

Prologo

Ho compiuto, durante due decenni, una approfondita ricerca sulla Commedia dell'Arte, alla quale ho dedicato due testi teatrali – *I Comici Erranti* e *Il Sogno di Pulcinella* – pubblicati nel 2008 da Editrice Zona nel volume *L'arte del recitar viaggiando*.¹

Proprio in virtù di questo mio interesse – a lungo perseguito con rigore e passione – mi ha molto colpito, nel dicembre 2013, l'auspicio del professor Roberto Tessari riferito alla Commedia dell'Arte contemporanea, contenuto nelle pagine finali del suo ultimo libro: «Sarebbe comunque auspicabile, e non impossibile, pervenire – distinguendo tra diversi livelli qualitativi, ma senza pregiudiziali accademiche – a un catalogo più esaustivo e più ragionato di questo amplissimo settore della creazione e della pedagogia teatrale, che ha, e continua ad avere, non poco peso tra fine Novecento e inizio Duemila».²

Ho pensato, immediatamente e ineludibilmente, che avrei potuto – forse persino dovuto – provarci io! Appena un mese dopo

¹ F. SESSO, A. D'AMBROSIO, *L'arte del recitar viaggiando*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2008.

² R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 243.

aver letto l'appello del professor Tessari per questo *viaggio nella Commedia*, avevo già chiesto e ricevuto la piena e partecipe disponibilità dei più importanti attori, registi e maestri italiani: Eugenio Allegri, Enrico Bonavera, Carlo Boso, Elena Bucci–Marco Sgrosso (*Le Belle Bandiere*), Titino Carrara, Michele Modesto Casarin, Cristina Coltelli, Claudia Contin Arlecchino–Ferruccio Merisi (*Scuola Sperimentale dell'Attore*), Eugenio De' Giorgi, Claudio De Maglio, Antonio Fava, Eleonora Fuser, Fabio Gorgolini, Adriano Iurissievich, Marco Manchisi, Fabio Mangolini, Fabrizio Martorelli, Fabrizio Paladin, Mauro Piombo, Stefano Poli–Stefano Pagin (*Scuola Teatro a l'Avogaria*), Eugenio Ravo.

Nel leggere questo elenco di nomi, mi è subito venuta in mente la compagnia degli *Accesi* formatasi per la trionfale tournée in Francia dell'anno 1600, in occasione delle nozze del re Enrico IV con Maria de' Medici: una compagnia che aveva nelle sue fila attori come Tristano Martinelli e suo fratello Drusiano con la moglie Angelica Alberghini, e Pier Maria Cecchini e Diana Ponti e Flaminio Scala e Silvio Fiorillo! Ho immaginato, per un momento, l'affascinante spettacolo che potrebbe essere allestito da una *troupe* come quella *raccolta* per il progetto di questo volume. Poi, però, mi sono ricordato le parole di Ferdinando Taviani sulla «lettera del Cecchini al Duca di Mantova, scritta il 14 agosto 1609. [...] Il Duca Vincenzo Gonzaga desiderava riunire in un'unica, eccezionale compagnia i due gruppi degli Accesi (capitanati dal Cecchini) e dei Confidenti (capitanati da Giovan Battista Andreini)». ³ Suggestivo desiderio ma pessima idea... «Cecchini, allora, spiegò al Duca perché il suo progetto, apparentemente logico, fosse in realtà irrealizzabile. Le compagnie, dice Cecchini, non sono puri e semplici aggregati di attori e attrici, ma organismi complessi e delicati». ⁴ E, dunque, una tale concentrazione di *capocomici* e *primedonne* avrebbe – temo

³ F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 1992, p. 418.

⁴ *Ibidem*.

anche nel nostro, pur ipotetico, caso – portato al massimo livello «tutte le tensioni e i disordini che percorrono la vita interna della compagnia. Scrive Cecchini: [...] *Onde sarebbe ottimo consiglio che sua Altezza lasciasse fare e disfare le compagnie ai commedianti*». ⁵

Per un saggio sulla Commedia dell'Arte, invece, tale eterogeneità è una notevole ricchezza: permette un percorso attraverso esperienze teatrali che – proprio nella loro diversità – sono costitutive di un *movimento* che va ben oltre i confini del *genere*, in quanto rappresentativo di una parte molto importante del Teatro Italiano.

Ho cercato di dar conto, dunque, «di questo amplissimo settore della creazione e della pedagogia teatrale, che ha, e continua ad avere, non poco peso tra fine Novecento e inizio Duemila» come auspicava Roberto Tessari. Ma niente sarebbe stato più lontano dal senso in cui ho inteso l'opera, del pensare di farlo «distinguendo tra diversi livelli qualitativi, ma senza pregiudiziali accademiche», come suggeriva il professore. Le mie non sono state interviste (tanto meno *ricostruzioni di carriere* o *celebrazioni di compagnie*), ma conversazioni improntate (come recita il sottotitolo) su «poetiche, tradizioni tradite, maestri, teoretiche e tecniche». E ben lungi dal «pervenire a un catalogo ragionato» – come, legittimamente, sperava un grande storico dell'*Improvvisa* come Tessari – ho seguito le *tracce* degli artisti: prendendo a prestito parole – *scritte altrove* – di Elena Bucci, si è compiuto un «percorso antico verso la conoscenza, per fortuna ancora denso di mistero, moltiplicato e diverso per tutti quanti siamo». ⁶

Benedetto Croce sosteneva che «*commedia dell'arte* non è, primariamente, concetto artistico o estetico, ma professionale o industriale. Il nome stesso dice questo chiaramente: *commedia dell'arte*, ossia *commedia* trattata da gente di professione e di mestiere, che

⁵ *Ibidem*.

⁶ E. BUCCI, *La maschera è una porta e una porta è una maschera?*, www.lebellebandiere.it, 2008.

tale è il senso della parola *arte* nel vecchio italiano». ⁷ Roberto Tessari, però – nel suo, meritatamente, celebre saggio *La Maschera e l'Ombra* – fa riflettere sulla riduttività della affermazione di Croce. «Se *Commedia dell'Arte* «non è, primariamente, concetto artistico o estetico» [...] non è neppure fenomeno «professionale o industriale» astrattamente destituito di significati artistici: è, appunto, “industria” intesa alla elaborazione di prodotti estetici». ⁸ In questo senso, conclude Tessari, la storia dell'Arte tratteggia «da un lato, l'evoluzione delle forme organizzative che distinguono l'operare dei comici [...] e, dall'altro, il profilo sfuggente di quegli spettacoli di gesti, di maschere, di improvvisazione dove essi hanno potuto fondare il proprio successo e riconoscere i caratteri specifici della recitazione moderna». ⁹

A questo *doppio livello* del *fenomeno* Commedia dell'Arte fanno riferimento, fin dalla trama, i miei due testi. *I Comici Erranti*: «Una compagnia di comici dell'Arte nella Napoli terribile e meravigliosa del Seicento. Un *moto perpetuo* di strade malridotte e osti disonesti, anatemi di prelati e minacce di potenti, una malìa di scoperta e conoscenza, emozione e libertà: attori erranti, fieri di un mestiere che si maledice ma non si lascia, così caro a chi brama non essere suddito». *Il Sogno di Pulcinella*: «Cinque giovani attrici, coinvolte dal loro vecchio Maestro, Giorgio, in un misterioso *gioco teatrale*. Dovranno interpretare delle scene di *Commedia* – già recitate negli anni della scuola – ognuna delle quali rivelerà loro un tassello di verità. Le ragazze – fra curiosità, entusiasmo, stupore, paura, rabbia, divertimento, dolore – saranno guidate, dalla invisibile ma forte presenza del Maestro, in un percorso fra l'amore, il potere, la ribellione, la morte, il sogno, l'utopia, al termine del quale solo una di loro, Laura, giungerà a trovare il tesoro nascosto. E con esso ritroverà se stessa e il Maestro».

⁷ R. TESSARI, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1992, p. 48.

⁸ Ivi, p. 49.

⁹ Ivi, p. 61.

Allo stesso modo, il presente volume – nelle tre PARTI (e due INTERMEZZI) di cui si compone – intende dar conto sia delle attuali «forme organizzative» della «industria» del Teatro – non molto cambiate rispetto ai tempi dei *comici dell'Arte* – sia di «quegli spettacoli di gesti, di maschere, di improvvisazione» nei quali viene oggi declinata la *Commedia*.

La PRIMA PARTE reca il titolo *La condizione dell'attore*, con interviste che contribuiscono ad analizzare le *figure* dell'*industria teatrale*: *comico dell'Arte, donna in scena, figlio d'arte, attor giovane, fraternal compagnia*.

La dottoressa Alice Bragato – specializzata in Studi teatrali Rinascimentali e Barocchi, *dottorato* svolto presso l'Università di Bologna (relatore prof. Gerardo Guccini) in cotutela con l'Università di Caen, in Francia (relatrice prof.ssa Anne Surges), ora con l'incarico di *Lettrice d'Italiano* presso l'Università Jean Monnet di St. Etienne, Francia – ha curato la SECONDA PARTE che contiene due capitoli d'impianto storiografico.

Il primo, dal titolo *La Commedia dell'Arte del Novecento: storia di una rinascita*, è dedicato agli uomini di teatro che nel Novecento portarono alla *riscoperta* della *Commedia*, servendosi di quest'antica tradizione performativa, da un lato per sviluppare tecniche relative al training attorico, dall'altro, come bacino di temi e drammaturgie cui attingere per *messe in scena* dal notevole potere espressivo. Per l'Estero, partendo dalla *scuola* di Jacques Copeau e i registi delle avanguardie russe, fino ai lavori di Ariane Mnouchkine; per l'Italia partendo, naturalmente, dall'allestimento dell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Giorgio Strehler, fino a *Il Ritorno di Scaramouche* di Leo De Berardinis, passando attraverso l'esperienza del Tag Teatro. Nel secondo capitolo, *Sculture d'attore: l'arte della maschera*, si ripercorre la storia di questa *arte*, andata letteralmente perduta nei secoli e risorta dalle ceneri del tempo solo nella seconda metà del Novecento, grazie allo scultore italiano Amleto Sartori.

Nella TERZA PARTE del volume, *I volti (e le maschere) della*

Commedia, gli attori descrivono le rispettive *poetiche, teoretiche e tecniche*, ribadendo l'attualità sociale e la permanenza archetipica dei personaggi dell'*Improvvisa*. E nelle loro vicende biografiche e artistiche riecheggiano i nomi dei grandi uomini del Teatro del Novecento di cui si narra nel capitolo storiografico: Jacques Copeau, Vsèvolod Mejerchòl'd, Evgenij Vachtàngov, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Paolo Grassi, Ferruccio Soleri, Giovanni Poli, Dario Fo, Leo De Berardinis, Luca Ronconi (e anche altri non citati, come Marcel Marceau, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, José Sanchis Sinisterra, Eduardo e Peppino De Filippo, Renzo Fabris, Antonio Neiwiller, Giulio Bosetti, Francesco Macedonio, Alessandra Galante Garrone...). Essi, infatti, li considerano loro Maestri: solo alcuni *ideali*, nella maggior parte delle volte *reali*, giacché sono stati effettivamente loro allievi.

«Citare significa incontrarsi»,¹⁰ scrive Julio Cortázar. In questo senso, le mie domande nelle interviste e le citazioni che le corredano contribuiscono a costruire ponti fra diverse dimensioni temporali. «Tu adori far parlare tra loro i libri e i pensieri degli uomini. E, in questo libro, hai messo in relazione uomini e artisti viventi con Maestri e uomini del passato che tuttora vivono attraverso di loro, attraverso le memorie, le dediche, le gratitudini, talvolta persino le inimicizie: testimonianze che coprono o almeno rievocano quasi un secolo di storia viva della Commedia dell'Arte, connesse storiograficamente con i secoli precedenti e da consegnare agli uomini del futuro», ha voluto scrivermi Claudia Contin Arlecchino alla conclusione del progetto. È così. O meglio, è questo che ho tentato di fare.

La relazione fra passato, presente e futuro appartiene al Tempo, dunque alla Storia. Ma io ho voluto far affiorare dalle conversazioni soprattutto ciò che del Teatro – e di questo particolare generale teatrale, la Commedia dell'Arte – è fuori dalla Storia, fuori dal Tempo.

¹⁰ Cfr. M.L. KNOTT, *Hannah Arendt. Un ritratto controcorrente*, Raffaello Cortina, Milano 2012, pp. 89-106.

Nell'apparente esilità dei personaggi di *Commedia* – Vecchi, Innamorati, Zanni, Capitani – si celano i temi *universali e senza tempo* dell'esistenza umana: Vecchiaia, Gioventù, Amore, Potere, Erotismo, Guerra; la finta (e ripetitiva) evanescenza dei canovacci rivela l'archetipica fascinazione di rituali di fertilità in cui la Morte feconda la Vita, il finire consente il rifiorire. L'ambivalenza è l'essenza dell'Umano. E il Teatro è l'iperbole di questa ambivalenza. Un'arte che esiste solo nel *qui e ora* del suo farsi eppure la più capace di evocare il *sempre* dell'esistenza. La fugace eternità di un mandala disegnato sulla sabbia. Il Teatro è la metafora più profonda della condizione umana. Gli Uomini, fragili e mortali – *brotos, thnetos*, dicevano i Greci – spaventate *creature di un solo giorno*... Eppure solo noi Uomini consapevoli di sostare sul limine del Nulla siamo capaci di immaginare l'Eterno; solo noi, i più effimeri, sappiamo compiere il miracolo di tramutare il visibile nell'invisibile. Come nei mirabili versi della *Nona Elegia* di Rilke. «*E queste cose, che del morire vivono, comprendono che tu le magnifici; fuggevoli, credono che noi, i più fuggevoli, le possiamo salvare. Vogliono che le trasformiamo del tutto, nel cuore invisibile, in noi – all'infinito! Chiusunque infine noi siamo*». ¹¹ È questa la struggente Gloria dell'Umano, che desta l'invidia degli dèi immortali. È questa l'eterna Gloria del Teatro, i cui dèi in queste pagine cercherò di evocare, provocare, convocare. Non so se ci riuscirò. Mi rassicurano, però, le parole scolpite sull'architrave di pietra sopra la porta della casa di Jung: «*Vocatus atque non vocatus deus aderit*». Invitati o no, gli dèi saranno presenti.

Ma, per dirla con il comico dell'Arte Domenico Bruni, «non vorrei che 'l Prologo fosse più lungo dell'opera». ¹² E, dunque, ora «io mi acqueto, acciò che altri, parlando, v'apportino diletto». ¹³

¹¹ R.M. RILKE, *Poesie. 1907-1926*, Einaudi, Torino 2000, p. 323.

¹² D. BRUNI, *Fatiche comiche (1623)*, in F. MAROTTI, G. ROMEI (a cura di), *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 344-433. Cit., p. 345.

¹³ Ivi, p. 351.