

Ferdinando Taviani

La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte

Questo scritto deriva dal lavoro preparatorio per un libro di imminente pubblicazione presso l'editore fiorentino, la Casa Usher¹, ma è giusto che si avvii partendo da un altro libro, recentissimo, in cui Roberto Tessari riprende il discorso critico che aveva iniziato anni fa sulla Commedia dell'Arte e raduna alcuni dei documenti più importanti e più noti su questa forma di teatro². È a questo libro che devo la definitiva conferma di un'opinione che già da tempo temevo giusta, e cioè che l'"oggetto" Commedia dell'Arte, così come ci è stato tramandato dalla tradizione del pensiero teatrale europeo, non sia più praticabile.

Necessità e amarezza del paradosso. Il lavoro di Tessari è ricco di indicazioni e prospettive nuove, di annotazioni acute. Accade, però, che non di rado queste restino soffocate dalla presenza massiccia, accanto ad esse, di tutto l'apparato di immagini, preconcetti e associazioni di idee che la storiografia ha accumulato attorno alla Commedia dell'Arte. All'ombra di questo corpo soffocante, reso obeso dallo stratificarsi di sogni, desideri, equivoci e immaginazioni succedutisi in diverse generazioni dal Seicento ad oggi, da Callot a Mejerchol'd, da Watteau ad Apollonio, ogni piccola nuova idea che tenti di crescere presto intristisce e muore. Mi sembra, cioè, che avendo Tessari accettato di giocare su di un campo già approntato dalla tradizione e tentando di mutarlo nell'interno senza mutarne il profilo esterno e i confini, si lasci imporre dalla sua materia le regole di un gioco che non vorrebbe. Ogni volta che si apre un varco attraverso la ragnatela di luoghi comuni che costituisce l'immaginario territorio della Commedia dell'Arte, questa si richiude su di lui. È un'ulteriore prova che lo stato della questione Commedia dell'Arte è ormai tale da irretire senza

¹ Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*. Il libro è diviso in due parti: 1. M. Schino, "La Tradizione: Illustrazioni

letterarie"; 2. F. Taviani, "Il Segreto: indagine storica".

² Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1981.

rimedio lo studioso, e che i vizi della disciplina, in questo campo, sono più forti della virtù di chi l'esercita.

Credo che il libro di Tessari sia utile anche per questo, perché proprio per i suoi pregi e i suoi tentativi, e proprio perché torna ad affrontare globalmente la questione, rende evidente che per avvicinarsi con una nuova comprensione storica a quei teatri che sono stati raccolti attorno alla formula "Commedia dell'Arte" bisogna allontanarsi – anche in maniera paradossale – dalle immagini che attorno ad essa si sono assodate.

Quella del paradosso, anzi, è la prima ed elementare necessità: paradosso, infatti, vuol dire andar fuori e contro l'opinione comune, ed è proprio la rete di comuni opinioni intorno alla Commedia dell'Arte che oggi ci blocca e ci rovescia addosso le conseguenze di un'ideologia del teatro che non dovrebbe più appartenerci.

Ma spesso il termine paradosso viene usato in quel senso lato che il Togliatti chiama "abusivo" (cito dalla voce *Paradosso* dell'Enciclopedia Italiana, stesa da Guido Calogero ed Eugenio Giuseppe Togliatti) e che viene mutuato dall'uso dei matematici, i quali « parlano anche di paradossi nel senso di sofismi, cioè di proposizioni evidentemente non vere, che si danno come conclusioni di dimostrazioni di aspetto rigoroso, ma che in realtà contengono qualche vizio ». Secondo questo senso distorto e abusivo della parola dovrebbero allora essere considerate "paradossali" le opinioni che invece costituiscono la *doxa*, l'opinione comune: per esempio che il teatro della Commedia dell'Arte sia caratterizzato dal rifiuto e dall'assenza di un testo; che sia un teatro eminentemente affidato al gesto e alle virtù mimiche dell'attore; che sia un teatro d'origine popolare; ed anche, in fondo, che sia *un* teatro, cioè una forma o un genere identificabile di teatro.

E, invece, usando il termine "paradosso" nel suo senso corretto che diremo che la questione Commedia dell'Arte va oggi affrontata in maniera paradossale, perché occorre mettersi fuori dal campo che la tradizione degli studi ha circoscritto, e occorre mettersi contro il modo in cui essa ha stabilito quali fossero i centri dell'interesse critico. Occorre, cioè, riesaminare da capo i termini della questione. E riesaminare in maniera paradossale, con occhi indipendenti dall'opinione comune, le basi stesse dell'immagine Commedia dell'Arte: la sua drammaturgia che sembra basarsi sul rifiuto del testo letterario; l'improvvisazione; le maschere.

Il presente studio è dedicato solo al primo di questi punti. Conserva volutamente i caratteri di un documento di lavoro: spesso afferma recisamente, ma lo fa per fissare delle tesi sul tavolo. In questo senso, vorrebbe innanzi tutto entrare in confronto con le ricerche in corso sulla drammaturgia dell'Arte: quelle di Molinari sulle commedie del

Cecchini, di Siro Ferrone su Giovan Battista Andreini e soprattutto gli studi condotti da Ludovico Zorzi e dall'équipe da lui diretta sull'intero *corpus* degli scenari dell'Arte.

Ma affrontare la Commedia dell'Arte secondo il paradosso e non la *doxa* significa correre dei rischi spiacevoli e pagare un prezzo non sempre buono. Innanzi tutto – per una contraddizione solo apparente – il prezzo di dover ripetere cose ben note a tutti e ovvie, che deriva dalla necessità di tornare sui luoghi comuni per riesaminarli.

In secondo luogo il rischio di restar senza dialogo, perché, in fondo, parlando di paradossi d'altro non si parla che di solitudine. Il paradosso, infatti, in quel senso che Calogero chiama « più tecnico », non è né il sofisma, né un'opinione sbagliata, ma un'opinione minoritaria o solitaria, che resta in antitesi rispetto a un più vasto o diverso sistema di sicurezze che « essa contraddice ma non può abbattere pur non potendo esserne abbattuta ».

Da quale norma scarti la Commedia dell'Arte. Quando si crede che la Commedia dell'Arte sia caratterizzata dal rifiuto del testo drammatico, si crede, ovviamente, che un teatro del testo drammatico sia esistito. Questo teatro, invece (ben presente nei semplici schemi dell'ideologia teatrale) nella realtà complessa e concreta del teatro materiale si può dire che non sia mai esistito se non per rare eccezioni o in epoca molto recente, con l'avvento della Regia. Ciò che noi crediamo sia stato un teatro dei testi è stato, in realtà, un teatro di *parti* e di *ruoli*.

Quando si dice che gli attori dell'Arte *rifiutano* i testi si dice, ovviamente, che rifiutano la nuova tradizione drammatica cinquecentesca. Per vedere di che si tratti sul piano concreto della produzione di teatro, dobbiamo allora andare all'origine di quella tradizione.

Il 5 febbraio 1496, il duca Ercole I di Ferrara scriveva a suo genero Francesco Gonzaga marchese di Mantova per comunicargli che non avrebbe potuto inviargli i testi delle commedie che questi gli aveva richiesto. I testi non esistevano più: erano stati recitati.

Durante tutta la preparazione dello spettacolo, il testo scritto non era mai servito nella sua completezza e nella sua unità, e gli attori avevano lavorato imparando ciascuno la propria parte. Finiti gli spettacoli, gli attori si erano dispersi, chi in una città, chi in un'altra, chi in una Corte chi in un'Accademia, e ognuno s'era portato con sé la propria "parte" o l'aveva perduta. I testi, come corpi sbranati, non potevano esser più ricomposti¹.

¹ cfr. Tiraboschi, *St. Lett. It.* cento, l. III, c. III, par. 34, dal *Quattrocento al Cinque-* nota.

Anche nella Commedia dell'Arte, naturalmente, ci sarà assenza di teatro scritto, ma non solo dopo, anche prima dello spettacolo. Il testo, infatti, più che essere improvvisato, *comparirà all'improvviso* nello spettacolo, sarà caratterizzato dal fatto di non avere un libro prima. Vi è un rifiuto, cioè, della centralità del libro, non della centralità del testo (il testo non è necessariamente un testo scritto, così come la lingua non è necessariamente lingua scritta).

Nell'estate del 1578, Gabriele Paleotti, cardinale di Bologna, fornisce la nuova immagine di un teatro dai testi dispersi: dice che gli spettacoli della Commedia dell'Arte, e cioè di quelle compagnie "da pochi anni in qua introdotte" vanno proibiti perché non si possono correggere; e non si possono correggere perché non v'è testo di essi che si possa esaminare prima e indipendentemente dallo spettacolo: « sempre vi aggiungono parole o motti che non sono scritti, anzi non mettono essi in iscritto se no il sommario o l'argomento, e il resto lo fanno tutto all'improvviso »⁴.

Fra l'assenza del testo così come viene lamentata dal duca di Ferrara e l'assenza del testo denunciata dal Paleotti c'è già la differenza che in seguito permetterà di distinguere la produzione teatrale delle compagnie dell'Arte dalla "normale" produzione di teatro che caratterizzerà le compagnie dei diversi paesi d'Europa e poi, dalla metà del XVIII secolo anche d'Italia, fino al XX secolo.

L'esempio di Ferrara è un esempio estremo. Estremo perché lì i testi di partenza finiscono addirittura per perdersi e perché anche cronologicamente si situa quasi alle origini di un modo di far commedie che poi diventerà norma. Senza conoscere la norma, è impossibile comprendere la reale portata dell'eccezione, di quel modo di produrre, cioè, che sarà adottato dalle compagnie professionistiche italiane e si imporrà presto come un genere diverso e particolare di teatro.

Fra i due teatri, fra le commedie fatte alla maniera degli scrittori e le commedie fatte alla maniera degli attori, ci saranno certo grandi differenze al livello dei risultati, ma differenze ancor più grandi segneranno i processi attraverso cui quei risultati verranno raggiunti.

La Corte di Ferrara è il luogo in cui, fra il XV ed il XVI secolo, l'uso di far commedie si è consolidato. Qui partecipano agli spettacoli degli specialisti che, volendo, potremmo chiamare attori di professione; qui si rappresenta e si traduce Plauto; qui, nel 1508, Ludovico Ariosto scriverà la prima commedia italiana secondo il modello classico: la *Cassaria*. Quando a Ferrara il duca decideva di far rappresentare una commedia, la commedia veniva divisa in parti

⁴ cfr. F. Taviani, *La Commedia - La Fascinazione del Teatro*, Bulzoni, Roma 1969, p. 39.

da distribuire agli attori. La "parte" è, materialmente, la trascrizione di tutte e sole le battute di un determinato personaggio con l'indicazione delle ultime parole della battuta dell'interlocutore o della scena precedente.

Il sistema di dividere il testo in parti non fu certo inventato dal duca di Ferrara. È un sistema logico ed economico, fra l'altro evita di dover copiare il testo tante volte quanti sono gli attori e permette di suddividere velocemente il lavoro preparatorio allo spettacolo. È il sistema "normale" di produrre teatro, sia da parte dei professionisti che dei dilettanti, sia a Ferrara fra Quattro e Cinquecento, che in tutti i teatri d'Europa, negli anni a venire.

Apparentemente si tratta semplicemente di un modo di distribuire il testo. In realtà si tratta di un processo basilare di formazione del teatro. Guardiamo, infatti, cosa accade: fino al Novecento, gli attori non lavorano con veri e propri testi teatrali, ma con "parti" estrapolate da quei testi. Il testo, scomposto nel momento stesso in cui entra in contatto con il teatro, si ricompone solo nello spettacolo, dalla somma delle parti di tutti i diversi personaggi. Alcuni casi estremi possono guidarci a comprendere come strano questo modo normale di produrre teatro: a volte accadrà che alcuni attori impersonanti uno o più personaggi minori di un dramma, pur replicando parecchie volte per anni ed anni, continueranno ad ignorare il dramma nel suo complesso, per il semplice fatto che sia durante le prove che durante lo spettacolo le esigenze di lavoro impediranno loro di assistere a ciò che accadeva in scena in loro assenza. I casi estremi fanno apparire sotto una luce nuova le normali condizioni di lavoro degli attori: spesso essi imparano le proprie battute prima di sapere cosa accada nell'azione drammatica cui si apprestano a partecipare.

Dal punto di vista della produzione materiale di teatro, quindi, si può dire che fino all'avvento della Regia - sia pure con alcune eccezioni - non v'è stato teatro dei testi, ma teatro delle "parti". Questo teatro caratterizza tutta la produzione teatrale europea dalla metà del Cinquecento al Novecento, tranne quella delle compagnie italiane fino al XVIII secolo.

Naturalmente queste delimitazioni valgono solo in generale, perché non tutta la produzione di teatro avveniva, fuori d'Italia, per "parti" e non tutta quella italiana altrimenti. Ma benché siano distinzioni generali, vanno tenute presenti se si vuole definire in termini storicamente concreti un teatro "diverso" come la Commedia dell'Arte.

Bisogna innanzitutto rendersi conto che anche il teatro che "normalmente" veniva prodotto sui palcoscenici di tutta Europa implicava una visione del testo assai diversa da quella che abbiamo noi oggi. Se il testo può essere diviso in parti da consegnare a ciascun attore, e se ciascun attore può imparare a interpretare la sua parte senza conoscere

quella dei compagni, ciò accade perché il testo non è concepito come il contesto necessario a dare un senso alle singole parti dei diversi personaggi. Queste possono trovare il proprio senso, e possono quindi essere interpretate e rappresentate dagli attori, perché si inseriscono in un contesto che è più vasto del testo teatrale e che in qualche modo è precedente ad esso e da esso indipendente. È quel contesto culturale per cui *si sa chi ogni personaggio sia* indipendentemente da ciò che lo circonda nell'azione del dramma. Un personaggio, per esempio, è un vecchio, mite negoziante della tale città e della tale epoca: l'attore sa, allora, come potrà parlare, come potrà camminare, come potrà gestire, come dovrà porgere le battute della sua "parte", senza bisogno di conoscere il testo drammatico nella sua completezza.

Per i nostri fini, è utile descrivere il funzionamento del teatro delle "parti" come se si trattasse di un modello. Per far questo ci riferiremo solo al teatro professionistico, l'unico che per ora ci interessa, dal momento che la nostra analisi serve a comprendere, per contrasto, i caratteri dei modi di produzione teatrale inventati dalle compagnie italiane. Un attore professionista è, per definizione, un attore che conosce un repertorio teatrale, che è cioè capace di collaborare facilmente con altri professionisti e di produrre teatro in maniera veloce e continuativa. Deve, in altre parole, essere in grado di rappresentare molte commedie e può farlo, perché conosce a memoria diverse "parti". Ora, queste parti non si sono semplicemente accumulate nel corso della sua carriera. Non si tratta semplicemente di ciò che gli è restato da tutti gli spettacoli che ha rappresentato. C'è qualcosa che collega tutte le diverse "parti" conosciute dall'attore professionista, e quel qualcosa è anche ciò che guida i criteri secondo cui nuove parti vengono affidate allo stesso attore ed entrano a far parte del suo bagaglio professionale. In altre parole: nell'affidare una parte ad un attore non si tiene conto esclusivamente del testo che deve essere messo in scena e delle caratteristiche umane e professionali dell'attore. Si tiene conto anche delle altre parti che l'attore già conosce e che in un modo o in un altro predeterminano la sua figura professionale. Oggi questo non avviene più o quasi più, ma fino a che il sistema teatrale basato sulle compagnie restò in vigore, non era pensabile distribuire le parti di un testo agli attori senza tener conto del loro "ruolo". Lo dimostra per contrasto il fatto che nei secoli XVIII e XIX, nei diversi paesi d'Europa, tutti coloro che intrapresero la "riforma" del teatro e degli spettacoli partirono dal presupposto che bisognasse abolire il criterio della distribuzione delle parti sulla base dei ruoli, e che bisognasse tener conto esclusivamente delle caratteristiche particolari di ogni singolo personaggio di ogni singolo testo e individuare l'attore che meglio vi si adattava, senza tener conto

d'altro. I ruoli, però, continuarono ad esistere e a dettare le scelte anche dei riformatori del teatro, segno che non erano un puro e semplice preconconcetto, un abuso comico, ma qualcosa che aveva una funzione profonda, anche se non chiaramente visibile, nel sistema della produzione teatrale.

Cosa sono i ruoli? Furono uno di quegli strumenti di orientamento di cui tutti i professionisti si sapevano agevolmente servire, ma che nessuno avrebbe saputo definire con precisione. Una cosa, però, era certa: ogni attore era il suo ruolo, così come un cantante d'opera è un soprano o un contralto, un baritono o un basso. Così gli attori erano "primo uomo", "prima donna", "servetta", "primo amoroso", "amorosa", "caratterista", "tiranno", "promiscuo", eccetera. I nomi si accavallavano, si moltiplicavano nei decenni e di secolo in secolo secondo gerghi sempre più specialistici. I ruoli erano infatti un sistema apparente di classificazione che in realtà non serviva a classificare niente proprio perché era un sistema così poco definito da moltiplicarsi senza tregua. Ma se non costituivano un sistema di classificazione dei personaggi, i ruoli non erano neppure un elenco di tipi teatrali fissi. Il loro carattere inafferrabile ha fatto pensare ad essi come ad una derivazione dai tipi fissi del teatro all'improvviso. Ma essi si formarono indipendentemente dal teatro all'improvviso e vissero troppo a lungo e con troppa forza dopo la fine di quel teatro perché si possa dire che semplicemente sopravvissero.

I ruoli, in realtà, erano organici alla produzione del teatro per "parti". Erano, in quel sistema produttivo, ciò che i tipi fissi erano nel sistema produttivo inventato dalle compagnie italiane. *Corrispondevano* ai tipi fissi, non *derivavano* da essi.

Non si può spiegare il chiaro con l'oscuro, e sarebbe assurdo cercare di spiegare con i ruoli il funzionamento del teatro delle "parti". Al contrario, le "parti" spiegano i ruoli almeno quel tanto che basti per il nostro discorso. È vero che il ruolo di un attore serve anche a determinare le "parti" che gli verranno affidate, ma esso è innanzi tutto costituito dalle "parti" che un determinato professionista sa o dovrebbe sapere, tenuto conto della sua età, delle sue caratteristiche fisiche, delle sue doti e della sua esperienza professionale. Si è già detto che un attore comprende la sua "parte" perché la vede in un contesto culturale più vasto del testo da cui la "parte" deriva. Questo contesto è fornito da una tipologia sociale e caratteriale concepita come stabile e ben definita. È questo il grande *contesto* che permette agli autori di comporre i testi⁵, ai testi d'esser

⁵ Per il Cinquecento, se ne veda l'analisi in Daniele Beragnoli, *Il Teatro a Siena nel Cinquecento. "Progetto" e "Modello"*

drammaturgico nell'Accademia degli Intronati, Bulzoni, Roma 1980.

divisi in parti e all'attore di sapere *già prima* quale tipo di "parti" gli spetterà di imparare.

Possiamo quindi definire il ruolo come l'insieme ideale delle "parti" di un determinato attore, o meglio: come un ben determinato insieme di parti. Per un attore professionista, conoscere molte parti significava conoscere bene il proprio ruolo. E conoscere bene il proprio ruolo significava conoscere già molte cose anche delle "parti" che non gli erano ancora state affidate e che comunque sarebbero state sempre riconducibili al tipo generale di parti definito dal ruolo.

Deriva da tutto ciò un'ulteriore specificazione del sistema produttivo "normale" nel teatro europeo: si tratta di una produzione di teatro per parti e per ruoli.

Poiché, per definizione, non vi sarebbero né parti né ruoli senza testi da cui le une vengono dedotte e a cui gli altri si riferiscono per organizzarli, è facile che a noi sembri di trovarci in presenza ad una visione simile a quella del teatro del testo, o ad una sua premessa rozza e imprecisa. In realtà si tratta di un teatro lontanissimo da quello del testo.

Nella moderna visione del teatro del testo non esistono né vere e proprie "parti", né tanto meno ruoli. Ogni personaggio è deciso esclusivamente dal contesto costituito dal testo o deducibile dal testo. Ciò che è deducibile dal testo è un "sottotesto", laddove il ruolo era, alla lettera, un "sopratesto". Il teatro del testo sarà la regola nel teatro del Novecento, da quando il sistema produttivo basato sulla Regla riorganizza i teatri e mette fine al sistema basato sulle compagnie. Costituisce un'eccezione, invece, nei secoli precedenti, nel teatro di Weimar diretto da Goethe, per esempio, e in tutti quegli altri casi in cui si parla (solo in parte appropriatamente) di precedenti della Regla.

La produzione di teatro basata sulle parti e sui ruoli ha almeno tre caratteristiche che interessano chi si appresta a confrontarla con il sistema produttivo elaborato dalle compagnie professionistiche della Commedia sull'Arte. Innanzi tutto, è necessario dedurre le parti costituenti i ruoli da un complesso di opere drammatiche già scritte. Affinché gli attori producano teatro, occorre che altri abbiano prodotto dei testi di cui gli attori possano dividersi le parti: ne consegue che un attore non può accrescere il proprio repertorio di "parti", cioè il proprio bagaglio culturale e professionale, senza cercare una nuova commedia scritta da uno scrittore. Per dar vita ad una novità teatrale, insomma, l'attore ha bisogno di una *novità* letteraria. E reciprocamente: per produrre una nuova commedia, bisogna che gli attori si appropriino di nuove parti.

Immaginiamo, allora, un gruppo di attori riuniti in compagnia. Ognuno di loro è padrone di un ruolo, ognuno di questi ruoli è composto innanzi tutto da una serie di "parti" di diverse commedie, e l'insieme delle parti conosciute

da un attore costituisce il suo repertorio personale. Come possono entrare in contatto ed intrecciarsi, questi diversi repertori? In un modo soltanto: ogni parte del repertorio di un attore può servire alla rappresentazione di un solo preciso spettacolo e può incontrarsi con una parte determinata – e con nessun'altra che quella – di ciascuno dei colleghi. In altre parole: nei diversi repertori dei diversi attori il complesso delle commedie è stato diviso in "parti", ma quelle parti possono servire soltanto a ricostruire quelle – e solo quelle – commedie da cui derivano.

Ci troviamo in presenza di un sistema di produzione teatrale che è facile definire antieconomico: il materiale letterario viene suddiviso per trasformarsi in materiale teatrale, ma poi, invece di moltiplicarsi in un gran numero di possibilità di spettacoli, non fa altro che sommarsi per ottenere le stesse possibilità da cui era partito.

Evidentemente, si dovrebbe poter produrre teatro anche in qualche altra maniera.

Il teatro per scenari e parti libere. È agevole capire perché le compagnie teatrali italiane abbiano avuto tanto successo in tutti i paesi d'Europa, dalla fine del Cinquecento in poi: perché rispetto alle compagnie di attori degli altri paesi moltiplicavano, alla lettera, le proprie possibilità teatrali. Anche il fatto di riuscire a fare facilmente spettacoli comprensibili dai pubblici stranieri è il risultato della scelta fondamentale di non fermarsi al teatro prodotto per "parti" e per ruoli. Il sistema teatrale basato sulle parti e sui ruoli, infatti, obbligava a far coincidere il *testo* dello spettacolo con il *parlato* dello spettacolo, e faceva dipendere l'agire dell'attore non dall'*azione*, ma dalla *parola*.

Ciò che viene fornito agli attori delle compagnie europee (e a quelli delle compagnie italiane dal XVIII secolo in poi) sono "parti" senza trame.

I comici italiani muovono, invece, dal principio opposto: forniscono all'attore trame senza parti.

Nel primo caso, si può presupporre che siano i personaggi a determinare l'azione. Nel secondo, sembra che debba essere l'azione a determinare i personaggi.

Questa constatazione serve ad aprire uno spiraglio sul carattere doppio della Commedia dell'Arte nella storia del teatro moderno: dal punto di vista della produzione essa è fortemente innovativa rispetto al panorama culturale che la circonda; dal punto di vista dei prodotti – cioè di ciò che veniva rappresentato – essa resta propriamente estranea – malgrado scambi superficiali – alle drammaturgie che si affermano in paesi come la Spagna, l'Inghilterra e la Francia e che vedono – contrariamente al modello classico di dramma – l'azione drammatica in funzione dei personaggi.

Ma oltre alla drammaturgia esistono i drammaturghi.

Se si vedono le cose da questo punto di vista, il modo di produrre teatro elaborato dalle compagnie italiane mostra altri importanti valori. Un teatro che non viene prodotto per parti e per ruoli permette un diverso tipo di relazioni con gli scrittori, una maggiore indipendenza da essi e dal loro sapere. Gli italiani possono produrre spettacoli senza chiedere allo scrittore null'altro che la concatenazione delle azioni sceniche. I loro colleghi francesi, spagnoli o inglesi debbono, invece, chiedere allo scrittore la sceneggiatura integrale, e cioè sia il montaggio delle azioni che il parlato. Ciò che qui chiamiamo il "parlato", però, non è soltanto il livello verbale dello spettacolo. Riguarda anche tutti quei dettagli minori (piccole azioni e reazioni dei personaggi, tentennamenti, inciampi, tic verbali, eccetera) che non sono essenziali per il progredire dell'azione, ma su cui si fonda la vita della rappresentazione, la sua verità scenica. Nel teatro prodotto per "parti", il livello dell'azione, il livello dei dettagli che costituiscono la fauna microscopica che fa vivere l'azione, e il livello del parlato coincidono nelle parole dei personaggi e vengono espressi solo attraverso di esse.

Mentre i loro colleghi degli altri paesi d'Europa si dividono il lavoro solo lungo l'asse orizzontale del testo, gli italiani lo dividono anche lungo l'asse verticale: distinguono fra ciò che nel testo è montaggio delle azioni (e ne riservano la composizione allo scrittore), ciò che nel testo è vita e individuazione dell'azione, e ciò che è la sua superficie parlata, e riservano questi due ultimi livelli al lavoro di composizione degli attori.

La produzione di teatro messa a punto dalle compagnie italiane non è, a ben guardare, opposta a quella per "parti" e ruoli. Ma è, semmai, un perfezionamento. Si tratta, per gli attori, di imparare "parti" libere dall'appartenere ad una determinata commedia e solo a quella.

Le "parti libere" permettono di non far dipendere il repertorio di commedie di una compagnia dal repertorio di parti conosciute dai suoi attori. Senza che il repertorio degli attori si accresca, basta introdurre un nuovo scenario perché si accresca il repertorio di una compagnia. E reciprocamente: il repertorio di un attore può accrescersi senza che ci sia bisogno di accrescere il repertorio della compagnia.

Nel suo libro *La Supplica* scritto nella prima metà del Seicento, l'attore Nicolò Barbieri ricorda come i comici italiani debbano, per ragioni professionali, leggere libri, tradurre, adattare brani, comporne di propri per rifornirsi di un numero adeguato di "parti libere" o "pezzi chiusi" che permettano loro di ben recitare. L'attore, cioè, non rinuncia al materiale letterario, si specializza, al contrario, anche in un lavoro letterario, e riconosce la necessità di specialisti esterni solo per la composizione drammatica in senso stretto: il montaggio delle azioni, o, aristotelicamente, "compo-

sizione dei casi". È appunto perché i comici sono competenti anche per quanto riguarda i materiali letterari e raccolgono e si approntano da sé le proprie "parti libere" che essi producono libri di polemica, di poesia, raccolte di lettere o di facezie in una quantità che vince ogni paragone con i comici di altri paesi. Dalle testimonianze che ci sono giunte si può anzi arguire l'esistenza di un'imponente letteratura manoscritta che proliferava nelle compagnie in cui venivano conservate, corrette, accresciute, le "parti" di ciascun attore, e la cui cura doveva appartenere al lavoro quotidiano dell'attore, così come il momento dell'allenamento e delle prove.

La maggiore indipendenza degli attori italiani dagli scrittori è un fatto di enorme importanza. Non solo le compagnie italiane, scollando l'azione della commedia dal suo parlato sono in grado — come si è detto — di ridurre la quantità e l'importanza quando debbono dar spettacolo di fronte ad un pubblico che non intenda le loro parole, non solo è per loro più facile e veloce tradurre in altra lingua i propri testi, ma esse possono usare la lingua, in teatro, non come lingua scritta, ma come lingua parlata, potenziando tutti quegli aspetti — a cominciare dal plurilinguismo, dialettale e non — che difficilmente vengono sfruttati dagli scrittori. L'indipendenza dagli scrittori ha, infine, altre conseguenze, meno facilmente definibili, ma forse più profonde: è facile intenderlo se si pensa al fatto che gli scrittori — così importanti per gli attori delle compagnie europee — normalmente non condividono la vita e la cultura degli attori, si situano nella gerarchia sociale e culturale ad un altro livello rispetto ad essi e di fronte ad essi, più che essere veri e propri collaboratori, finiscono per rappresentare il complesso degli spettatori e la cultura di coloro che osservano e giudicano gli attori.

Lo scritto in cui meglio sono rappresentati e difesi gli atteggiamenti dei comici professionisti italiani nei confronti dell'attività drammaturgica e quindi della produzione di teatro è il primo dei due prologhi de *Il Finto marito* di Flaminio Scala, che recentemente è stato più volte citato e analizzato come dichiarazione di poetica dei comici dell'Arte. Ma le nostre analisi rischiano spesso di trarci in inganno con uno slittamento di senso che per il lettore moderno — che quindi è tratto a leggere attraverso il filtro delle discussioni teatrali dei nostri anni — si opera attorno alla parola "azione".

Dice Flaminio Scala nel primo prologo al *Finto Marito* che « le commedie nell'azioni consistono propriamente e in sostanza » perché « alle azioni son più simili l'azioni che le narrazioni »⁶.

⁶ Flaminio Scala, *Il Finto Marito*, Venezia 1619. Il primo ed il secondo prologo sono pubblicati da Ferruccio Marotti nel-

Il prologo è in dialogo: un forestiero sostiene che Flaminio Scala non è abilitato a scrivere una buona commedia perché egli possiede solo l'esperienza di comporre scenari e non è quindi in grado di distendere in buona letteratura il dialogo fra i personaggi. Risponde Flaminio Scala: sì, ma il livello verbale della commedia è molto meno importante di quello delle azioni. La commedia non è la tragedia, dove il problema della locuzione è di grande rilievo.

Per la nostra mentalità, il livello verbale di un'opera coincide con il suo livello sostanziale, ci troviamo quindi impacciati e quasi bloccati quando si tratta di distinguere le "parole" dalle "azioni" di un dramma. Per questo ci è molto difficile capire di che cosa stiano discutendo il comico e il forestiero, e prestiamo alle loro parole altri sensi, i nostri.

Per convincere il suo interlocutore, Flaminio Scala dice ad un certo punto che il gesto è spesso più efficace della parola. Ma notiamo, intanto, che per lui "gesto" e "azione" sono due cose ben distinte, e che usa il "gesto" come *esempio* per spiegare la forza dell'"azione": « Per tale cagione adunque l'orazione o locuzione ancora, e le parole sole, poca parte avranno in questo dell'imitazione, perché ogni minimo gesto a tempo et affettuoso farà più effetto che tutta la filosofia di Aristotile, o quanta retorica suppone Demostene e Cicerone. E che sia il vero che gl'affetti si muovono più agevolmente da' gesti che dalle parole, ciascuno che ha intelletto et anco gl'animali bruti sempre faran più caso e moverannosi più a chi alza il bastone che a chi alza la voce ».

Poco più avanti Flaminio Scala aggiunge: « E considerasi ciò ne gl'amanti, che più da una lacrimuzza, da uno sguardo, da un bacio, per non dir più, e da simili cosarelle vengono dal subbietto amato tirati e mossi, che dalla persuasiva di qual si voglia gran filosofo morale, che con ben ordinata scrittura, perfetti concetti, ottima locuzione et esquisite parole e migliori ragioni esorti alla virtù, persuadendo a lasciar da canto la sensualità ».

Ora è chiaro che qui Flaminio Scala contrappone il gesto alla parola non per contrapporre un teatro basato sul gesto ("gestuale") ad un teatro — come oggi si direbbe — basato sul testo, ma per rafforzare con una similitudine lampante il suo argomento secondo cui ciò che è importante in una commedia non è la coltre verbale, ma la sostanza delle azioni. Ecco, però, che il lettore moderno pensa quelle "azioni" alla luce delle moderne discussioni sull'espressione fisica dell'attore, sul teatro gestuale o sul valore dello spettacolo come opera d'arte eminentemente visiva, discussioni

l'Appendice VII (pp. CIX-CXVIII) al suo saggio introduttivo a Flaminio Scala, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Il Polifilo, Milano 1976, 2 voll.

in cui è sempre stato d'obbligo il riferimento alla Commedia dell'Arte, come argomento per sostenere che un teatro diverso era davvero possibile dato che era già esistito nel passato. Da qui a dedurre che Flaminio Scala stia difendendo nel suo prologo l'idea di un teatro basato sull'immediatezza, la vitalità, la fisicità del gesto contrapposta ad un teatro basato sulla mediazione della parola, non c'è che un passo.

Ma Flaminio Scala non sostiene né questo né il suo contrario. Queste distinzioni gli sono estranee. Le azioni di cui parla non sono nulla di paragonabile alla composizione gestuale del teatro moderno, alla fisicità dell'attore contrapposta al "racconto" e alla "rappresentazione". Quelle azioni sono racconto, rappresentazioni, messinscena di un testo, anche se le parole che gli attori debbono dire non sono particolarmente importanti. Ma non sono importanti non perché ce ne siano poche, ma perché non sono particolarmente curate dal punto di vista letterario.

Benché si dica che non si deve guardare il passato con gli occhi del presente, non è possibile, però, guardarlo se non attraverso un nostro filtro, perché se è vero che non bisogna presumere che il presente ci *informi* sul passato, è pur sempre il presente che ci *forma*. Anche se pensiamo di non doverlo fare, perciò, inevitabilmente continueremo a guardare la Commedia dell'Arte - coscientemente o no - attraverso il filtro dello spettacolo moderno: non è un modo di guardare preconetto, è semplicemente guardare. Ma diventa preconetto quando accettiamo automaticamente che il nostro punto di riferimento attuale sia esclusivamente lo spettacolo teatrale. Dall'orizzonte dello spettacolo moderno potremmo scegliere un altro filtro: il film. Un film non è uno spettacolo per cui abbia senso dire che il gesto prevale sulla parola o che l'elemento visivo in movimento prevale sul racconto. Tutto questo è vero e non è vero: non è pertinente. Un film normale è la rappresentazione di una storia in cui il livello della parola, nei dialoghi, è strumentale. Il problema della parola non è così importante da dover venire in primo piano. Un film ha un testo dietro, ma è raro che qualcuno giudichi della qualità di un film giudicando il valore letterario dei suoi dialoghi. Nessuno vedrebbe alcun riferimento all'espressione fisica dell'attore, all'idea di uno spettacolo "gestuale" se leggesse che il cinema « nell'azione consiste propriamente e in sostanza ». Ci sembra un'ovvia constatazione. È l'ovvia constatazione che fa Flaminio Scala: il tessuto della dicitura non è importante in una rappresentazione teatrale. In altre parole: se si parla di teatro rappresentato, di teatro in azione, non è importante considerare se i dialoghi siano belli anche da leggere. Dovrebbe ormai risultare chiaro che è un errore interpretare le dichiarazioni dello Scala come se fossero in favore di un teatro basato più sugli elementi visivi e mimici, più sul

virtuosismo degli attori, che non sulla tecnica di composizione del testo drammatico. Dovrebbe, anzi, risultare chiaro che è vero il contrario. Quando parla del teatro come di un'imitazione delle azioni attraverso le azioni, lo Scala intende sottolineare proprio l'importanza della composizione drammatica *contro* una concezione che invece rischia di lasciare in secondo piano il dramma – l'azione – per mettere in rilievo l'eleganza dell'eloquio, la preziosità in sé del livello verbale. Ciò che a noi sembra paradossale – e cioè che l'elemento letterario di una commedia venga considerato come un suo materiale, un suo ingrediente non più importante della sua ambientazione scenografica – è invece opinione comune allo Scala, ai suoi colleghi, ai suoi contemporanei⁷. Per noi, il livello verbale di un dramma è ciò in cui si esprime la sua azione. Per Flaminio Scala e per molti nel suo tempo era esattamente il contrario: ciò che rischiava di nascondere l'azione. La cosa strana è che noi pensiamo esattamente come Flaminio Scala quando pensiamo al cinema. E invece perdiamo l'orientamento, quando guardiamo il teatro con gli occhi foderati di solo teatro.

Un teatro classicista e un teatro classico. È legittimo sostenere che il teatro ideato dalle compagnie professionistiche italiane e da esse rappresentato dalla seconda metà del XVI secolo fu un teatro classico per eccellenza. Per questo apparve subito così diverso dal teatro "di imitazione classica", cioè dal teatro classicista.

Il primo continuava ad utilizzare i *processi* compositivi classici.

Il secondo si ispirava ai *risultati*.

Il primo era classico perché tutto concentrato sull'azione, sul dramma, da cui tutti gli altri elementi venivano dedotti. Il secondo era classicista perché si concentrava sulle reliquie del teatro antico, sui testi sopravvissuti, e deduceva l'importanza della dicitura non dalla sua essenzialità, ma dalla sua persistenza.

L'idea classicista del teatro vede il teatro come un libro, perché studia il teatro attraverso i libri. Teoricamente, distingue fra montaggio delle azioni ("composizione dei casi") e materiale verbale, ma praticamente trova sia l'uno che l'altro nel testo scritto. Così, da azioni che appaiono loro attraverso parole, i classicisti deducono un teatro le cui azioni appaiano eminentemente attraverso le parole. La moderna mentalità sul teatro si modella, così, sul modo di vedere il libro. Ancora oggi, da questo punto di vista, il criterio che sovrintende alla storiografia e alla critica teatrale conserva tracce indelebili della concezione classicista del teatro, allo stesso modo in cui si potrebbe dire che l'uso

⁷ cfr. Seragnoli, *op. cit.* e Martotti, *op. cit.*, pp. LIII-LIV.

dei nostri scultori di non colorare i materiali che usano, siano essi marmo o legno, conserva tracce della concezione classicista (non classica, quindi) della scultura.

Ecco, allora, che il teatro delle compagnie italiane, non assimilabile ai libri, viene visto come un teatro che lascia da parte la problematica del testo teatrale e si basa solo sull'invenzione e l'improvvisazione degli attori. La sua novità viene fatta coincidere con il rifiuto dell'elemento letterario a teatro, e con la scelta di una sorta di teatralità pura. Ma questo modo di vedere, così radicato presso storici e critici di teatro, apparirà ormai una contraffazione. Gli elementi per distinguere stanno altrove. Mentre le compagnie professionistiche degli altri paesi d'Europa si legarono alle composizioni drammatiche degli scrittori, e quindi ad una drammaturgia che privilegiava lo scritto, gli italiani si legarono al processo di produzione della letteratura drammatica e lo adattarono, fuori dalla pratica della scrittura, ad altre pratiche professionali di composizione di teatro.

Se il teatro degli italiani appare così diverso dal teatro degli scrittori, è perché gli italiani usano gli stessi metodi degli scrittori per ottenere altri risultati.

Se il teatro "normale", prodotto per "parti" e ruoli, appare così vicino al teatro degli scrittori, è invece perché usa gli stessi risultati per adattarli ad altri metodi di lavoro.

Il modo italiano presuppone una confidenza con le tecniche di composizione drammatica che in genere non si pensa abbiano gli attori. Bisogna intanto ricordare, però, che in Italia era relativamente facile, nella seconda metà del Cinquecento, conoscere da vicino la pratica della composizione drammatica degli scrittori: Accademie grandi e piccole, piccole e grandi Corti costituivano altrettanti centri in cui si scrivevano commedie. A differenza di ciò che accadeva nei paesi in cui la cultura d'élite era accentrata, in Italia anche la pratica di scrivere commedie era decentrata, diffusa, e aveva un suo livello quasi quotidiano e dimesso. Era quindi più facile che un uomo mediamente colto e interessato a vedere spettacoli potesse farne esperienza fino a padroneggiarne il metodo tanto da applicarlo non alla scrittura ma all'esecuzione di teatro⁸.

Il sistema di composizione teatrale basato sulla separazione del lavoro per il montaggio dei casi da quello di approntamento delle "parti" di ciascun attore riproduce, dunque il "segreto di fabbricazione" delle commedie degli scrittori accademici e lo traduce nella palese organizzazione del lavoro degli attori.

Anche per quel che riguarda i personaggi è stato possibile ricostruire la tecnica di composizione drammatica degli scrittori di commedie: il personaggio — mostrano gli studi

⁸ Devo questo argomento alla gentilezza di Fabrizio Cruciani.

di Seragnoli – risultava dalla combinazione di diversi elementi provenienti dalla tipologia sociale, familiare, umorale degli uomini e dalla loro età. I “tipi fissi” non sono, quindi, personaggi fissi in senso moderno, ma *costanti*, stampi umani che sono in funzione dell'azione rappresentata. Ogni stampo d'uomo è individuato da una serie di comportamenti costanti, cui si aggiungono quelli derivati dalla posizione sociale, dal ruolo familiare, dall'età e dalla provenienza geografica.

I comici professionisti riproducono nella loro pratica di composizione anche questo aspetto della composizione degli scrittori⁹. Se si lascia variare il “carattere” del tipo fisso in relazione alle diverse azioni drammatiche in cui sarà inserito e se d'altra parte si fissano il più possibile gli altri aspetti dei tipi che in ogni commedia sono presenti – i tipi necessari per ogni azione teatrale comica (gli innamorati, i padri, i servi) – è possibile per ogni attore specializzarsi in un solo tipo, approntarsi un buon numero di “parti libere” che gli permettano di assumere diversi “caratteri” e poter quindi entrare velocemente in qualunque commedia. Ad esempio: un vecchio, padre, mercante, veneziano è un tipo che potrà essere presente in ogni commedia. Dall'azione di ogni singola commedia dipenderà, poi, se questo tipo sarà liberale, avaro, prodigo, vigliacco, tirannico, debole, furbo, rincitrullito, eccetera. L'attore specializzato nel tipo saprà rispondere correttamente a tutte queste variabili, e vi risponderà velocemente proprio perché il campo delle variabili è stato fortemente limitato.

Per riassumere: *così come le “parti” dei professionisti italiani sono libere dalle commedie, i tipi sono liberi dal carattere*: sono questi i segreti per moltiplicare le proprie possibilità teatrali, per produrre velocemente commedie sfruttando fino in fondo le tecniche degli scrittori, ma applicandole in un altro campo.

Le differenti “maschere” che poi nei secoli diventeranno il simbolo della Commedia dell'Arte e che sembreranno salire dal fondo delle tradizioni del teatro popolare, sono innanzi

⁹ Le pagine dedicate da Tessari al confronto fra il “progetto” drammaturgico esaminato dal Seragnoli e la Commedia dell'Arte (*op. cit.*, pp. 75-78) sono indicative di quella situazione – di cui si parlava all'inizio – per cui una nuova intelligenza critica finisce continuamente per affondare nel vecchio stato della questione. Tessari, infatti, vede subito con chiarezza quanto sia importante la corrispondenza fra composizione dram-

matica degli attori e quella di uno scrittore accademico come Alessandro Piccolomini, ma nel seguire questa traccia, invece di vedere come i procedimenti produttivi dei comici riproducano quelli dei letterati, crede di vedere un letterato che curiosamente rispecchia, nel suo specifico mezzo espressivo, quel che negli stessi anni i comici di professione cominciavano a fare.

tutto il risultato di un'esigenza di razionalizzazione della produzione drammatica. Per fissare questi tipi, per dar loro un nome, un vestito, un'età, una provenienza (ma non un carattere) gli attori ricorsero quasi sempre alle maschere che proliferavano nei Carnevali delle diverse città e che erano, per così dire, personaggi senza commedie. Si è spesso cercato di rintracciare l'origine della Commedia dell'Arte attraverso l'origine delle sue maschere, ma è una ricerca che si pone un bersaglio sbagliato, perché per arrivare ad una comprensione storica della Commedia dell'Arte non è importante sapere da dove vengano le maschere che i comici italiani assunsero. Importante è sapere perché le assunsero, qualunque siano i posti in cui, poi, siano andati a cercarle. Da questo punto di vista, è significativo sottolineare come l'adozione delle maschere semplifichi e renda più evidente ciò che è già implicito nella produzione drammatica degli scrittori del Cinquecento¹⁰.

Fissando il costume, il nome, il dialetto, l'età, la condizione sociale e il ruolo familiare dei differenti tipi, l'attore è in grado, inoltre, di sviluppare un complesso di gesti, posture, camminate, reazioni, espressioni, cadenze, tic, che diventano propri di ogni tipo comico, che vengono trasmessi agli altri, da questi trasformati, riadattati, sviluppati, secondo lo stesso processo di trasmissione e di formazione di un patrimonio culturale che caratterizza la letteratura manoscritta e costituisce uno degli arnesi di lavoro delle compagnie. Anche questo elemento sviluppa uno degli aspetti della recitazione degli attori — accademici e no — del Cinquecento, i cui gesti — testimonia il de' Sommi — erano stabiliti più dall'esigenza di fornire una definizione iconografica del tipo e del carattere che da quella di riprodurre l'agire quotidiano.

Ma per quanto riguarda l'assunzione delle maschere si può tentare d'essere più precisi. Esse vennero assunte dai Carnevali e dalle tradizioni, ma il fatto che potessero risultare utili per produrre commedie venne quasi certamente desunto dai classici.

Proprio negli anni in cui veniva definendosi il modo di produrre teatro caratteristico delle compagnie italiane, infatti, veniva pubblicata la traduzione latina dell'*Onomasticon* di Julius Pollux, che costituisce il principale punto di riferimento per la conoscenza del modo di far teatro dei greci. Nel suo capitolo sugli attori, il Pollux elencava i diversi costumi attribuiti dalla convenzione delle commedie a ciascun tipo di personaggio e mostrava non solo come si

¹⁰ I due schemi di una stessa commedia scritti da Galileo Galilei e ripubblicati da Marotti (op. cit., *Appendice III*, pp. LXXVI-XC) mostrano come sia

naturale il passaggio dai tipi della commedia letteraria ai personaggi della commedia delle maschere.

potessero codificare i tipi fissi per comporre teatro, ma anche come questa codificazione potesse tradursi scenicamente attraverso il fissarsi di un costume, di una maschera. La fantasticheria erudita potrebbe persino esser tratta a individuare rapporti più stretti e circostanziati, come per esempio quello fra i colori del vestito di Pantalone, il suo modo di portare il mantello e la veste del tipo del Vecchio ricordata dal Pollux: « retorta, purpurea, vel nigra ». Ma se queste sono fantasticherie, assai probabile è, invece, l'influenza che le notizie sul teatro classico trasmesse dal Pollux ebbero sui comici che misero a punto il modo italiano di produrre teatro. Particolarmente importante dovette essere, per loro, il paragrafo in cui Pollux parla dei diversi tipi di maschera usati dalla Commedia Nuova, una tipizzazione non molto diversa da quella della farsa Atellana, ricordata, fin dal XVI secolo, in rapporto alla Commedia dell'Arte. Più della possibile derivazione della Commedia dell'Arte dall'Atellana, è quindi interessante discutere la possibilità del suo cosciente ispirarsi ad un modello classico che mostrava come la definizione di maschere o tipi fissi fosse utile non solo alle farse, ma anche alla composizione scenica della commedia ¹¹.

Non solo, quindi, come Flaminio Scala attesta, la pratica della composizione drammatica dei professionisti sviluppa in maniera originale e competente il nocciolo dell'interpretazione aristotelica del teatro, ma — proprio nel momento in cui sembrano allontanarsi dall'idea del teatro rinascimentale e rivolgersi alle maschere farsesche — le compagnie professionistiche riassumono forse un elemento dello spettacolo classico e la sua funzione così come erano stati testimoniati dagli eruditi.

Gli scrittori avevano dedotto dai prodotti del teatro antico forme di teatro che, pur adattandosi alla cultura e all'ambiente contemporaneo, fossero riconoscibili come d'ispirazione classica.

¹¹ L'opera del Pollux, che visse nel II sec. d.C., fu stampata in greco da Aldo Manuzio nel 1502, ma divenne realmente accessibile e diffusa nel 1541, quando comparve in traduzione latina. I capitoli sul teatro dell'*Onomasticon* del Pollux sono pubblicati da F. Marotti ne *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 77-94. Gli anni in cui l'opera del Pollux viene frequentata sono a ridosso di quelli in cui si forma la Commedia dell'Arte, la cui drammaturgia raggiunge

il suo stadio definitivo sul finire degli Anni Sessanta, dopo l'avvento delle donne nelle compagnie. All'importanza che questo avvento ebbe per il formarsi delle commedie dei comici professionisti, e alle nuove specializzazioni letterarie che le donne divenute attrici dovettero immettere nel filone comico e buffonesco che aveva caratterizzato le compagnie di soli uomini è dedicato parte del 3° cap. della 2ª parte de *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit.

I professionisti di teatro, al contrario, deformarono, fino a renderlo irriconoscibile, tutto ciò che attinsero dall'idea di teatro classico o dalla pratica di scrittura degli autori del loro tempo. Essi trattarono gli elementi che provenivano dal teatro del passato come se fossero elementi del proprio teatro, e li combinarono in maniera impreveduta, non tenendo conto della logica delle teorie, ma degli scatti imposti dalle esigenze pratiche e materiali dei loro teatri e dei loro pubblici.

Per questo gli scrittori furono classicisti. E gli attori classici.

Una sapienza in azione. Sarebbe ingiusto associare caratteri negativi a ciò che è stato definito un teatro classicista, e associarne di positivi al teatro "classico" dei comici di professione.

Per evitare di cadere in un preconcetto del genere, basterà meditare su quel che mostrano le vicende del dramma moderno; il bozzolo classicista permetteva ai contenuti nuovi di corrodere dall'interno la sua forma, si consumava e si trasformava lasciando crescere la *Mandragola* o *l'École des Femmes* o *Tartuffe*.

Il teatro che abbiamo chiamato "classico", invece, era la sua forma e non potrà assumere nulla di nuovo senza disfarsi.

Nella premessa al suo libro del 1930, che segnò una data basilare nella storia degli studi sulla Commedia dell'Arte, Mario Apollonio riassume così l'atteggiamento nostro nei confronti del teatro dell'Arte: « Il sapientissimo equilibrio di quel teatro, rivelatore di un compiutissimo accordo, ci è caro appunto perché lo riconosciamo lontanissimo, anzi nettamente contrario; sì che anche per questo ha il fascino nostalgico d'ogni paradiso perduto, muove lo stupore quasi quanto altre forme d'arte che abbiano saputo organizzarsi tanto saldamente da diventare irremovibili e totalitarie, quanto la geroglifica scultura egiziana, per esempio, o quanto la compostissima e concettuale pittura bizantina ».

Subito, però, Apollonio aggiungeva una strana parentesi che deduceva dalla stravagante divagazione sulla pittura bizantina e la scultura egizia una pertinentissima osservazione sulla Commedia dell'Arte: « (benché a spiegare queste due forme si ritrovi la sottostante fissità dogmatica del pensiero religioso, mentre a spiegare il teatro dell'Arte convenga rifarsi alla fissità dell'organizzazione pratica della vita) ».

Questa parentesi è fra le cose più preziose del libro, perché collega la sapiente armonia della costruzione teatrale dei professionisti non ad una raffinata ed improbabile *idea di teatro* ma ad un processo di formazione organico per cui la forma artistica – ciò che vedranno gli spettatori, l'esterno – deriva dall'interno, dalla materia dell'arte: l'organizzazione pratica della vita delle compagnie.

Nel ripercorrere ciò che nelle pagine precedenti s'è detto, delineando i modi di produrre commedie propri dei professionisti italiani, può prendere corpo il sospetto che si sia esagerato nell'attribuire ai comici una preparazione culturale capace di rivaleggiare con quella degli scrittori, che si siano trasformati addirittura gli attori in profondi teorici dei problemi drammaturgici. Ma occorre dir subito che se si parla di una cultura dei comici non si intende tanto dire che essi possiedono *La Cultura*, quanto che hanno una *loro* cultura.

L'acutezza e la sapienza che dimostrano nella loro azione anche quando la si paragoni a quella degli scrittori e sul loro stesso terreno, quello drammaturgico, non dipende dal fatto che gli attori siano colti come e più dei letterati. Quand'anche la possiedano, gli attori possiedono la cultura dei letterati in modo medio o mediocre; ma, in più, essi hanno la necessità di adattare le proprie conoscenze alle circostanze date, circostanze che pongono problemi di guadagno, di organizzazione pratica, di economicità del rapporto fra tempo di lavoro e risultati e che quindi sono completamente estranee alla logica verticale che deduce l'opera letteraria dalle conoscenze e dall'esperienza letteraria.

I comici dovendo adattare le proprie conoscenze a circostanze estranee all'ambiente culturale cui quelle conoscenze appartengono, sono obbligati a pensare in maniera laterale, cioè sono obbligati a trasformare le conoscenze in sapienza. Ma se sembra al lettore che si sia esagerato nell'attribuire ai comici una "sapienza in azione" capace di lumeggiare in maniera originale la problematica della composizione drammatica, è anche perché tale sapienza sembra in contrasto con l'immagine comune dei comici dell'Arte: uomini di spettacolo che nulla hanno a che spartire con gli ambienti della cultura elevata.

La realtà storica era diversa: è utile ricordare che vi furono, fra le compagnie professionistiche, diversi livelli di consapevolezza, di ardire, di efficacia, di organizzazione, di successo e di bravura. Quando le compagnie più abili, sicure ed avanzate individuavano un elemento capace di migliorare la qualità e la vendibilità del loro lavoro, tale elemento si diffondeva velocemente, si trasmetteva giù giù fino ai più poveri e bloccati saltimbanchi che recitavano monconi di commedie. Così, innovazioni che nascevano nelle Accademie, invenzioni che potevano derivare da dotte discussioni e da letture latine, dopo poco tempo si ritrovavano presso coloro che sembravano i rappresentanti di quanto c'era di più antiaccademico, di più lontano dalla cultura libresco e di più radicato nella multiforme cultura della piazza e del vagabondaggio.

Qualcosa del genere dovette accadere per l'invenzione di produrre commedie per scenari e "parti libere": presto anche i ciarlatani e i saltimbanchi ebbero a disposizione una

Il dramma nella Commedia dell'Arte

nuova possibilità, e presto si misero in condizione di rubare il gioco delle grandi compagnie. Ma le compagnie che per prime trovarono e sperimentarono il nuovo modo di produrre commedie, coloro che misero assieme tipi fissi dal carattere libero, "parti libere" e scenari, dimostrarono di saper distinguere molto bene (probabilmente sotto il doppio insegnamento di alcuni libri e di molta pratica) ciò che era accessorio e ciò che era essenziale nella scrittura delle commedie, nella teoria sulla composizione drammatica e nelle notizie del teatro antico.

Questa capacità di tenersi all'essenziale degli insegnamenti provenienti dal passato e di variare tutto il resto, reagendo adeguatamente alle circostanze, ci mostra all'opera, quasi tutti anonimi, coloro che vanno considerati fra i più profondi conoscitori delle tecniche della composizione drammatica del secolo XVI. Ma conoscitori in azione, di cui quindi non resta quasi traccia nella trasmissione culturale scritta.