi a titolo d'esempio allo sfarzo scenografico, alla carica spettacolare e alla complessità

terminata una divisione in senso orizzontale, tra attori e animatori, e una in senso verticale, tra pubblici di estrazione sociale e culturale diversa da un lato e compagnie "alte" e compagnie "popolari" dall'altro. Certamente, già tra formazioni d'attori come la Compagnia dei Gelosi di fine 500 e i burattinai c'è uno scarto: la prima frequenta le grandi corti principesche italiane e le "stanze" affittate per spettatori paganti, i secondi rimangono quasi sempre nelle piazze, al servizio di un pubblico "casuale", variopinto (quello che frequenta il mercato) e popolare. Ma, per quanto i grandi capocomici a cavallo fra '500 e '600 ci tengano ad affermare la loro differenza dai "ciarlatani", fra i quali vanno ricompresi tanto i burattinai quanto gli eredi dei giullari medievali, non si può negare un' affinità che è qualcosa di più di una semplice parentela.

Le analisi spietate dei detrattori della commedia dell'arte ne sono una prova indiretta. Sicuramente questi avevano tutto l'interesse a non distinguere tra le figure di letterati, intellettuali, imprenditori e capocomici come Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini e Giambattista Andreini e i ciarlatani, i giullari, i burattinai che battono le strade e le piazze delle grandi città del tempo, mescolati e a volte davvero confusi con le turbe di questuanti, sbandati e avventurieri. Ma lo sguardo dei critici meno retrivi sembra comunque cogliere dei reali aspetti comuni⁶. Simile è il repertorio, per lo meno nei suoi elementi di base: le gag, i "generici"⁷, i rapporti e le funzioni narrative, i soggetti delle trame. Identici sono probabilmente i percorsi delle *tournées*, per usare, sia pure impropriamente, un termine moderno. Uguale è il fatto di vivere di mercato. Letteralmente, agli inizi: sulla piazza del mercato, in collaborazione con i venditori di rimedi portentosi, stampe e almanacchi, oppure come venditori in proprio, utilizzando gli spettacoli per attirare i potenziali acquirenti o come diversivo alle "tirate" dell'imbonitore classico. In senso più moderno, dopo poco tempo: le compagnie d'attore si organizzano come imprese, inizialmente imitando le botteghe d'arte, in seguito precorrendo le vie della moderna industria dello spettacolo e del tempo libero. Analoga, tra palcoscenici e barac-

della scrittura scenica de *La finta pazza* e di *Rosaura imperatrice di Costantinopoli*, allestiti rispettivamente nel 1645 e nel 1658 dall'Ancien Théâtre Italien a Parigi su scene di uno dei più grandi architetti-scenografi d'epoca barocca, Giacomo Torelli.

⁶ Tra i moderni, cfr. Roberto Leydi, *Che cosa sarebbe successo se il professor D'Ancona avesse guardato i burattini?* In: Donato Sartori / Bruno Lanata (cur.), *Arte della maschera nella commedia dell'arte*, Firenze, La Casa Usher, 1983. Ancora, cfr. Remo Melloni, *Il piccolo grande popolo delle zucche dure*, in "Hystrio", anno XII (1999), n. 2/99, e, dello stesso Melloni, *La crisi della commedia dell'arte e la sua continuità nel teatro dei burattini e delle marionette*, in "Rivista di Bergamo", anno VI (2000), nn. 22-23.

⁷ I "generici" sono compendi di battute relative ad un personaggio, utilizzabili in diverse situazioni-tipo. Particolarmente diffusi fino ai primi anni del 900, facevano parte di una cultura del teatro largamente basata sull'improvvisazione e sulla specializzazione dei ruoli.

ca, è anche la radice antropologica del fenomeno trattato. Il legame tra gli zanni e un complesso patrimonio di credenze, riti contadini, superstizioni, elementi del folklore, tradizioni popolari è ormai acquisito. A questi elementi la città, con lo spettacolo varipinto e per certi versi degradato delle plebi urbane a cavallo fra 500 e 600, offre un formidabile catalizzatore⁸. Le diverse forme del teatro popolare rivelano un fenomeno complesso, in cui si mescolano e scendono a compromesso esigenze di autorappresentazione delle classi subalterne, istanze di diffusione della cultura "alta" anche presso i ceti più bassi, il potente "appello all'ordine" che la Controriforma, al di là dei suoi rigori morali, esprime⁹ e la generale tendenza alla teatralizzazione della vita sociale, che procede a una tumultuosa, confusa e per certi versi geniale integrazione di elementi tardo-medievali e rinascimentali.

In questa fase, già nella seconda metà del 500, si pongono le premesse per la differenziazione a cui si è accennato e, anche, per una vera e propria concorrenza: ne sono testimoni, ad esempio, molti dei contratti del Teatro di San Bartolomeo a Napoli, che spesso tra le clausole dell'affitto ai comici includevano il divieto, a carico del proprietario, l'Ospedale degli Incurabili, di consentire ai burattinai di dare spettacolo nelle immediate adiacenze del teatro. Di sicuro, tra Napoli, Milano, Roma, Firenze, Venezia e poi Parigi si crea una rete di teatri (di "stanze" agli inizi, di edifici teatrali appositamente costruiti, secondo il modello del "teatro all'italiana", dal 600 in poi) aperti al pubblico pagante e destinati ai comici dell'arte¹⁰. E all'affare rappresentato dal teatro dell'arte partecipano attivamente le corti principesche italiane, con funzioni che mescolano i ruoli, oggi distinti, del mecenate, del committente, dell'impresario. Il Duca di Mantova interviene direttamente nella vita delle compagnie, le protegge, cerca di ingrossare la sua compagnia con i migliori attori disponibili sulla piazza, tenta addirittura di promuovere fusio-

⁸ Sul nesso tra cultura bassa e cultura alta, ciarlatani, vagabondaggio e teatralità, plebi urbane e popolazioni contadine ha indagato in modo esemplare Piero Camporesi, per esempio in *La maschera di Bertoldo* (Milano, Garzanti, 1993), *Il palazzo e il cantimbanco* (*ibidem*, 1994) e *Il paese della fame* (*ibidem*, 2000).

⁹ Se Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, assume un atteggiamento di intransigente chiusura verso il teatro (pur operando una lettura del fenomeno intelligente e acuta), il gesuita Giovan Domenico Ottonelli in *Della cristiana moderazione del teatro* sviluppa una strategia ben diversa, del resto coerente con la sua appartenenza all'ordine che, primo in Occidente, assegna al teatro un posto centrale nell'ambito del proprio sistema scolastico. Ottonelli caldeggia un teatro ripulito dalle sue asprezze popolari, sottoposto alle leggi del decoro e messo al servizio delle finalità formative e ideologiche dell'educazione cattolica. Nel trattato dell'Ottonelli, il teatro dei burattinai e il cattivo teatro dei comici dell'arte sono accumulati all'arte deteriore e truffaldina dei ciarlatani. Anche questo è segno sia di una comunanza tra palcoscenico e baracca sia di un'incipiente distinzione tra i due generi.

¹⁰ Cfr., oltre al già citato *Attori mercanti corsari* di Ferrone, anche Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

ni e accorpamenti, organizza il “giro” delle formazioni che controlla, per investimento economico, prestigio politico e calcolo diplomatico. A Firenze l'intreccio tra ragioni della politica e divertimento privato del sovrano è esplicito: le stesse compagnie lavorano a corte, nel Teatro di Baldracca per il divertimento della plebe pagante (e lo stesso Granduca si concede il gusto di una digressione proibita assistendo agli spettacoli da una grata, visibile e al tempo stesso invisibile ai sudditi), nelle manifestazioni pubbliche che celebrano la dinastia dei Medici, nelle case degli aristocratici desiderosi di imitare il Signore. Ad ogni luogo corrisponde un repertorio, uno stile, un maggiore e minore sfarzo, una sbrigliata o più controllata invenzione scenica o asprezza comica.

Un'opportuna precisazione: fin qui si è accreditata l'idea che compagnie d'attore minori e compagnie di figura si spartiscano la fascia bassa del mercato teatrale, mentre la fascia alta è occupata dalle compagnie d'attore più importanti. Nella realtà, va operata una distinzione anche all'interno del teatro di figura, tra i burattinai, che generalmente restano legati al “giro” e a un pubblico più popolare, e i marionettisti, che finiscono con l'organizzarsi in teatrini stabili, dal complesso apparato. Ne esistono diversi esempi, come il Fiano di Roma, diretto da Filippo Teoli tra la fine del 600 e l'inizio del 700 e di cui resta testimonianza, molti decenni dopo la nascita, negli scritti di Goethe e Stendhal. Ancora agli inizi del 900 i teatrini per marionette sono circa quattrocento, in tutta Italia. Le marionette prendono a frequentare le dimore signorili e alto-borghesi, a mettere in scena i capolavori del teatro musicale e del repertorio operistico, a confrontarsi con la raffinatezza del teatro “alto” o, in età più recente, con la spregiudicatezza delle avanguardie. Anche se nell'800 si ha notizia di burattinai ammessi nei palazzi aristocratici o altoborghesi, questi in genere restano legati a un pubblico e a un repertorio popolare.

3. Il teatro di tradizione sulla scena di oggi

Il panorama odierno dell'attività delle compagnie o dei singoli artisti che si rifanno al patrimonio offerto dalla tradizione italiana impone alcune distinzioni. Nell'ambito del teatro d'attore, il recupero dei modi della commedia dell'arte ha assunto l'aspetto ora di un omaggio, ora di un recupero di una diversa concezione dell'attore, ora di uno studio di principi teorico-pratici messi da parte dallo sviluppo del teatro borghese. Ci occuperemo di questi aspetti nei paragrafo 3.2. e 4.2. Qui basti accennare al fatto che spesso la commedia dell'arte ha ispirato forme di sperimentazione che hanno riverberato i propri ef-

fetti in territori estetici e poetici anche molto lontani. Più rada invece, come si vedrà, la diretta pratica del teatro delle maschere.

3.1. Una panoramica sull'odierno teatro di figura

Diverso è il discorso a proposito del teatro di figura. In questo caso, l'influsso diretto della tradizione è durato più a lungo. Non c'è stata la rottura della continuità che, nel teatro delle maschere, fu provocato dal periodo delle Rivoluzione Francese e delle guerre napoleoniche. Il vero punto di svolta è avvenuto negli anni 50-60 del 900. Ciò riconfigura in modo assai particolare il rapporto dialettico tradizione/innovazione, caro alle avanguardie.

La crisi degli anni 50 segna il definitivo spartiacque tra teatro di animazione classico e moderno. Il naufragio di un intero mondo - il mondo popolare e soprattutto il suo sostrato contadino - trascina con sé i propri dispositivi di rappresentazione. Di conseguenza, tutto il teatro d'animazione del dopoguerra, anche quello che oggi crediamo di riconoscere come "tradizionale", è a rigore sperimentale, cioè nuovo. È solo questione di maggiore o minore prossimità ai modelli di un tempo. In nessun altro campo dell'espressività teatrale il cambiamento è avvenuto sotto spinte così drammaticamente pratiche. Per tutti coloro che hanno praticato il teatro di animazione negli anni 50, invece, la posta in gioco era chiara: cambiare o morire. Il che ha significato abbandonare la maggior parte del repertorio "classico" (i drammi storici come *Beatrice Cenci*, le saghe popolari come *Guerin Maschino* e *Paci Paciana*), cambiare pubblico di riferimento - da un pubblico prevalentemente adulto a un destinatario-modello identificato quasi esclusivamente nei bambini - e le modalità comunicative (introducendo ammiccamenti, interpellazioni e interventi diretti degli spettatori, spesso decisivi per lo svolgimento della storia). Solo in qualche caso - Otello Sarzi e Maria Signorelli, che padroneggiavano alla perfezione anche il repertorio "antico" - il cambiamento avviene anche per una scelta di natura estetico-culturale.

Non si può pertanto applicare il consueto schema tradizione-ribellione-innovazione. Per il teatro di figura bisogna tener presenti altri elementi, che dalla fine degli anni 60 hanno condizionato il consolidarsi di nuove tecniche e stili. Rimane viva l'influenza di un passato tutto da riscoprire, che trova terreno fertile quando, tra gli anni 60 e 70, rinasce l'interesse per la cultura popolare: Bruno Leone apprende l'arte delle *guarrattelle*¹¹ da Nunzio Zambello, uno degli ultimi

¹¹ Le guarrattelle sono brevi e fulminanti sketch di cui è protagonista Pulcinella. La loro posizio-

burattinai napoletani di tradizione. Leone non si limita però a replicare il vecchio repertorio, ma a partire dal 1979 inizia a sperimentare, uscendo dalla baracca e mettendosi in gioco anche come attore. I suoi spettacoli sono l'equivalente napoletano dell'opera di Mimmo Cuticchio - erede di una famiglia di pupari e dell'arte del *cunto* - a Palermo: la messa in opera della coscienza di un iato irrimediabile tra noi e il passato, senza nostalgie, ma con vero amore. Bisogna cambiare perché nulla cambi, e in questo caso non c'è nulla di reazionario, piuttosto il vigile interrogarsi di due artisti. L'altra faccia di questo atteggiamento etico, prima ancora che estetico e culturale, è il lavoro dell'altro napoletano Salvatore Gatto, il cui rigore filologico, nel riproporre le *guarrattelle*, si sublima in una tecnica da virtuoso. È tra questi due poli - la ricerca di Leone e il lavoro di sutura tra due epoche di Gatto - che si muove la nuova scuola napoletana, rappresentata anche da Maria Imperatrice, Gaspare Nasuto e, da ultimo, dalla Compagnia degli Sbuffi, che sperimenta anche forme di contaminazione tra azione ed animazione. A questa rinascita contribuisce il barese Paolo Comentale, che fonda la Casa di Pulcinella ed esplora possibili connessioni con le arti figurative, collaborando con artisti come Ugo Sterpini e Lele Luzzati.

Fedele alla tradizione è anche Romano Danielli, di una generazione precedente a quella di Leone e Cuticchio, che incarna come nessun altro la classicità del teatro di burattini, spaziando dal repertorio più schiettamente modenese di Sandrone ai lavori bolognesi con Fagiolino e Sganapino. Sulla sua scia emerge la Compagnia del Pavaglione e nascono gruppi giovani come il Teatrino Giullare, che riduce per la baracca testi classici come *La Pace* di Aristofane e il *Miles gloriosus* di Plauto. Affine a Gatto - per la purezza tecnico-stilistica - è il bergamasco Daniele Cortesi, continuatore della tradizione di Gioppino. A Varese, zona priva di una tradizione propria, Walter Broggin reinveste in nuove forme i linguaggi della tradizione e Enrico Colombo parte dalla tecnica tradizionale "a guanto" o per riscoprire personaggi stranieri - come il francese Guignol - o per sperimentare nuovi materiali - come la carta, sulla scia della compagnia slovena Papilu. Partono da zero anche i veneti Gigio Brunello e Paolo Papparotto, che all'animazione dei burattini tradizionali aggiungono nuovi apporti, giocando sulla tradizione delle maschere e delle farse della loro terra o su esperimenti di scrittura scenica.

Alle spinte interne all'animazione - qual è il confronto con la sua storia - si associano altre sollecitazioni. C'è l'eco delle ricerche straniere, da Meshke a

ne, al cuore del patrimonio drammaturgico dei burattini di tradizione napoletana, si spiega con il carattere tipicamente "di piazza" e giovivo dei burattinai partenopei, che consiglia una strategia di comunicazione "mordi e fuggi", breve e incisiva.

Obratsov fino alla fertilissima scuola franco-belga e a quello sterminato serbatoio di talenti che è l'Est europeo. C'è, soprattutto, l'impatto del Nuovo Teatro, attraverso le compagnie che riprendono modi e stili del teatro di strada - si pensi al Bread and Puppet - e, ancor più in profondità, la proposta teorica e l'esempio concreto di un nuovo modo di concepire il teatro. Difficile pensare ai lavori di Claudio Cinelli senza tener presente questa generale ascendenza, disciolta in una pratica artistica di assoluto livello, attraverso i pupazzi di *Puccini en sortira* o gli oggetti quotidiani trasformati in figure animate di *Skretch* e *Heartbeat*, dove riaffiora la percezione dell'animazione come mondo perduto. Lo stesso senso di magia e di malinconia pervade *The End of the World* dello statunitense Roman Paska, mentre il torinese Bostik e gli italo-francesi Pupella-Nogués recuperano Beckett, il catalano Jordi Bertran riprende l'arte di strada con le sue marionette animate a vista, Tanti Così Progetti mescola *performance* e racconto per immagini e oggetti in *Palomar* e *Victor*. Il giapponese Dondoro contamina, tra lo scandalo di molti suoi compatrioti, *bunraku*, *no* e *kabuki*, il croato Zlatko Bourek reinventa un *bunraku* all'europea in *Hamlet* e *Macbeth*, in cui mette a frutto anche l'esempio delle riscritture shakespeariane di Tom Stoppard, Gyula Molnar prima inventa uno stile con un micro-teatro d'oggetti e poi, in *Gagarin*, contamina la sua tecnica raffinata con la narrazione d'attore. L'elenco sarebbe molto più lungo: il belga Tof Theatre pratica un teatro di miniature sofisticato e delicato a un tempo, dall'impianto iperrealista; la scuola israeliana - grazie all'azione della School of Visual Arts - sperimenta un serrato confronto con la *performance art* e i nuovi media; la stessa apertura si verifica in Francia - anche qui grazie a un'accademia, quella di Charleville-Mezières - dove Philippe Genty, per esempio, sconfinava in direzione del teatro-danza; in Italia, Brogginì alterna spettacoli in baracca a uno spettacolo dalle struggenti atmosfere metafisiche come *Solo*. Al di là dei nomi e delle tante omissioni, è importante segnalare che è da questo filone, coltivato e protetto in festival specializzati come Cervia, Alpe Adria, Perugia, Castellammare di Stabia e Napoli, che rinasce un teatro d'animazione per adulti, novità degli anni 80-90. Mancano ancora in Italia rassegne e circuiti che assicurino la sopravvivenza a questo tipo di produzione, ma il panorama è in movimento.

L'altra grande influenza sul "nuovo teatro d'animazione" è esercitata dal teatro per ragazzi. Questo, alla sua nascita, adotta immediatamente linguaggi e codici di figura e, d'altra parte, l'animazione vi trova un sicuro e comodo rifugio. Non a caso sono conosciuti soprattutto per l'attività per ragazzi gruppi come Buratto, Teatro delle Briciole, Giocovita. Una connessione c'è: riforma della pedagogia e teatro sperimentale, con la tendenza ad uscire dagli spazi

deputati - fisici e mentali - del teatro convenzionale sono le due gambe su cui si regge, agli inizi, la ventata di novità portata dal teatro-ragazzi. Ciò stimola un lavoro di elaborazione e apertura formale che può ben offrire opportunità per la riscoperta e la sperimentazione di tecniche d'animazione. È attraverso il festival "Micro-macro", organizzato dalle Briciole negli anni 80, che arrivano gruppi francesi come Manarf, Theatre de l'Arc en Terre, Theatre de Cuisine. Ed è il piacentino Giocovita a rilanciare in Italia il teatro d'ombre, ricostruendo la tradizione del passato ed evolvendola con l'uso di nuovi materiali e tecniche di illuminotecnica. La sua influenza - in Italia confinata al genere per ragazzi - si esercita anche e soprattutto all'estero, in spettacoli come *L'uccello di fuoco*. Anche in questo caso, al livello fin qui raggiunto, si arriva a toccare un problema di fondo: la rigidità della divisione fra generi del mercato italiano - se di "mercato" si può davvero parlare - impedisce di costituire un nuovo pubblico adulto, che pure inizia a frequentare sempre di più gli spettacoli, e di mettere le compagnie alla prova di una dimensione diversa, dove sviluppare fino in fondo intuizioni e ricerche.

Una direzione di ricerca più nuova - anche se con qualche antecedente nel gioco illusionistico della teatralità barocca, in contesti però radicalmente diversi e senza rapporti di derivazione diretta - è quella tra danza e teatro di figura. Philippe Genty è noto in Italia come coreografo. In Francia è considerato una figura di confine tra l'animatore, il danzatore, il mimo. È il miglior esempio di come la contaminazione, verso una concezione "totale" dell'arte della scena, sia la cifra del teatro contemporaneo. I suoi spettacoli rientrano nel filone del teatro visuale, e in questo si apparentano ai Momix, gli Iso, i Mummenshanz. Spettacoli come *Desirs parade*, *Voyageur immobile* e *Parade* ne sono esempio, attraverso un uso degli oggetti animati che privilegia materiali poveri come la plastica, il nylon, la carta da imballaggio, il cellophane, pezzi di stoffa. Una straordinaria precorritrice di queste ricerche, che hanno fatto scuola, fu la statunitense Loie Fuller nei primi decenni del 900, tra oggetti animati da bacchette, veli che, illuminati, producevano effetti colorati, giochi policromi: *The Butterfly*, *La danse de l'Archange* o *La danse phosphorescente* furono tra i suoi spettacoli più celebri.

Si sono citati i Momix e i Mummenshanz. Vale la pena di mettere in risalto come spesso l'atletismo sbrigliato del gruppo di Moses Pendleton abbia fatto ricorso a citazioni del teatro d'oggetti, tra giochi plastici e *humour*, come in *E.C.*, un vero e straordinario teatrino d'ombre, o in *Circle Walker*, segnato sul piano visivo dall'evidenza plastica - qualcosa di più di un semplice attrezzo scenografico - di una struttura ruotante. Quanto ai Mummenshanz, il gruppo svizzero mutua il nome da "mummen", gioco di carte, e da "schanz", che ri-

manda a "occasione", "fortuna", ma anche alla maschera usata nel Medioevo per dissimulare il viso durante il gioco d'azzardo. Il rimando alla ritualità della maschera perviene qui, attraverso una lunga stratificazione estetico-spettacolare, alla versione derivata e degradata del rito, il gioco. La pantomima, il teatro su nero e un piglio da pop-art danno l'impronta ai *performer*, la cui esibizione ricorre spesso a contaminazioni uomo-oggetto.

3.2. Riprese contemporanee della maschera

A fronte dell'imponente numero di compagnie di figura attive, il teatro d'attore ispirato alla commedia dell'arte offre un panorama molto più povero. Mancano, in generale, compagnie votate all'esplorazione delle possibilità offerte dagli antichi moduli recitativi ed espressivi. Si ricorre alla commedia dell'arte più come citazione o omaggio che come reale risorsa pratica ed estetica.

Influisce, in questo, anche la tradizione interpretativa delle commedie di Carlo Goldoni, che tende a privilegiarne gli aspetti di riforma in direzione di un teatro protoborghese o della commedia d'ambiente, mettendo la sordina all'aspetto schiettamente comico della sua opera. In realtà, se è vero che Goldoni operò una radicale revisione del teatro all'improvviso, è altrettanto vero che egli tenne sempre in alta considerazione le caratteristiche dei suoi attori e le potenzialità spettacolari che potevano derivare dal loro bagaglio tecnico. Probabilmente, una ripresa "filologicamente corretta" dei suoi lavori dovrebbe fare tesoro di un'affermazione che, peraltro, è a livello teorico largamente condivisa da quanti, studiosi, registi o attori, si accostano al suo imponente *corpus*: Goldoni fu prudente e accorto riformatore e fu, anche, uno dei primi letterati a basare la propria sopravvivenza non sul mecenatismo, ma sul mercato. La gradualità delle novità introdotte nel suo teatro, l'equilibrio tra "comico" e "serio" delle sue produzioni più mature e la lucidità dello sguardo critico verso la società del suo tempo erano frutto sia di gusto personale sia di necessità. Rappresentare Goldoni come antesignano di Cechov è una forzatura, anche se stimolante quando praticata da un regista spregiudicato come Massimo Castri nella *Trilogia della villeggiatura* o ne *Gl'innamorati*. È già più vicina allo spirito goldoniano l'edizione de *I due gemelli veneziani* diretta quest'anno da Luca Ronconi, malgrado la completa "borghesizzazione" delle maschere e dei personaggi (di Arlecchino rimane una giubba pezzata e un corto bastone, in luogo della livrea multicolore e del *batòcio*).

Il fatto che si inizi questa ricognizione riflettendo sulle riprese goldonia-

ne, numerose in Italia e all'estero, è un'ulteriore conferma dell'asserzione iniziale. Goldoni è infatti considerato il liquidatore della commedia dell'arte, anche se, per uno scherzo del destino, fuori dell'Italia è visto come il suo esponente più illustre. È una conseguenza della selezione operata dalla cultura "testocentrica" affermatasi con il teatro borghese: in quest'ottica, il lavoro all'improvviso - visto come equilibrio geniale tra esigenze spettacolari e di repertorio, tra una vera e propria scienza dell'attore e la costitutiva complicità con il pubblico - è destinato al naufragio. Per questo motivo, conviene segnalare, in primo luogo, le esperienze di rinascita della commedia dell'arte nel secondo dopoguerra, per poi segnalare alcune esperienze recenti.

Negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto, Padova fu il fulcro della riscoperta dei moduli del teatro all'antica italiana. Concorrono, a questo fatto, diversi fattori. Su un piano simbolico, a Padova nacque la prima compagnia professionale di comici italiani, nel 1545. Sul piano della tradizione, il Veneto aveva conservato la memoria popolare delle maschere e di Goldoni, fossilizzandone (e spesso depauperandone) l'interpretazione attraverso l'attività di centinaia di compagnie amatoriali. Sul piano storico, fu decisiva la presenza di Gianfranco De Bosio, che nel 1949 fondò il Teatro Universitario. A lui si deve la riscoperta di Ruzante e una vigorosa rilettura di Goldoni¹². A lui si devono i primi spettacoli basati sulla tradizione dei comici: le maschere, il nomadismo, il carattere popolare della rappresentazione, la centralità dell'attore, l'attenzione agli spettacoli in cui prevale l'elemento corale. A lui si deve, infine, l'incontro tra Amleto Sartori e Jacques Lecoq, cioè tra l'artista che ha ripreso e ridato linfa alla tecnica della lavorazione delle maschere in cuoio, riscoprendone e reinventandone, al tempo stesso, l'iconografia, e l'artista che ha saputo elaborare un'originale pedagogia teatrale a partire dalla pantomima francese, dall'impiego della maschera, dalla riscoperta della commedia dell'arte e dalla valorizzazione della clownerie¹³. Rinascita del passato e avanguardia finivano con il convergere e fondersi in una creazione originale. Non a caso, Lecoq ha in seguito curato i movimenti mimici dell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler.

Il lavoro di Amleto Sartori - che nei primi anni 50 inizia a sua volta, e con

¹² Su De Bosio, cfr. il breve ma incisivo profilo artistico di Carmelo Alberti, *De Bosio: regista goldoniano*, in: Ugo Ronfani (cur.), *Annuario goldoniano*, Quaderni di vita italiana n. 1/1994, Roma, Poligrafico, 1994.

¹³ Sul "periodo italiano" di Jacques Lecoq, e sul nesso tra la sua ricerca, il mimo e la scoperta della maschera e della commedia, cfr. Jacques Lecoq, *Il corpo poetico*, Milano, Ubulibri, 2000.

più continuità, a collaborare con Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano - è continuato oggi dal figlio Donato, che ha fondato il Centro Maschere e Strutture Gestuali di Abano Terme. I Sartori non si sono limitati a riportare in vita l'arte della scultura delle maschere in cuoio e ad insegnarne la tecnica a molti allievi di tutto il mondo. Hanno proseguito la ricerca, affiancando e facendosi affiancare da studiosi, registi e attori, indagando sul folklore italiano ed europeo, cercando nessi, operando confronti e sintesi. Il Centro rappresenta un luogo in cui ricerca universitaria e pratica scenica si incontrano. Negli ultimi anni, Donato ha preso ad approfondire le tradizioni del Nord Europa, arrivando ad ipotizzare un legame (prima di allora enunciato solo a livello teorico) tra la nascita di Arlecchino e le leggende fiorite sul re Herla, Hellekin e la "cavalcata dei morti".

Si è parlato di Strehler e del Piccolo Teatro di Milano: ancora oggi, cinquantaquattro anni dopo il debutto, *Arlecchino servitore di due padroni*, commedia giovanile di Goldoni, è lo spettacolo italiano più rappresentato nel mondo. Il successo dimostra un fatto più volte accennato in queste pagine: esiste un "mito" della commedia dell'arte, largamente diffuso nel mondo, paragonabile per fascinazione e ambiguità al "mito di Venezia". Ed esiste una "domanda", quasi esclusivamente straniera, di spettacoli all'italiana, cioè di spettacoli di commedia dell'arte. Come ai tempi di Goldoni molti credevano che le valli bergamasche fossero popolate da Arlecchini in carne, ossa e batòcio, così molti oggi credono che l'Italia pulluli di teatri di commedia dell'arte e che lo stile tipico dell'attore italiano sia l'improvvisazione e la comicità fisico-gestuale. Niente di più falso, ma anche questa "leggenda" testimonia la grandezza di una tradizione.

Al contrario, quando Strehler riprende in mano il *Servitore di due padroni*, trasformando il Truffaldino dell'originale (Goldoni l'aveva scritto pensando al grande Truffaldino Antonio Sacchi, che gli aveva commissionato il canovaccio) nell'ormai più famoso Arlecchino, di commedia dell'arte si sapeva pochissimo. Restava la memoria, perpetuata dai teatrini degli artisti di figura, dal Carnevale, dalle rappresentazioni ormai stereotipate del repertorio goldoniano, dagli ultimi capocomici di provenienza napoletana, dalle cronache, dagli studi di pochi storici. Restava l'esempio, risolto in chiave ballettistica, del *Servitore di due padroni* diretto vent'anni prima da Max Reinhardt. Dal punto di vista della pratica teatrale, restava poco o nulla. L'*Arlecchino* di Strehler è stato al tempo stesso il banco di prova al quale sperimentare le conoscenze acquisite (lazzi, tecniche, maschere, scenografia) e lo strumento per divulgarle, in una gigantesca (per le proporzioni artigianali del mondo teatrale) operazione di immagine e di recupero. Strehler non è più tornato sulla commedia del-

l'arte con nuovi spettacoli, ma ha via via approfondito la ricerca sotto ogni punto di vista¹⁴.

Le frequenti riprese dello spettacolo, ad ogni decennale del Piccolo Teatro, sono state tanto un atto (dovuto) di celebrazione della propria storia, quanto l'ingaggio di un nuovo confronto con la Storia. Una prova: la rinascita di una linea di trasmissione del personaggio di Arlecchino. Come a Domenico Biancolelli, che riprese per il suo secondo zanni il nome usato da Tristano Martinelli, il primo Arlecchino della storia, nella seicentesca *Comedie Italiennes*, successe Evaristo Gherardi, così al Piccolo Ferruccio Soleri ha preso il posto di Marcello Moretti, il primo grande Arlecchino strehleriano. E, attraverso di loro, dal loro insegnamento diretto o dal loro esempio, è nata una nuova generazione di attori, da Eugenio Allegri a Marcello Bartoli, da Enrico Bonavera a Eugenio De Giorgi, il quale, in queste ultime stagioni, sta cercando di fondare al Teatro Olmetto di Milano una compagnia stabile di commedia dell'arte.

Strehler non è il solo responsabile della rinascita sulle scene della commedia dell'arte. L'altro è Dario Fo. In qualche modo, la loro contemporanea e celebrata avventura sui palcoscenici di tutto il mondo, che nel caso di Fo è culminata con il Premio Nobel, ha riproposto una dicotomia presente nella commedia dell'arte storicamente definita: da un lato, un fenomeno dalle robuste radici popolari, capace di mantenere un intatto *feeling* con tutti i ceti sociali presenti nelle platee e di adattarsi tanto alla vita girovaga dei "carri di Tespi" quanto alle corti, alle dimore nobiliari e ai teatri cittadini; dall'altro, un fenomeno dall'inaspettata cultura, compromesso con la letteratura, l'immaginario, la sensibilità, le ricerche interdisciplinari e la concezione dello spettacolo e del mondo di quel periodo. Se Strehler ha incarnato - ma attenzione: il parallelo è pericoloso e ricco di possibili equivoci - le istanze della commedia "ricca" e ben rifinita, al centro di operazioni produttive eleganti e raffinate, Fo ha simboleggiato lo Zanni irriverente e refrattario ad ogni operazione di classificazione-neutralizzazione. Non a caso, rare volte Fo ha indossato la maschera. Più spesso si è esibito a volto scoperto, contaminando il ricordo dell'Arlecchino (ancora presente nel pubblico) con il Giullare. Fo ha mescolato la riscoperta delle tradizioni carnavalesche e popolari, rilette in modo di enfatizzarne i lati sovversivi dell'ordine costituito, con le ragioni della rivoluzione teatrale del

¹⁴ Sull'*Arlecchino* di Strehler cfr. Giorgio Strehler, *Marcello Moretti*, "Quaderni del Piccolo Teatro" n. 4, Milano, 1962; Ugo Ronfani, *Io, Strehler*, Milano, Rizzoli, 1986; e Maria Grazia Gregori (cur.), *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Milano, Leonardo Arte, 1997.

900: la fine del primato del testo, l'uscita dall'edificio teatrale, la ricerca di un nuovo destinatario e di un nuovo patto con il pubblico, che per Fo ha significato anche, tra gli anni 60 e i 70, la messa in discussione globale dell'apparato spettacolare, inclusi i circuiti produttivi e distributivi. Tutto questo, si è legato a un progetto di "controcultura", che ha fatto del Giullare l'emblema di una contestazione radicale alla società e del teatro di Fo la ricerca continua di nuovi "fronti di fuoco" polemici e provocatori. Rare volte nella storia del teatro istanze ideologiche - in senso più generale e nel campo del teatro - si sono unite a una più perfetta sintesi artistica, espressa da un linguaggio corporeo studiatisimo e dalla reinvenzione del *grammelot*: un impasto linguistico delle parlate medievali del Nord Italia, ricco di allitterazioni, perifrasi sinonimiche, asprezze fonematische, borborigmi, in una mimesi allucinata del parlare "basso". In una parola: la sintesi di una *performance* imperniata sul rovesciamento, che fa trapelare l'umano e il quotidiano come contrapposizione tanto alla metafisica e al trascendente quanto alle sue manifestazioni terrene, il potere e l'ordine. Un gesto artistico che coagula istanze lontanissime fra loro - la tradizione popolare, l'arte giullaresca, la solitudine dell'attore demiurgo, l'enfasi sul dato corporeo delle avanguardie, la sovversione del testo come teatro premeditato - rivolgendo la ricerca di una liberazione della scena verso l'utopia di una liberazione dei rapporti umani e sociali.

In qualche modo Fo, che ha condizionato la percezione stessa della figura storica del giullare e dei comici dell'arte, diffondendone una visione da contestatori *ante litteram*, ha fatto scuola. E questo, malgrado sia pregiudizio comune che i suoi lavori siano inseparabili dalla sua interpretazione, il che, se non altro, è la dimostrazione *a contrario* della rottura da lui operata rispetto alla convenzione teatrale. In realtà, Fo è l'attore italiano vivente più rappresentato nel mondo e anche in Italia stanno emergendo riprese dei lavori suoi o di Franca Rame ad opera tra gli altri di Mario Pirovano (*Mistero buffo*), Ugo Dighero (che esegue *Il primo miracolo di Gesù* in *Non ve lo do per mille*), Laura Curino, Lucia Vasini, Marco Bernardi, regista, Patrizia Milani e Carlo Simoni, attori, in *Coppia aperta quasi spalancata*.

Tra i gruppi che credono nel valore di portare avanti il lavoro di recupero della commedia dell'arte, si possono citare ancora tre esperienze. Una è l'attività di Titino Carrara con La Piccionaia di Vicenza: erede di una famiglia di comici itineranti stabilitasi a Vicenza negli anni 70, Carrara prosegue la tradizione delle maschere in Italia e all'estero. Qui alla filologia si sovrappone il filo ininterrotto del teatro itinerante e popolare, che raccoglie il testimone della commedia dell'arte ben oltre i limiti temporali entro i quali si usa racchiudere la sua parabola, arricchito dalle acquisizioni della regia moderna.

La seconda è la coproduzione di Teatro delle Albe e Tam Teatromusica di Padova: due compagnie di sperimentazione che nel 1992 mettono in scena *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*. Marco Martinelli rielabora un canovaccio goldoniano del 1763, all'inizio del periodo francese di Goldoni, *I ventidue infortuni di Arlecchino*. Nessuno dei due gruppi ha fino ad allora affrontato la commedia dell'arte, ma la serietà dell'approccio alla materia si abbina all'originalità: alla ricerca sulla narrazione delle Albe, nutrita da apporti multiculturali attraverso la presenza in compagnia di attori senegalesi, si associa il lavoro sul rapporto suono-gesto del Tam, e il risultato punta a costruire un equivalente contemporaneo della commedia, non in senso filologico, ma sul piano dei valori espressivi e dell'indagine di ciò che oggi può essere "maschera", cioè segno di alterità. Il ritmo indiavolato della messa in scena costituisce la migliore cornice possibile all'intuizione di fondo: far interpretare Arlecchino dal senegalese Mor Awa Niang. L'Arlecchino di oggi è un immigrato africano: la sua lingua gutturale, il suo stentato italiano e la prorompente fisicità sono gli attributi di un "diverso" piovuto in Italia da un "altro mondo". Non serve neanche la maschera, perché il volto nero di Mor è già un segno "altro". Il significato antropologico della maschera si unisce a un intervento sulla contemporaneità, e le strutture antiche della commedia mostrano di resistere benissimo al trapianto.

La terza esperienza è quella condotta a Pordenone da Claudia Contin, la prima donna a indossare la maschera di Arlecchino, e Ferruccio Merisi, regista. Fondatori della Compagnia Attori & Cantori e della Scuola Sperimentale dell'Attore, la Contin e Merisi, già regista negli anni 70 del Teatro di Ventura, conducono una ricerca antropologica intorno alla commedia dell'arte. È un percorso ambivalente, che trova espressione tanto in spettacoli di strada, recital o lezioni-spettacolo, quanto in libri e saggi¹⁵. Da un lato, il teatro delle maschere viene esplorato e ricostituito nei suoi caratteri tipologici attraverso gli strumenti e le pratiche del teatro antropologico; dall'altro lato, il rapporto in qualche momento si inverte, al punto che la commedia all'antica italiana pare diventare il campo di sperimentazione di un "terzo teatro" che guarda, anziché ad Oriente, alla tradizione occidentale, elaborando il proprio dialetto entro la dicotomia tra necessità delle forme e presenza creativa dell'attore. L'attenzione rivolta dal teatro antropologico verso le altre culture qui si rivolge alle maschere della tradizione italiana, e la ricerca che ne risulta appare a un

¹⁵ Claudia Contin ha pubblicato *Viaggio di un attore nella Commedia dell'Arte*, in "Prove di drammaturgia", anno II (1995), n. 1; *La fisicità del comportamento teatrale*, Milano, Euresis, 1998; *Gli abitanti di Arlecchinia*, Udine, Campanotto, 1999.

tempo stesso l'applicazione di un metodo e di un processo di lavoro e la sua verifica sul campo. In un secondo tempo, infine, il raggio d'azione si allarga attraverso il confronto con la tradizione dell'Opera di Pechino e del circo.

4. La tradizione come combustibile delle avanguardie

Più volte, nei paragrafi precedenti, si è accennato al rapporto tra il teatro delle maschere e dei burattini e delle marionette e le ricerche delle avanguardie e del Nuovo Teatro. Pur senza avere la pretesa di esaurire la trattazione, si tratta ora di mettere in luce come alcuni frammenti del teatro della tradizione italiana si siano dissolti all'interno della teoria e della prassi teatrale novecentesca.

4.1. Teste di legno d'autore

Iniziando questa ricognizione dal teatro d'animazione, se ne può considerare in primo luogo il rapporto - straordinariamente fecondo - con le arti figurative. Alla base, c'è la presa di coscienza della natura di "doppio" delle figure animate. La marionetta, per usare per una volta questo termine come categoria generale, convoca l'alterità, l'"altro da noi", in uno spazio, la scena, già di per sé al di fuori dalle abituali coordinate spazio-temporali, in un luogo/nonluogo che sospende il flusso della vita quotidiana e introduce in un'esperienza liminale. La suggestione totemica, da feticcio, delle figure animate evoca forze nuove, che si offrono all'artista e al teorico come un eccezionale materiale grezzo da manipolare, combinare in forme rinnovate, raffinare in modi inusitati. La marionetta animata, nelle mani dell'animatore, è terreno di ispirazione e sperimentazione antinaturalistica. Si pensi ad artisti come Alexander Calder, Sophie Tauber-Arp, Paul Klee, Fernand Léger, Alexandra Exter. Pittore e scultore, Oskar Schlemmer fu autore di un *Balletto triadico* che ebbe il sapore di una rivelazione: dodici brani coreografici realizzati con diciotto diversi costumi confezionati con singolari imbottiture, forme rigide in cartapesta dipinta a colori forti o toni metallici, e indossati da una ballerina e due ballerini. Il teatro esce dai limiti del naturalismo, per esplorare lo spazio nella sua piena tridimensionalità. Il costume e la maschera operano una riduzione geometrica dei dati naturali del corpo umano. È una lezione che in qualche modo torna in molte altre esperienze del 900, come nelle ricerche di Mejerch'old.

Il connubio arte-teatro di figura produce i suoi effetti anche in Italia, spesso, e a torto, considerata ai margini delle grandi correnti delle avanguardie. Nel teatro d'animazione non fu così. Si pensi alle marionette scolpite da Costantino Barbella per la prima rappresentazione di *Iris* di Pietro Mascagni nel 1898 o ai fantocci ideati da Enrico Prampolini per *Matoun et Trévibar* di Pierre Albert-Birot, nel 1919. Il Futurismo conosce gli esperimenti di Fortunato Depero nei *Balli plastici* del 1918, su musiche di Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Lord Berners, Béla Bartók e coreografie dello stesso Depero e Gilbert Clavel, su animazione della compagnia marionettistica Gorno-Dall'Acqua, che operava in seno al Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca. Il Teatro dei Piccoli fu una fucina di giovani talenti e un vero e proprio laboratorio di ricerca, in cui vennero coinvolti i migliori artisti dell'epoca. Anche per il movimento simbolista il teatro di figura, e in particolare quello delle marionette, più prestigioso, già "sdoganato" presso la cultura "alta" e, come si è visto, diffuso capillarmente attraverso una rete di sale specializzate, fu fonte di ispirazione: "La marionetta per la sua estrema raffinatezza e levità sembra essere l'interprete ideale delle atmosfere oniriche proprie del teatro simbolista"¹⁶. Vi si ispira lo scultore Felice Tosalli, che nel 1931 ambienta *Il corvo* di Gozzi in un oriente da favola, con le inquietanti fisionomie delle marionette, l'originale boccascena ovale del suo teatrino, i raffinatissimi costumi, in un impasto che ricorda il lavoro di Richard Tescher. E il teatro dei fratelli Latis a Milano, negli anni 30, entro una pratica espressionista del colore, spazia, nel repertorio, da Garcia Lorca a Jean Cocteau. Sono esperienze colte e circoscritte, che non a caso trovano miglior accoglienza all'estero, ma che producono comunque effetti duraturi: ne è condizionata, tra gli altri, un'innovatrice come Maria Signorelli. Una veloce rassegna potrebbe includere artisti diversissimi, uniti dall'interesse per l'animazione: Luigi Veronesi, che collabora con Gianni e Cosetta Colla, Umberto Tirelli con i suoi burattini-caricatura, Salvatore Fiume che modella burattini per il teatrino dello scrittore Carlo Brizzola, Enrico Baj che costruisce le sue marionette con il meccano, Luzzati, Sterpini. E poi costruttori-animatori in grado di cogliere la lezione dei maestri: Velia e Tinin Mantegazza, Anna Sagna, Francesca Moretti, Corallina De Maria e Jenaro Meléndrez Chas, Amerigo Carella e Gianni Busso, il Teatro dei Sensibili dello scrittore Guido Ceronetti, che coniuga poesia e umorismo ospitando i contributi di pittori come Giosetta Fioroni e Ugo Nespolo.

Tralasciando le riflessioni di Kleist sul teatro delle marionette e le teorie di Gordon Craig sulla "supermarionetta", in cui il riferimento all'animazione di-

¹⁶ Cfr. Alfonso Cipolla, *Marionette e burattini grandi firme*. In: "Hystrio", anno XII (1999), n. 2.

viene metafora di un teatro possibile e profezia di una nuova apertura estetica, una riflessione del coreografo Alwin Nikolais conduce al cuore del problema: le marionette sono puro movimento, completamente snodate e snodabili, in grado di assumere ogni postura, inesauribile virtualità cinetica. Sono il modello e l'annuncio di una spettacolarità nuova, al di là delle secche del naturalismo e delle trappole del meccanismo di emozione-identificazione che presiede la logica lineare del teatro di convenzione. Da qui Nikolais, uno dei padri della danza moderna, trae spunto per il suo *theatre of motion*, energia cinetica che permea lo spazio, in contrasto con il *theatre of emotion*. I materiali luminosi, sonori e plastici modellano la materia con effetti caleidoscopici, liberando il corpo entro uno spazio tridimensionale intriso di colori e luci abbacinanti, secondo un estetismo figurativo che recupera le sollecitazioni di Depero, la pittura di Pollock e Liechtenstein.

L'esame dei rapporti tra teatro d'animazione e le esperienze delle avanguardie, che confluiscono nell'orizzonte teorico-pratico del Nuovo Teatro, che domina la scena da almeno cinque decenni, fornisce innumerevoli spunti. Qui basti, per concludere questa sezione del presente articolo, soffermarsi sullo stretto rapporto che, dopo la crisi degli anni 50, si è stabilito tra teatro di figura e teatro-ragazzi. Questo ha rappresentato una delle principali novità degli ultimi decenni: la sua storia si intreccia con l'evoluzione del Nuovo Teatro, di cui raccoglie principi, modalità di lavoro, suggestioni e, soprattutto, l'utopia di un rinnovamento politico-sociale, che si esprime soprattutto nella fuoriuscita dallo spazio convenzionale del teatro, nella ricerca di un nuovo referente (l'infanzia, intesa come pubblico dei bambini e come appello al "rimosso" della coscienza dello spettatore occidentale adulto) e di nuovi punti d'approccio alla realtà. D'altra parte, è un fatto che il teatro-ragazzi abbia non solo dato rifugio al teatro di figura all'indomani della crisi degli anni 50-60, ma anche largamente contribuito sia alla sperimentazione artistica che alla causa del decentramento culturale, alla nascita di una rete di produzione-distribuzione alternativa al circuito ufficiale, alle formulazioni della "nuova pedagogia" e al defluire di tecniche ed esperimenti del teatro verso le esperienze del cosiddetto "teatro sociale", cioè dell'impiego del teatro in contesti di terapia o di animazione di categorie svantaggiate: i bambini, i vecchi, i malati di mente, i portatori di handicap fisici.

Su questo terreno, l'animazione di marionette, burattini e oggetti ha un ruolo di primo piano, sul quale conviene soffermarci, sia per il rilievo che hanno assunto le ricerche e le applicazioni di "figuraterapia", sia perché attraverso esse si può scoprire qualcosa di più sul teatro d'animazione¹⁷.

¹⁷ Cfr. *etiam* Mariano Dolci, *I bambini curati dai pupazzi*. In: "Hystrio", anno XII (1999), n. 2.

La pioniera in questo campo fu l'analista svizzera Madeleine Rambert, la prima a ricorrere a burattini nel trattamento dei bambini affetti da disturbi psichici, influenzata dalla lettura de *L'homme di neige* di George Sand, scrittrice e, con il figlio Maurice, autrice di commedie per burattini, burattinaia e costumista per burattini: la sua attività coinvolgeva molti intellettuali del suo tempo, molti anni prima che Alfred Jarry si ispirasse al mondo delle figure animate per il suo *Ubu roi*, con il quale, per molti storici, si inaugura il teatro contemporaneo. George Sand anticipò nelle sue memorie molte osservazioni della Rambert sulle implicazioni psicologiche della costruzione e dell'animazione di un burattino. Sono osservazioni estensibili a tutta la vasta gamma delle tecniche d'animazione: la "figura" assume come una vita propria, guidando, attraverso la propria logica figurativa, caratteriale e narrativa, le manifestazioni spettacolari dell'animatore. Il discorso vale anche per la maschera, se è vero che i vecchi maestri di commedia dell'arte parlano ancora oggi di "farsi cavalcare" dalla maschera che un attore indossa. È la maschera a scegliere l'attore, non il contrario. Su questo punto le testimonianze degli attori convergono con quelle degli animatori, quando, per esempio, sostengono che è il burattino a far capire al burattinaio cosa deve dire e con che voce deve dirlo.

La burattino-terapia ha poi diversificato il raggio e le modalità del suo intervento, ben oltre il campo della pediatria. Pochi, comunque, i teorici: Langlois, nel 1973, e Garrabé, nel 1974, con la teoria della "terapia attraverso il doppio", poi ripresa da Shon, psichiatra e marionettista, e Dufлот. La scarsità dei riferimenti è lo specchio di una situazione ancora di pregiudizio verso il teatro di figura, che spinge la cultura ufficiale a trascurare, per esempio, gli apporti di Kleist, della Bauhaus, di Garcia Lorca come, sul fronte della produzione teatrale più diretta, dei Bread and Puppet e di tanti altri. Eppure il concetto aristotelico di "catarsi", rilevante anche dal punto di vista terapeutico, è potentemente presente nel teatro d'animazione: come altrimenti definire le reazioni del pubblico - spesso infantile - di fronte alla selvaggia mattanza dell'inglese Mr. Punch, uno dei tanti figli europei di Pulcinella¹⁸, che in un "pez-

¹⁸ Pulcinella è l'unica maschera della commedia dell'arte a sopravvivere agevolmente al "bando" dell'epoca napoleonica, anche per il fatto di essere diffusa prevalentemente in Italia meridionale, alla periferia dell'Impero. In più, Pulcinella non aveva mai goduto di grande fortuna all'estero come maschera in carne ed ossa. Capillare e velocissima, invece, la sua diffusione in quanto burattino, che costituisce una delle migliori prove dell'ampiezza dell'area di propagazione del teatro italiano e dell'esistenza di una zona omogenea, a livello di tradizione folklorica. Pulcinella, infatti viene rapidamente assimilato e, nel giro di pochi decenni, "nazionalizzato" in diverse parti d'Europa.

I "figli di pulcinella", a partire dal 600, sviluppano caratteristiche morfologiche autonome, ma

zo forte” del suo repertorio uccide prima il figlio, poi la moglie Judy, quindi il Policeman che intende farlo impiccare e, infine, in una progressione iperbolica, persino la morte?

4.2. *La maschera e la rivoluzione teatrale*

Rispetto alle istanze della riforma teatrale novecentesca, la commedia dell'arte agisce come mito fondatore e, in un secondo tempo, come modello. L'elemento-chiave è la riscoperta della centralità dell'attore, intesa come nuova teoria dell'uomo in quanto integrità mente-corpo. Il bersaglio polemico è il teatro borghese nei suoi elementi costitutivi - il realismo e lo psicologismo - in quanto simmetrici alla monodimensionalità del razionalismo occidentale. Da qui la ricerca di tradizioni "altre", anche sulla scorta del poderoso allargarsi dei confini della percezione - grazie al formarsi di un'organizzazione del sapere che mette a disposizione un bagaglio di nozioni e di memorie mai conosciuto prima nella storia - e del mondo, a seguito delle scoperte geografiche, delle esplorazioni e del formarsi, nell'800, di imponenti imperi coloniali.

Non a caso, la tormentata speculazione teorica alla ricerca di una rigenerazione del corpo di Antonin Artaud si sviluppa entro un quadro di riferimento che include, con lo studio dell'arte italiana (da Paolo Uccello a Donatello), dell'arte moderna e delle esperienze teatrali occidentali, l'osservazione del teatro balinese e delle cerimonie dei messicani Tarahumara. Lo stesso vale per Eisenstein, che nel suo breve ma fecondo periodo di sperimentazione teatrale, mentre già si avvia a formulare la sua teoria del montaggio cinematografico, guarda all'esempio del giapponese Teatro No. E sono solo due esempi, che connotano uno dei due aspetti salienti delle ricerche della prima metà del 900: l'attenzione alle culture extra-europee, seguendo e in qualche caso anticipando la rifondazione dell'antropologia contemporanea. L'altro aspetto,

con grandi affinità. Il russo Petruska radicalizza la natura di creatura liminale e il carattere di "specchio" crudele della società contadina. Le sue storie sono un concentrato di pura violenza: Petruska incontra un antagonista (mercante, *pope*, *kulak*, nobile, diavolo o Morte che sia) e lo uccide, con meno virtuosismo del "papà" ma entro schemi narrativi analoghi. In Inghilterra, Punch viene in qualche modo "imborghesito": ha una moglie, Judy, e un figlio, Baby. Il suo problema, come quello di un suo discendente dei fumetti, Andy Capp, è di fuggire al pub per ubriacarsi in santa pace. Kasperl ha i connotati di un contadino tedesco, più che di un sottoproletario urbanizzato come il suo collega inglese, ed è più beone che demoniaco. Derivano da Pulcinella anche il portoghese Dom Roberto e lo spagnolo Don Cristóbal, a cui García Lorca dedica uno dei suoi testi teatrali.

già accennato, è l'ambiente interdisciplinare entro cui matura la riforma teatrale, in un'atmosfera di totale decompartmentazione dei saperi.

In questo clima, viene violata la convenzionale concezione dell'attore come un volto e un apparato vocale che trasmettono le parole degli scrittori e dei poeti. Il tentativo della ricerca teatrale novecentesca è di ristabilire il primato del corpo. La tendenza non si manifesta solo nel teatro cosiddetto di prosa. Basti pensare a Isadora Duncan, che pone l'accento su un'idea e una pratica di danza come prodotto del corpo umano e non solo della stilizzazione di una serie di tecniche. O a Djaghilev, che introduce nei suoi balletti gesti da acrobati. O all'arte del mimo, altra riscoperta del 900 spesso associata alla commedia dell'arte, anche se il legame, da un punto di vista storiografico, non è così diretto.

La commedia dell'arte, che allora inizia ad essere studiata scientificamente, agisce come potente mito fondatore, ma anche come l'indicazione di un possibile nuovo inizio. Si cercano tecniche e modi di preparazione dell'attore per farne il fulcro di una palingenesi teatrale e, a un certo punto, si scopre che nella storia, e proprio nella storia dell'Occidente, è già esistito qualcosa del genere. Comincia da qui l'imponente opera di scavo e di revisione dell'immagine convenzionale dei comici, considerati fino ad allora la romantica testimonianza di una vita libera girovaga e *bohémienne*. L'alone immaginario finisce anche in questo caso per interferire con la riscoperta del nucleo storico della commedia dell'arte. Ma il risultato è comunque una sintesi nuova. Qui non è possibile operare una rassegna delle tendenze, degli esperimenti e delle prove dei riformatori. Basti ricordare alcuni esempi.

Nell'opera di Jacques Copeau, nel cui lavoro ricorrono elementi quali l'elemento popolare del teatro e il legame tra nuovo teatro e nuova pedagogia dell'attore, traspare un'esatta intuizione del "potere sciamanico" di Arlecchino. Le sue origini si confondono con il sostrato folklorico e magico-rituale della cultura contadina. Il suo particolare linguaggio era in grado di amplificare le tensioni organiche e le energie psicofisiche, attraverso un uso sapiente delle tecniche dell'espressività corporea, capaci di sintetizzare ciò che ancora oggi siamo portati a considerare separatamente, come l'acrobazia, il mimo e la *clownerie*. L'energia dell'attore diventava veicolo verso un diverso stato, tanto nei comici quanto degli spettatori. Copeau intuisce che l'attore in maschera ha più forza di quello che recita a viso scoperto. L'indicazione va al di là della notazione pratica: l'attore in maschera può meglio sfuggire alle trappole del naturalismo perché è dalla maschera che riceve la realtà del suo ruolo, una personalità nuova, uno stile e un linguaggio rinnovati. La maschera può essere il tramite verso una scena "altra", in cui riattivare e convocare forze e ener-

gie dimenticate, riscoprendo una dimensione organica del rapporto attore-spettatore.

Mejerch'old è a sua volta esplicito: "L'attore del futuro, in uno slancio di entusiasmo per la semplicità, la raffinata nobiltà, l'elevato senso artistico dei metodi di interpretazione vecchi e sempre nuovi degli *bistriones*, *mimi*, *atellani*, *scurrae*, *joculatores*, *ministrelli* può, anzi deve, se desidera restare attore, concordare il proprio slancio emotivo con la propria maestria, inserendo l'uno e l'altra nella cornice tradizionale della tecnica del vecchio teatro". La cultura dei *cabotin*, cioè degli attori girovaghi, parenti dei mimi, dei giullari e dei comici dell'arte, è la fonte a cui deve abbeverarsi il teatro nuovo, se vuole tornare "alle leggi fondamentali della teatralità"¹⁹. Un primo risultato pratico è in *Balagancik* del 1906, da un atto unico di Alexander Blok, in cui si realizza l'idea del grottesco come capacità di conciliare l'inconciliabile, di negare l'integrità delle cose lacerandola per ricostituire un nuovo universo teatrale, attraverso repentini passaggi dalla sfera comica a quella tragica, dal buffo al malinconico. Nella stagione 1910-1911 *La sciarpa di Colombina*, da uno scenario di Arthur Schnitzler, prosegue la ricerca: Meierch'old organizza la sua *troupe* come una compagnia pantomimica, allo scopo di studiare la tecnica della commedia dell'arte e della recitazione con la maschera. Un allievo, Vladimir Soloviev continua la sperimentazione con *Arlecchino mezzano di matrimoni*, che conosce tre varianti tra il 1911 e il 1913: la prima improntata a un'accentuata stilizzazione; la seconda, che ispira *La principessa Turandot* di Evgeni Vachtangov nel 1922, sovrappone a vesti e pose quotidiane gli elementi tipologici del teatro delle maschere; la terza corona la messa a punto di una concezione antinaturalistica e stilizzata della commedia dell'arte e del teatro.

5. La dissoluzione del tradizionale nel contemporaneo

Rimane da esplorare l'ultima delle tre piste di ricerca indicate nell'introduzione al presente articolo: quali strutture linguistiche del teatro tradizionale di figura e della commedia dell'arte siano ancora operanti, sotto la superficie multiforme dello spettacolo contemporaneo. Ne può risultare una storia retrospettiva delle forme tradizionali del teatro all'italiana.

¹⁹ Per questa e per la citazione precedente, cfr. Vsevolod Mejerch'old, *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1962, pp. 108-109.

5.1. *L'inesausto filone della commedia dell'arte*

Per rappresentare un canovaccio della commedia dell'arte, occorre che la compagnia sia composta di due innamorati; di tre donne: due per le parti serie e un'altra per la parte comica; di uno Scaramuccia, napoletano; di un Pantalone, veneziano; di un Dottore, bolognese; di un Mezzettino e di un Arlecchino, tutti e due lombardi. Per tale motivo Sua Maestà paga a questa compagnia quindicimila lire di onorario all'anno, affinché ogni attore abbia almeno 500 scudi assicurati.

La compagnia era completa, quando un Pantalone tirò un colpo di pistola al vecchio Ottavio, col quale aveva fatto questione. Benché non avesse colpito il suo nemico, prese egualmente la fuga e passò in Italia, dove si fece prete. Restando la compagnia senza Pantalone, il Re incaricò Scaramuccia di farne venire un altro, e gli fece contare cinquanta scudi per il viaggio. Scaramuccia prese il denaro, ma non si affrettò certamente ad eseguire gli ordini di Sua Maestà.

Cinque o sei mesi dopo il Re, vedendo che il Pantalone non arrivava, disse un giorno a tavola: "Ho dato cinquanta scudi a Scaramuccia per far venire un Pantalone dall'Italia, ma ho proprio paura che Scaramuccia si sia mangiato quei soldi e che il Pantalone non venga più". Scaramuccia sentì subito la stoccata e, fingendo di avere qualche cosa di segreto da dire al Re e di volerli parlare all'orecchio, gli disse forte: "Sire, è vero che Scaramuccia si è mangiato cinquanta scudi, ma supplica Vostra Maestà di non dirlo al Re".

Il Re si mise a ridere, e ordinò che dessero ancora cento scudi a Scaramuccia: cioè cinquanta scudi per lui e gli altri cinquanta per il Pantalone, affinché Scaramuccia non potesse più avere scuse²⁰.

Questo lungo aneddoto riportato nel romanzo *La vie de Scaramouche* da Angelo Costantini, il celebre Mezzettino della compagnia di Scaramuccia, al secolo Tiberio Fiorilli, fondatore e capocomico del cosiddetto Ancien Théâtre Italien a Parigi, è prezioso al di là della gustosa gag che presenta. Consente infatti di focalizzare l'attenzione su alcuni aspetti della commedia dell'arte tuttora rintracciabili nelle forme del teatro odierno.

Innanzitutto, la composizione e, in controluce, la distribuzione dei ruoli di una compagnia-standard di teatro all'italiana. Con tutte le varianti del caso, i due innamorati, o amorosi o attori giovani, le due donne per le parti serie e una per quelle comiche, i due attori per altrettante parti di anziani e due o tre attori per le parti comiche o di contorno, restano la base delle compagnie italiane ben oltre le fine della commedia dell'arte. Spariscono le maschere, i personaggi si "imborghesiscono", la distinzione delle parti, più che lungo l'asse opposizionale serio/comico, si struttura intorno ai poli giovane-vecchio, ricco-povero, umile-potente, funzionale-ornamentale, protagonista-caratterista. Ma, di fondo, rapporti e ruoli non mutano in modo radicale.

Di più: elementi di questa distribuzione dei ruoli, corrispondente a una

²⁰ Angelo Costantini, *La vie de Scaramouche*, Paris, Barbin, 1695, cap. XXVI. Trad. it. di Mario Bonfantini, *La vita di Scaramuccia*, Torino, Einaudi, 1973.

specializzazione degli attori, a una tipizzazione dei personaggi e, infine, alla formazione di un canone narrativo tipico, sono ravvisabili nella letteratura teatrale e nella storia materiale del teatro moderno di ogni paese. Gli esempi più aderenti si ravvisano a livello di produzione di consumo, quello che un tempo era, per antomasia, il “teatro di papà”: si pensi agli intrecci-tipo del teatro *boulevardier* francese. Ma si trovano delle tracce anche fuori dal teatro, ovunque questo sia riuscito a far sentire - nel sistema delle arti dello spettacolo e dell'industria culturale - la sua influenza: nel cinema dell'età aurea (in nessuna commedia hollywoodiana sono mai mancati, intorno agli innamorati di turno, una pletora di caratteristi di rinforzo o contrappunto comico: un maggiordomo o comunque dei domestici, uno zio/a o un padre burbero o bonaccione, una madre autoritaria o tenera, e così via) o nella narrativa popolare, anche in tempi più recenti. Si pensi, a titolo di rapido esempio, a un classico romanzo giallo di Agatha Christie, che antepone sempre, alla storia, la “locandina” dei personaggi con i rispettivi ruoli.

Da queste prime considerazioni si possono trarre due conseguenze: la convenzionalità delle trame, il loro carattere combinatorio e la loro sostanziale indifferenza da un lato²¹, la natura “di consumo” della commedia dell'arte dall'altro. Essa si precisa fin dagli inizi come “arte”, cioè come “mestiere”: gli attori formano una compagnia, si associano cioè a un'impresa che vive dei proventi della propria attività, se e in quanto esprime al suo interno la capacità di interpretare e rispondere ai bisogni del mercato a cui si rivolge. Le “fraternal compagnie”, dalla prima costituita nel 1545 a Padova ai “carri di Tespi” che ancora negli anni 50 percorrevano l'Italia, si inseriscono entro la nascente industria del tempo libero, come forma di svago.

Al secondo aspetto, peculiare, della presenza delle maschere si è già fatto cenno. Nell'Ancien Théâtre Italien, che appartiene al periodo d'oro della commedia dell'arte, per successo, concentrazione di talenti e impatto sul costume del tempo, esse hanno già assunto un ruolo ornamentale. La fissazione di tipi e rapporti comici standard - per esempio tra primo e secondo zanni - rifluisce poi in tutto il teatro, rendendosi visibile nel rapporto, nell'ambito del circo, tra clown “bianco” e “augusto”, o, al cinema e in teatro, tra “comico” e “spalla”. Si pensi a coppie celebri come Stanlio e Ollio o, per restare in ambito italiano, a Billi e Riva o Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. Sono queste, più che il più famoso sodalizio formato da Totò e Peppino De Filippo, le coppie la cui dinamica sembra distribuirsi lungo linee di forza più prossime a quelle della tradizione. In Totò e Peppino, come nel più an-

²¹ Cfr. Ludovico Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990.

ziano Ettore Petrolini o nei coetanei Macario, Nino Taranto e Aldo Fabrizi, l'eredità della commedia dell'arte riaffiora piuttosto sul piano dell'invenzione linguistica, nella tecnica dell'improvvisazione, nella forza fisico-gestuale della recitazione e nella tendenza a dar vita a "tipi fissi" se non a vere e proprie maschere. Maschere contemporanee sono, per esempio, Fracchia e Fantozzi, entrambi creati da Paolo Villaggio. Più in generale, è la rivista a farsi carico dell'eredità di alcune componenti della commedia dell'arte: il suo essere spettacolo totale, unendo musica, canzone e teatro; il carattere di intrattenimento "per tutti"; il gioco convenzionale dei motivi e, all'interno dei singoli "numeri", degli intrecci messi in gioco; l'estrapolazione di alcuni *patterns* della commedia, quali il monologo comico, il pezzo "di bravura", l'esibizione "a effetto".

Un terzo aspetto è il plurilinguismo, che tiene dietro alla complementarietà dei caratteri e delle provenienze delle maschere. Da questo punto di vista, esse sono il precipitato delle differenze regionali, oltre che la rappresentazione di uno stereotipo sociale e psicologico (nella misura in cui si può attribuire una psicologia alle maschere). Che il plurilinguismo sia un elemento costitutivo della commedia dell'arte, oltre che il canale attraverso il quale essa raccoglie e organizza materiali linguistici, frammenti giullareschi e filoni della cultura popolare preesistenti, è confermato da varie fonti, dagli epistolari dei comici alla premesse alle edizioni dei canovacci, fino alla trattatistica. Fin dalle origini, la riflessione teorico-pratica sulla commedia sottolinea il valore e la risorsa che l'intreccio dei diversi dialetti e delle differenti parlate rappresenta. In *Dell'arte rappresentativa*, Perrucci arriva a suggerire di mescolare una decina di parlate diverse, quale garanzia di sicuro successo. In questa fase - il 600, la fase della diffusione in tutta Europa della commedia dell'arte - la molteplicità linguistica ha cessato di essere rappresentazione diretta e "realistica" di un carattere o di una provenienza sociale e culturale: è piuttosto imitazione di un linguaggio e trasformazione della lingua dei comici in una sorta di lingua franca e convenzionale.

È un processo, sovente degradato a puro espediente scenico, che si ritrova ancora oggi negli attori del cabaret: la cosiddetta "scuola milanese" raccoltasi negli anni 70 intorno al Derby attinge a piene mani, da un lato, alla tradizione della canzone popolare e, dall'altro, alla differenza linguistica tra le diverse regioni d'Italia. In un momento di forte trasformazione sociale e di grandi flussi migratori interni, il cabaret si fa interprete del *melting pot* nostrano e ne approfitta per trarne occasioni di successo: si pensi, nei casi migliori, alla caratterizzazione del "terruncello" inventata da Giorgio Porcaro e portata al successo da Diego Abatantuono. Anche negli ultimi anni, il gioco dei dialetti (ma

più spesso è più corretto parlare di accenti e di parlate) è il punto di forza del cabarettista-tipo.

Tutto ciò va nella direzione di una comicità affidata alla qualità e all'energia dell'interprete, più che a uno scavo dei caratteri e all'analisi satirica del costume sociale. È certo che anche la commedia dell'arte conobbe questa evoluzione, coerentemente del resto al suo aspetto cortigiano. Talvolta perseguitati, più spesso guardati con diffidenza, i comici non erano neanche nella posizione di articolare la propria arte in termini di critica sociale e di costume. In genere seppero mantenersi, salvo che in alcuni casi, in ottimi rapporti con le autorità. Si è già fatto notare come fossero coccolati dalle corti. Il caso di Scaramuccia, famigliare al re di Francia e abilissimo a mantenersi nei limiti della sua protezione, è solo il più eclatante. E oggi? Si potrebbe argomentare che, in regime di democrazia e di sovranità popolare, le blandizie non possono che rivolgersi al nuovo padrone: il popolo, come si sarebbe detto una volta, l'*audience*, come si può scrivere oggi che la televisione macina e consuma i principali dispositivi di rappresentazione. Un esame del cabaret odierno (di vero e proprio teatro comico è meglio non parlare, perché o è quasi scomparso dai cartelloni o è diretta emanazione del cabaret stesso, attraverso la mediazione della Tv) ricercerebbe invano spunti critici o satirici: le grandi platee esigono strali meno appuntiti e temi più generici. L'*Ancien Théâtre Italien* colpiva o i cortigiani del Re, confidando nella sua benevolenza, o prediligeva una più innocua comicità fisica o di situazione, grande se e soltanto se eseguita in modo tecnicamente impeccabile. E la situazione oggi non è poi tanto cambiata: ironizzare sulla malasanità (uno dei temi più gettonati) non è satira, ma un motivo convenzionale di facile presa²². Non a caso il pupazzo Gabibbo, che in *Striscia la notizia* riscuote un successo proporzionato alla sua fama di giustiziere da Bar sport, parla in un *argot* genovese: è il *mugugno* eretto a prassi comica, quel che resta della satira e del cabaret politico, con la benevolenza di un "sovrano" sdraiato in poltrona e in pantofole.

Un ultimo aspetto: l'aneddoto riportato in principio di paragrafo mostra un capocomico - Tiberio Fiorilli - dalle indubbie doti di *public relation man*. Il che conduce ad affrontare il lato commerciale della commedia dell'arte e, in specifico, le componenti che oggi chiameremmo *merchandising*, *star system* e produzione. Tutti e tre sono presenti in qualche modo fin dalle origini. Anche in questo la commedia dell'arte è fenomeno "moderno". Dai fogli stampati in qualche modo, contenenti il soggetto della commedia e venduti duran-

²² Una prova? I cabarettisti prendono ancora adesso di mira Rosy Bindi, che non è più nemmeno ministro della sanità.

te lo spettacolo, si passa nel 600 a vere e proprie raccolte a stampa di canovacci e scenari, sovente con qualche ben riposta pretesa letteraria, per arrivare infine a un redditizio commercio di volumi, stampe illustrate, immagini, ritratti di comici o di scene di spettacolo, gazzette, lettere di corrispondenza. È una vera e propria moda, che si lega a un nascente divismo che vede gli attori e, naturalmente, le attrici grandi protagonisti. Per la prima volta, l'arte diventa argomento di chiacchiera mondana e dibattito intellettuale, più o meno frivolo, più o meno colto. È anche da queste fonti che, oggi, si può ricostruire il fenomeno della commedia dell'arte così come, tra qualche secolo, si potrà studiare il cinema anche attraverso le riviste, le foto di scena, i *book* degli attori, i pettegolezzi da *jet set*, le sceneggiature pubblicate, le versioni letterarie dei film di successo. Con l'aggravante, nel caso della commedia dell'arte, che non si può disporre d'altro, mancando ai tempi le tecniche di riproduzione dello spettacolo.

Circa la produzione, si è già accennato a come, verso la fine del 500 e l'inizio del 600, i principi italiani assumano iniziative che prefigurano già l'impresariato e come, in ogni caso, nasca abbastanza presto una rete di distribuzione e di produzione. Sovente abbinati - la compagnia opera spesso come un'impresa commerciale, facendosi carico dell'affitto della sala e del cartellone - questi due aspetti finiscono presto con l'essere distinti. Il caso di Venezia è particolarmente interessante, per come precorre la moderna organizzazione dell'industria del tempo libero. Qui già nei primi anni del 600 funzionano diversi teatri, direttamente o, soprattutto in un secondo momento, indirettamente gestiti da alcune famiglie della nobiltà, che a un certo punto abbandonano la mercatura in cerca di investimenti più redditizi e meno rischiosi. I numerosi teatri veneziani contribuiscono alla fama settecentesca di Venezia come capitale europea del vizio e del divertimento: di certo, sono al centro di una fervida attività di cui il teatro è solo un aspetto, anche se di richiamo, a cui si associano case da gioco, casini, saloni da ballo e pubblici locali²³.

5.2. Il trionfo della figura animata

È più complicato individuare le tracce del teatro d'animazione nello spettacolo odierno, ma non per carenza di esempi. Casomai per eccesso. Forse lo spettacolo d'animazione d'origine tradizionale non gode ancora della conside-

²³ Per una puntuale e vivace descrizione dell'ambiente teatrale veneziano, nei suoi profili storici, artistici, di costume e d'impresa, cfr. Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977.

razione che meriterebbe. Di certo, però, le tecniche d'animazione sono abbondantemente utilizzate anche al di fuori del teatro.

Prima ancora di pensare al pupazzo televisivo - dopo Topo Gigio, geniale invenzione di Maria Perego, è il Gruppo 80 ad essere oggi il più ricercato, nella pubblicità come nell'intrattenimento del piccolo schermo - è il caso di menzionare il cinema d'animazione, largamente debitore al teatro di figura fin dai primordi (si pensi a un gioiello del cinema italiano come *La guerra e il sogno di Momi* di Segundo De Chomòn e Giovanni Pastrone del 1916, ma che dire di dei film di Georges Méliès nei primissimi anni del cinematografo?) e nobilitato anche in anni recenti da maghi dell'animazione "a passo uno" come Jiri Trnka, Karel Zeman, Bretislav Pojar, Jan Svankmaier, Stephen e Timothy Quay. Il caso recente più famoso è Tim Burton con il suo *Nightmare Before Christmas*. Ma vale la pena di ricordare che tecniche d'animazione di oggetti sono alla base, almeno fino all'avvento della *computer graphics* e della *computer animation*, degli effetti speciali di quasi tutti i film di fantascienza, da *La guerra dei mondi* a *Guerre stellari*. E non è un pupazzo animato anche l'E.T. di Carlo Rambaldi, nell'omonimo film di Steven Spielberg? Senza contare che la stessa *computer animation* ha bisogno, tra le sue materie prime, della consulenza e del lavoro dell'animatore e del mimo, il che vale per i personaggi digitali alla Max Hedroom come per i protagonisti di *Toy Story*, per fare un esempio. Sullo sfondo, c'è sempre l'ormai più che ventennale successo del *Muppet Show*, in televisione e anche al cinema, la cui tecnica di base venne in mente a Jim Henson proprio guardando Topo Gigio durante una fortunata tournée della Perego negli Stati Uniti.

Insomma, le figure animate sembrano oggi onnipresenti, dalla pubblicità (si pensi alle fortunate campagne pubblicitarie della Levi's di qualche anno fa) allo *show* televisivo (da quello per bambini, stile *L'albero azzurro* o *La melevisione*, a quello per adulti come *Striscia la notizia*), dal cinema al teatro, dove sono molto diffuse la commistione tra tecnica d'attore e tecnica di figura o, quanto meno, la citazione di quest'ultima. Un animatore si trova di fronte a un ventaglio di possibilità amplissimo, che spazia dalle baracche e dai teatrini di derivazione tradizionale alle *consolle* dei computer. L'animazione ricorre al punto che a volte rischia di non essere riconosciuta per tale. Si è già detto dell'equivoco circa lo statuto artistico di Philippe Genty: ma quanti hanno consapevolezza che i "vermoni" di *Dune* sono pupazzi animati, sia pure elettronicamente? L'odierno panorama di decompartmentazione e fusione dei generi e dei saperi fa a volte sembrare secondario stabilire ascendenze, contaminazioni o categorie. Ma operare certe distinzioni serve a comprendere a che punto si è arrivati, quali vie si stanno percorrendo e verso quali direzioni.

Pier Giorgio Nosari

E magari anche ad essere meno superficiali nell'includere certe tecniche nel proprio gesto artistico.

Ciò porta a una conclusione valida oltre che per il teatro d'animazione anche per la commedia dell'arte: essi, a diversi stadi di "salute" e di riconoscibilità, non sono mai stati tanto presenti fra noi. Il problema è che si tratta di due oggetti "mitici", che chiunque ha sentito nominare almeno una volta ma che pochissimi conoscono. La fine delle gerarchie fra saperi e discipline non implica necessariamente la fine degli studi e delle scuole. Anzi, li rende ancor più necessari.