

# Quando la proporzionalità allontana dalla democrazia

Cari Amici,

apriamo questo 2009 non facile con un nuovo numero del nostro periodico, che - oltre a ospitare un ampio servizio sui risultati della 21ª “Maschera d’Oro” - per la quarta volta si arricchisce di una monografia della collana “Educare al Teatro”: questa volta parleremo di Commedia dell’Arte e siamo lieti di comunicare il notevole successo che questa iniziativa ha riscosso, apprezzata sia all’interno della nostra Federazione sia da parte di molti addetti ai lavori e appassionati.

È invece con estrema amarezza e con non poco sconcerto che segnaliamo l’ennesimo “colpo basso” alle aspettative e alle richieste del Veneto in seno alla Fita nazionale, che ha di recente approvato attraverso il Consiglio Federale le modifiche al Regolamento nazionale. Documento “nuovo” nelle intenzioni, ma che in realtà segue la solita vecchia strada, più e più volte indicata come sbagliata - a volte manifestamente ingiusta - da Fita Veneto.

Vale qui la pena di ricordare che le nostre battaglie, pure osteggiate in partenza, a distanza si sono sempre rivelate utili per migliorare la situazione: anche se i meriti dei cambiamenti, da noi a suo tempo richiesti, se li sono presi sempre gli altri.

E ora ci risiamo. Per quanto riguarda il Regolamento, tutti i nostri emendamenti sono stati rigettati, “grazie” anche al vecchio criterio di voto. Da sottolineare in particolare l’assurda - a nostro avviso - applicazione di regole “in deroga” allo Statuto. Non possiamo accettarlo: lo Statuto è il documento di riferimento che regola la vita federativa e non deve essere aggirato attraverso “deroghe”. Ancora più grave riteniamo l’approvazione dell’incoerente criterio proporzionale di voto del Consiglio Federale, che - come recita l’art. 8 dello Statuto, approvato nel Congresso di Viterbo 2008 - «è l’organo di confronto tra le diverse realtà delle regioni (...)». *Il voto di ciascun componente è proporzionale alla consistenza associativa della relativa regione*.

Ora, il criterio di rappresentanza approvato dal Consiglio Federale, oltre ad essere macchinoso, comporta un inaccettabile squilibrio a svantaggio delle regioni associativamente più numerose e attive. Il Veneto, per esempio, con 241 compagnie iscritte si trova ad avere 37 voti in Consiglio a fronte di un Friuli che con 55 associazioni artistiche ha 18 voti, o di una Calabria che con appena 19 compagnie ne ha 14, o ancora di una Sardegna che con 10 compagnie ha 9 voti. È vera rappresentatività, questa? Prendete una calcolatrice e fate due conti: è possibile che una realtà ventiquattro volte più grande di un’altra abbia una rappresentatività superiore di appena quattro volte? Prendendo questa decisione, si è perduta sicuramente un’altra occasione per dimostrare un grande segno di democrazia e per considerare i nostri “soci” non elementi passivi ma soggetti fondamentali (come è giusto che sia) nelle decisioni della Federazione. E non è certo per desiderio di prevelare che solleviamo queste osservazioni. Anzi, il Veneto è sempre stato aperto alla collaborazione con le altre realtà. Ma evidentemente se la matematica non è un’opinione, la democrazia talvolta lo può diventare. Spiacenti, ma per noi non è così.

## Terremoto: solidarietà concreta con l’Abruzzo

Al momento di andare in stampa ci troviamo, come il resto del Paese, addolorati e attoniti di fronte alla tragedia del terremoto che ha sconvolto l’Abruzzo. L’impegno più urgente, ora, è quello di dare una mano concretamente. I modi per farlo non mancano. Istituzioni e organismi come la Croce Rossa Italiana ([www.cri.it](http://www.cri.it)) e altre importanti realtà attive sul territorio hanno aperto appositi conti correnti bancari o postali per dare il proprio contributo: anche una piccola cifra diventa, in un momento come questo, un grande gesto di solidarietà e una dimostrazione autentica di umanità e coscienza.

# L’editoriale

*scriveteci a [fitaveneto@fitaveneto.org](mailto:fitaveneto@fitaveneto.org)*



La 21<sup>a</sup> Maschera d'Oro al  
**G.A.D. Città di Pistoia**  
per «L'opera da tre soldi»

La giuria del festival ha premiato la rilettura del lavoro di Brecht,  
che ha dato spazio all'ironia dell'autore e alla musica di Weill



# LE SETTE COMPAGNIE FINALISTE



**È** andata al G.A.D. Città di Pistoia la ventunesima edizione del Festival Nazionale "Maschera d'Oro", kermesse del teatro amatoriale che per due mesi, ogni sabato sera, ha richiamato un folto e partecipe pubblico al Teatro San Marco di Vicenza. La compagnia toscana, guidata da Franco Checchi, ha convinto la giuria con un riuscito allestimento de "L'Opera da tre soldi" di Bertolt Brecht e Kurt Weill, giocato sull'ironia e con ampio spazio riservato alla musica e ad un'atmosfera ispirata al cabaret del Novecento. Visibile l'emozione del regista toscano, certamente dovuta anche al fatto che questa vittoria aprirà alla formazione pistoiese le porte del Teatro Olimpico, gioiello palladiano che il 9 maggio ospiterà la quindicesima edizione del Faber Teatro, premio che dal 1995 è abbinato, grazie all'Associazione Artigiani Confartigianato di Vicenza, al trofeo promosso da Fita Veneto: il G.A.D. Città di Pistoia, infatti, aveva già conquistato la kermesse (con "Il signor Puntilla e il suo servo Matti", sempre

di Brecht) nel 1994, cioè un anno esatto prima della nascita del Faber. La compagnia toscana ha dunque avuto la meglio sulle altre due "nominate" per la vittoria: I Cattivi di Cuore di Imperia per "Le muse orfane" di Michel Marc Bouchard e Gli Amici di Jachy di Genova per "Alleluja, brava gente" di Garinei e Giovannini. La formazione pistoiese ha inoltre conquistato i premi per la migliore regia a Franco Checchi, per il miglior allestimento (scenografia, costumi, trucco, musiche e luci) e per il miglior giovane attore, andato a Giacomo Del Bino per la sua prova nel ruolo del mendicante Filch. Un premio, quest'ultimo,

## Gli Amici di Jachy - Genova

*Alleluja, brava gente!* di Garinei & Giovannini

## Comp. del San Carlino - Varese

*La fortuna con la effe maiuscola* di E. De Filippo e A. Curcio

## Teatro degli Strilloni - Torino

*Il lutto si addice a Elettra* di Eugene O'Neill

## I Cattivi di Cuore - Imperia

*Le muse orfane* di Michel Marc Bouchard

## La Zammara - Messina

*Coppia aperta, quasi spalancata* di Fo e Rame

## Teatro d'arte Spresiano (Treviso)

*Il ratto di Arianna* commedia dell'arte

## G.A.D. Città di Pistoia

*L'opera da tre soldi*

di B. Brecht e K. Weill

che la giuria ha deciso quest'anno di raddoppiare, considerando la migliore interpretazione nei due sessi: accanto a Del Bino tra gli attori è stata così premiata anche Giorgia Brusco, Isabelle ne "Le muse orfane" de I Cattivi di Cuore di Imperia. Per il gradimento da parte del pubblico la vittoria è invece andata a Gli Amici di Jachy di Genova, applauditissimi in "Alleluja, brava gente!"; allestimento che ha portato in Liguria anche un altro riconoscimento: quello per il migliore attore maschile, conquistato da Pietro Barbieri (Ademar). Migliore attrice è stata invece giudicata Sara Giordano, nel ruolo della moglie in "Coppia aperta, quasi spalancata" di Dario Fo e Franca Rame, proposta dalla compagnia La Zammara di Messina.

Tra i caratteristi, vincitori Chiara Di Rocco (per la sua interpretazione della maga Sgrafa ne "Il ratto di Arianna" del Teatro d'Arte Spresiano) e Roberto Scala (Erricuccio ne "La fortuna con la effe maiuscola" di Eduardo De Filippo e Armando Curcio messo in scena dalla Compagnia del San Carlino di Varese). Nel corso della serata sono stati inoltre consegnati i premi agli studenti vincitori del concorso "La Scuola e il Teatro", che quest'anno ha raccolto quasi sessanta adesioni: una bella gara, quindi, vinta da Martina Lucchin del liceo "Quadri" di Vicenza, seguita - curiosamente sia al secondo che al terzo posto (perché partecipante con due lavori) - da Paolo Pezzuolo dell'Istituto "Trisino" di Valdagno.

*continua* ►



# Edizione di grande successo e

Molto piacevole ed emozionante la serata delle premiazioni, complice anche la presentazione curata da Elisa Santucci, giornalista televisiva e padrona di casa di fresca eleganza. Platea delle grandi occasioni per questa ventunesima edizione, che si è segnalata - come ha ricordato il presidente di Fita Veneto Aldo Zordan - sia per il notevole livello del programma, sia per il respiro davvero nazionale delle compagnie finaliste, sia per la massiccia presenza del pubblico, con una media per spettacolo di oltre quattrocento persone, due esauriti e un 15 per cento in più nel numero degli abbonamenti, che gratifica in pieno gli sforzi degli organizzatori: ossia, accanto alla Fita regionale, Regione, Provincia, Comune, Banca Popolare di Vicenza, ditta Itersan, Il Giornale di Vicenza e la già citata Associazione Artigiani. Ed è stata proprio quest'ultima a ricevere il Premio Renato Salvato, dedicato alla memoria del segretario regionale Fita e pensato come riconoscimento per quanti agiscono con particolare impegno in favore del teatro amatoriale. In questo 2009 che vede il 15° compleanno del Faber Teatro, dunque, l'organizzazione degli imprenditori artigiani ha ricevuto il "grazie" da parte degli "artigiani del teatro", come ricordato nella motivazione letta durante la cerimonia di consegna,

## Maschera d'Oro 2009



### G.A.D.

#### Città di Pistoia

«La compagnia, che già nel nome si richiama a quella tradizione amatoriale che ha avuto momenti alti e interpreti significativi, punta direttamente a uno stretto rapporto con il testo e a una resa che, nel momento stesso in cui privilegia la coralità, trova anche le differenze. Attori eccellenti nei ruoli principali, capaci di offrire agli altri il giusto esempio e soprattutto di creare quel clima di consonanza e collaborazione che diventa stile e interpretazione. E tuttavia, il pregio maggiore finisce per essere la partecipazione, che non è viscerale, ma piuttosto attenta alla aderenza ai personaggi e alle situazioni, capace di entrare nel vivo di una problematica critica ed espressiva. Tutto questo e anche di più caratterizza il G.A.D. Città di Pistoia, che, alle prese con un testo tanto straordinario quanto complesso, ha saputo restituire una giusta chiave brechtiana in maniera personale, rispettando felicemente la commistione di musica e recitazione, rilevandone la complementarità, ma anche piegandola alle capacità della compagnia».

## Gradimento del pubblico



### Gli Amici di Jachy

Il premio speciale come spettacolo più gradito dal pubblico è andato alla compagnia ligure, che ha aperto il festival con la commedia musicale «Alleluja, brava gente!» di Garinei & Giovannini.

affidata alla nipote di Renato Salvato, Daniela: a ricevere il premio, per l'Assoartigiani, il presidente provinciale Giuseppe Sbalchiero. Tra gli ospiti della serata, invitati a più riprese sul palcoscenico per la consegna di vari riconoscimenti, il vicesindaco di Vicenza e assessore ai Giovani e all'Istru-

zione Alessandra Moretti, l'assessore comunale alla Cultura Francesca Lazzari e il suo collega di Giunta Pierangelo Cangini, Franco Venturella del Provveditorato agli Studi di Vicenza, il consigliere della Banca Popolare di Vicenza Franco Miranda, il presidente della Biblioteca Internazionale La

Vigna Mario Bagnara (per anni presidente della giuria del festival), il drammaturgo, consulente artistico di Fita Veneto e selezionatore finale del festival Luigi Lunari e ancora, sempre per la Fita, il segretario regionale Giuliano Polato, i presidenti provinciali di Vicenza Andrea Rigon e di Treviso Alberto



# che premia il teatro di qualità

## Migliore allestimento



G.A.D. Città di Pistoia

## Migliore regia



Checchi è il primo da destra

Franco Checchi (G.A.D. Città di Pistoia)

## Migliori attori protagonisti



Sara Giordano (La Zammara)

*L'attrice della compagnia siciliana ha rivestito il ruolo di Antonia, la moglie, nel testo di Dario Fo e Franca Rame Coppia aperta, quasi spalancata con originalità e temperamento.*



Pietro Barbieri (Gli Amici di Jachy)

*L'attore genovese è stato premiato per la sua interpretazione di Ademar nella commedia musicale Alleluja, brava gente: un ruolo ricoperto con sicurezza e ottima presenza scenica.*

Moscatelli e il vicepresidente nazionale Gianfranco Ara. Messaggi di saluto sono inoltre giunti dal Prefetto di Vicenza, dott. Piero Mattei, dal responsabile della Direzione Cultura della Regione del Veneto Angelo Tabaro e da Gino Tarter, presidente dell'associazione Cofas. La giuria del festival è stata

composta da Carmelo Rigobello, segretario generale dell'Assoartigiani (presidente), Sergio Garbato, Silvano Guarda, Miriam Manfrin e Antonio Stefani. Giurati del concorso letterario sono stati invece Alessandra Moretti (presidente), i giornalisti Cesare Galla e Stefano Girlanda, Mario Lucchini, Ser-

gio Moretti, Mariano Santin ed Erminio Villani. La serata si è chiusa con il cantautore Luca Bassanese (foto) e la Popular Ensemble, di scena con *L'Italia dimenticata*, scritto da Andrea Nao, musicato da Stefano Florio, diretto da entrambi e intrecciato ad alcune celebri canzoni di Domenico Modugno.





## Migliori attori caratteristi



**Chiara Di Rocco (T. d'Arte Spresiano)**

*Per la parte di Sgrafa ne Il ratto di Arianna.*



**Roberto Scala (Comp. del San Carlino)**

*Erricuccio in La fortuna con la effe maiuscola.*

## Migliori attori giovani



**Giorgia Brusco (I Cattivi di Cuore)**

*Nel ruolo di Isabelle ne Le muse orfane.*

## Premio «Renato Salvato»



### Associazione Artigiani di Vicenza

*Per la sensibilità e il concreto impegno nei confronti della cultura e dell'arte in tutte le sue espressioni. L'organizzazione di categoria vicentina, tra le più significative realtà imprenditoriali in Italia, dimostra con le sue iniziative rivolte al pubblico come si possa uscire dagli interessi e dalle logiche di categoria, per quanto importanti e meritorie, per divenire soggetti attivi e presenti nella società, mettendo a disposizione dell'interesse collettivo la propria esperienza, la propria creatività e il proprio sostegno. Il mondo dell'artigianato, oltre che indispensabile cardine dell'economia del Paese, si dimostra così un altrettanto fondamentale custode e artefice del patrimonio culturale, testimone dell'ingegno e della fantasia dell'uomo, che oggi - come ieri e come domani - continua ad essere al centro del suo operato, così come lo è da sempre per il teatro amatoriale. Dal comune amore per la bellezza, dal gusto per l'unicità, dal rispetto riconosciuto da entrambe per la capacità dell'uomo di aprire la mente alla meraviglia della creazione artistica e di concretizzarla attraverso il proprio lavoro, la realtà artigiana e quella del teatro amatoriale hanno sviluppato un'intesa costruttiva e stimolante, che si è perfezionata, nel 1995, nella nascita del Premio Faber Teatro, modello esemplare di come la passione sorretta da una reale volontà possa portare ai migliori risultati in tutti i campi. Per questo all'Associazione Artigiani vicentina giunga il grazie degli artigiani del teatro.*



**Giacomo Del Bino (G.A.D.Città di Pistoia)**

*Per la parte del mendicante Filch ne L'opera da tre soldi.*



## il concorso letterario

### Primo premio

#### Martina Lucchin

Liceo Scientifico "Quadri"  
di Vicenza - IV AT

«L'ironia è l'occhio sicuro che sa cogliere lo storto, l'assurdo, il vano dell'esistenza» (Soren Kierkegaard). È un'analisi della realtà vestita con i panni di un'amica burlesca che gioca con le parole e affascina con i suoi modi distaccati, a volte pungenti, altri accomodanti, sempre mitigati da un sorriso irriverente. Questa vivacità frizzate e coinvolgente irrompe nella sala del teatro San Marco, la sera del 7 marzo, con l'audace beffa di un marito che chiede alla moglie di smettere di fare "la pazza incosciente" e di accettare il suo ruolo di "compagna cornuta e mamma onoraria".

I ritmi vivaci e i toni accesi della commedia *Coppia aperta, quasi spalancata* colorano di un caldo umorismo la ventunesima edizione della "Maschera d'Oro", il festival del teatro amatoriale che richiama ogni anno artisti e compagnie da tutta Italia. La compagnia teatrale La Zammara lascia i porti della Sicilia e gli schemi dei testi di Verga e Pirandello per cimentarsi con la pungente penna di Dario Fo e Franca Rame che, negli anni Settanta, si dedicano alla stesura di una commedia per così dire "sessantottina".

Sulla ribellione contro l'autoritarismo e le discriminazioni, le contestazioni antiborghesi, dei tabù e moralismi sociali, prende corpo un testo femminista, capace

di smontare il luccicante, alle volte abbagliante, mondo della libertà sessuale. Un mondo, questo, che non sembra essere superato del tutto, che continua a farsi sentire anche a distanza di quarant'anni. *Coppia aperta, quasi spalancata* si riafferma come una finestra dischiusa sulla condizione politica, etica e sociale, dove le vivaci dinamiche tra uomo e donna sono lo specchio dei tempi che corrono: "L'Italia che va a rotoli. Il Riflusso...", la crisi economica, per cui ieri come oggi c'è chi, deluso dalla politica, si butta a fare il verde fanatico dell'ecologia... chi pianta l'ufficio e si apre un ristorante 'macrobiologico', e chi pianta la moglie e si organizza un casino...".

L'intero atto è proiettato sulla figura della moglie, che tiene i fili di un interessante dialogo con il pubblico che assiste alla forza dell'emancipazione della donna che prende coscienza di sé, dei propri diritti e della parità con l'uomo. L'impeccabile recitazione di Sara Giordano riesce a sostenere il peso di un tale personaggio che si trasforma nel corso della recitazione stessa. Cambi d'abito e di pettinature sono piccoli aiuti che si aggiungono alla travolgente presenza scenica dell'attrice siciliana, che con abilità passa da moglie disperata, "appendice dell'uomo", a *femme fatale* dalla verve accattivante, che relega il marito, Salvatore Bertè, nella condizione, comica e tragica allo stesso tempo, di "cornuto consenziente".

Nell'affascinante e pericoloso concetto di "coppia aperta", le considerazioni di fedeltà come "condizione indegna, incivile" e di "coppia chiusa" come vincolo sociale "legato alla difesa di vantaggi economici, di patriarcato" si rivelano armi a doppio taglio, alle quali l'uomo si aggrappa con forza, per giustificare le ripetute infedeltà, e che vorrebbe abbandonare quando le parti s'invertono e deve fare i conti con il "politicizzato, atomico, spiritoso" a m a n t e della moglie.

La regia di Puccio Curtò, incorniciata dalla minimale scenografia di Carlo Aloi, che riproduce un appartamento borghese limitato dallo spezzato di una finestra nel proscenio ed esteso fino al retroscena, gioca con le battute essenziali e veloci del testo originale che, grazie a qualche lieve accorgimento, sembra essere stato ideato per ritrarre il contesto sociale, politico ed economico attuale.

La compagnia La Zammara, reduce dal secondo posto tra le migliori commedie al Premio Europeo di Teatro Popolare di Montagnano e dal primo nella categoria di migliore attrice protagonista, soddisfa anche il pubblico del San Marco che ricompensa il gruppo con

ripetuti e calorosi applausi anche a scena aperta.

Non è facile portare in scena una commedia di fama mondiale, scritta e interpretata da un premio Nobel per la letteratura, che ribalta le convenzioni sociali con maestria plautina, ma il gruppo de La Zammara eccelle in questo arduo compito: giocare con i luoghi comuni o prendersi gioco della realtà si può fare se si è buoni conoscitori di Pirandello e del



metateatro. Gli attori non indugiano a rompere l'illusione della finzione scenica, si rivolgono direttamente al pubblico o al regista stesso e coinvolgono gli spettatori nella loro storia di uomo e donna che combattono, vincono o soccombono, con una grande vis comica, gli stereotipi sociali.

*Motivazione: L'elaborato manifesta uno stile professionale apprezzabile, osservazioni originali ed un'analisi critica colta e puntuale. L'autore rivela un interesse particolare per il teatro del quale sa cogliere anche gli aspetti più reconditi.*



## il concorso letterario

### Secondo premio

**Paolo Pezzuolo**

*Istituto "G.G. Trissino"  
di Valdagno - II CA*

La funebre mole di una casa-tomba è stato il conturbante preannuncio alla rappresentazione di sabato sera al San Marco. Una vasta scalinata grigia, incassata tra due monoliti neri, e quattro finestre bianche sulla sommità è quanto la regia di Raffaele Montagnoli ha scelto per riproporre il grande dramma dell'autore che ha ridato vita alla tragedia greca.

Un antico delitto è all'origine dei conflitti maturati in seno alla ricca famiglia americana dei Mannon, atridi di una novella Oreste. Lavinia è la figlia di un famoso generale di ritorno

a chiacchierare al chiaro di luna con la moglie, e subito dopo verrà da lei ucciso; ma il delitto viene scoperto da Lavinia che, follemente innamorata della figura paterna, giura vendetta. Da questa brama di giustizia avrà inizio una serie di omicidi, trame, agguati. Gli ultimi eredi dei Mannon cadranno uno dopo l'altro fino all'urlo cartartico di Lavinia, unica superstita di una casa spazzata via dall'odio e dalla passione, che punterà l'indice al cielo proclamando un nuovo imperativo: "Io vivrò!".

*Mourning becomes Electra, Il lutto si addice a Elettra*, è il terzo appuntamento con il grande teatro amatoriale della ventunesima edizione del festival Maschera d'Oro

greca - l'uomo, la colpa, i *pathei mathos* (conoscenza attraverso il dolore) - rivisitati però alla luce di scoperte contemporanee quali la psicanalisi.

L'opera, costruita su un impianto narrativo complesso e virante su registri cupi e grotteschi, racconta il riemergere improvviso di interrogativi e passioni che fanno ammutolire. Difficile dimenticare la voce stridula e spudrata che parla in queste pagine di altissimo teatro. La protagonista, Elettra-Lavinia, pur conservando lo stesso ruolo che aveva ricoperto nei drammi di Eschilo e Sofocle, qui si fa più aspra e decisa, spietata nelle sue brame e furiosa nel suo odio; non più la semplice sobillatrice di una vendetta, ma una creatura che avanza a pugni serrati, denti stretti e testa bassa verso la giustizia e la dannazione, fatalmente unite in questo dramma. D'altro canto, la figura di Oreste, che qui è incarnata dall'amletico Orin, risulta spesso confinata al ruolo di semplice esecutore delle mire della sorella e portatore di un amore incestuoso. Una vicenda appassionante, una marcia funebre verso l'Inferno, che ha trovato nel lavoro degli Strilloni una suggestiva reinterpretazione.

Oltre ad un taglio di più di quattro ore sul testo di partenza, la regia di Montagnoli gioca la sua originalità sul ribadire il valore universale delle vicende dei Mannon: se O'Neill aveva collocato gli eventi in un contesto

storico e sociale ben definito - l'America alla fine della Guerra di Secessione - la versione di Montagnoli fluttua in una dimensione buia e onirica, in cui i personaggi sembrano emergere da un abisso fumoso, sotto una luce diafana e spettrale. Notevole è soprattutto la scelta della scenografia: il frontone della villa neoclassica partorito dalla fantasia di O'Neill è stato sostituito da un'imponente scalinata: la ciclopica entrata di un sepolcro. D'altra parte "Questa casa è una tomba" si sente ripetere più volte nello spettacolo.

Un peccato, invece, che tra le vittime della riduzione sia rientrato anche il coro dei cittadini: nel testo originale era affidata proprio ad esso il compito di far riecheggiare il ritmo e il respiro della tragedia greca.

Calato il sipario è sceso uno scroscio di applausi, in particolare per la fantastica interpretazione di Dana Caresio nei panni di Lavinia.

*Motivazione: Il saggio presenta una buona ed equilibrata organizzazione, un'esposizione fluida e sicura ed evidenzia un'analisi accurata dell'allestimento, non trascurando di rilevare l'attualizzazione dell'opera di O'Neill.*

### Terzo premio

**Paolo Pezzuolo**

*Istituto "G.G. Trissino"  
di Valdagno - II CA*

In casa Mambretti tira aria di libertà stile anni '70. Libertà



dalla guerra. Vive in una grande villa in compagnia dell'odiata madre che, con la sua ostentata civetteria e le movenze serpentine, ha ai suoi piedi schiere di uomini, e tra questi il capitano di marina Adam Brant. In combutta con quest'ultimo, la donna progetta di avvelenare il marito. Il generale fa ritorno dalla guerra; si ferma

organizzato dalla Fita regionale, e ha visto la pregevole esibizione della compagnia Teatro degli Strilloni di Torino, tra i sette finalisti.

Di Eugene O'Neill, *Il lutto si addice a Elettra*, uno dei più fulgidi esempi di teatro americano e colonna portante della letteratura del Novecento, ripercorre i motivi classici della tragedia



in collaborazione con

FONDAZIONE  
*Cariverona*

Per le attività istituzionali



# La commedia dell'arte

# Una straordinaria avventura tutta italiana

A voler utilizzare un termine moderno e un parallelo un po' azzardato, potremmo dire che la Commedia dell'Arte è stata, insieme all'opera di scultori e pittori della Penisola, la prima riuscita espressione di quello che sarebbe divenuto, in tempi assai più recenti, il tanto celebrato "made in Italy": quel modo di fare tutto italiano che il mondo ci invidia (o almeno ci ha invidiato) e - in molti casi - ci copia. Così è stato, in effetti, anche per la Commedia dell'Arte, che grazie all'abilità e all'intraprendenza di alcuni pionieri del palcoscenico ha attraversato in lungo e in largo l'Europa, facendo dei lazzi di Arlecchino e dei languori degli Innamorati una merce amata quanto lo sarebbero state di lì a qualche secolo le scarpe italiane più esclusive. Sotto il sole o sotto la neve, tra successi e rovesci, grandi compagnie di "star" acclamate e piccoli gruppi di attori scalcagnati hanno dato il loro contributo, a partire almeno dalla metà del Cinquecento, alla diffusione di questa particolarissima tecnica e cultura teatrale: quella del recitare "all'improvviso", ossia senza un copione interamente scritto come avveniva invece, di prassi, nelle accademie e nelle corti.

In queste pagine cercheremo di ripercorrerne l'evoluzione, seguendo la traccia indicata da alcuni riconosciuti esperti di tale materia, per molti versi ancora da esplorare.

«Un attore dovrebbe voler conoscere da vicino un teatro che certamente doveva possedere il segreto dell'arte, visto e considerato che si dimostrava così 'contagioso'». L'opinione è di Konstantin Miklaševskij, studioso russo di teatro che così si esprime nella sua opera *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII* (Mar-

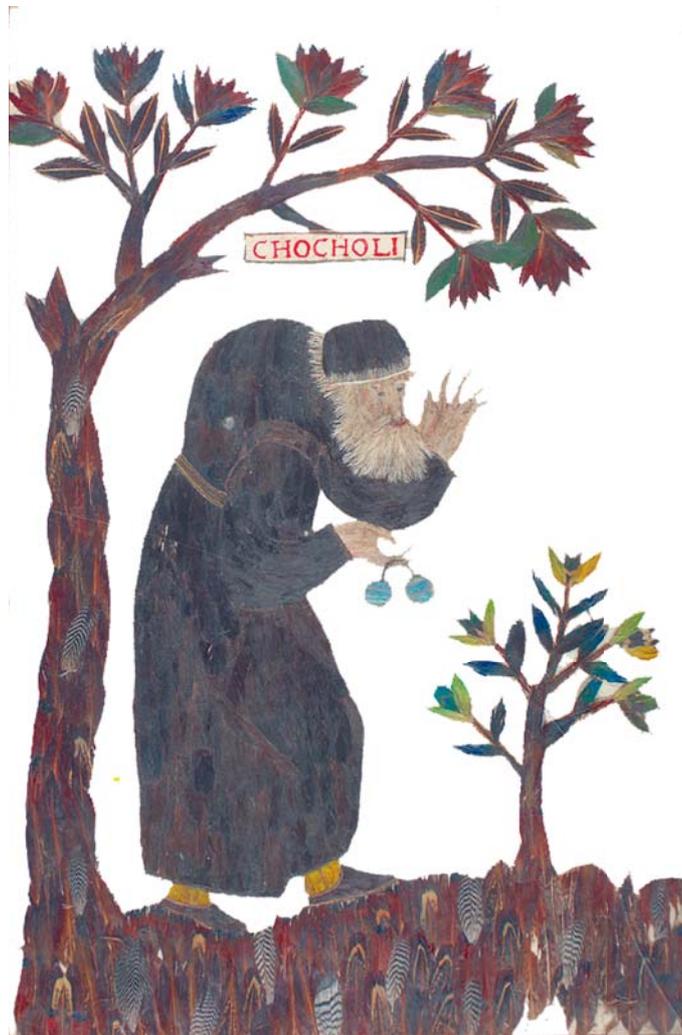
silio Editore, 1981), tra i più validi testi di riferimento per chi voglia esplorare questo capitolo straordinario - e per molti versi ancora da scoprire - della storia del teatro italiano ed europeo.

Il segreto dell'arte, dunque. Ossia la capacità di immaginare una storia, trasformarla in una rappresentazione e proporla al pubblico in una forma tale da conquistarlo.

La Commedia dell'Arte fu una tra le più quotate merci artistiche italiane nate dal Rinascimento, destinata a spargere in giro per l'Europa (e non solo) i semi di quelli che sarebbero poi divenuti i rispettivi teatri nazionali (nel caso dell'Italia stessa e della Francia, in particolare) e di lasciare la propria impronta in grandi del teatro come Molière, Shakespeare o Marivaux, il quale ultimo, peraltro, segnerà il punto di non ritorno di questa incredibile esperienza artistica. Ma andiamo con ordine e cominciamo dall'inizio. Anzi, non proprio dall'inizio: visto che per la Commedia dell'Arte non è così semplice individuarlo, nonostante esistano alcuni preziosi punti di riferimento; così come non esiste un'univoca spiegazione né del suo nome né delle sue origini, pur in presenza di alcune accreditate scuole di pensiero.

## Il nome

Il termine "Commedia dell'Arte" compare per la prima volta in un documento nel 1741, quando Carlo Goldoni pubblicò la sua commedia *Il teatro comico*, considerata a tutti gli effetti un vero e proprio manifesto del teatro riformato.



*Una maschera  
di Renzo Antonello*



Ciò non sta naturalmente a significare che questo termine sia stato ideato da lui (che lo usa al plurale: “commedie dell’arte”), ma può voler dire che all’epoca lo si usava per indicare un certo tipo di teatro, quello cioè nel quale venivano impiegate “le quattro antiche maschere del teatro italiano”, come egli stesso scrive nei *Memoires*. Proprio da qui prendono spunto quanti tendono invece a considerare la commedia dell’arte come la “commedia delle maschere”. Altri ancora, seguendo ciò che per primo propose Benedetto Croce, ritengono d’altra parte che con questo termine si indicasse il teatro realizzato da professionisti, così da distinguerlo da quello dei dilettanti. C’è poi chi, come Allardyce Nicoll, ritiene che tale nome stia a significare “commedia della bravura”, riferendosi al non comune talento che il recitare all’improvviso richiedeva agli attori.

**Dubbi anche sulle origini**

Tra studiosi che fanno discendere la Commedia dell’Arte direttamente da quella latina, altri che ne fanno una versione popolare di quella erudita del Cinquecento e altri ancora che la

considerano un’evoluzione dell’attività di istrioni e giocolieri, anche sul fronte delle origini non si ha una spiegazione unica e condivisa. Potremmo comunque, per dirla con Guido Davico Bonino, definire questa affannosa ricerca nulla più che “un problema di lana caprina” e passare oltre. Più o meno come hanno fatto studiosi, come i già ricordati Miklaševskij o Nicoll, oltre a Cesare Molinari, Siro Ferrone e altri ancora, i quali, se pure hanno una loro opinione, non perdono più di tanto tempo a sostenerla, essendo - almeno allo stato attuale - impossibile dimostrarne appieno la veridicità.

**La “fraternal compagnia”**

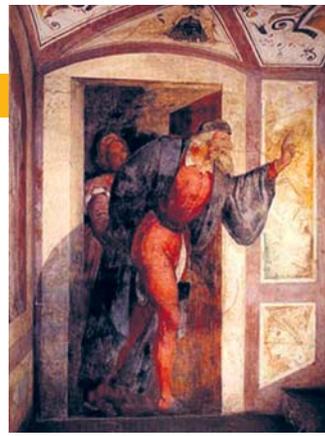
La prima data certa relativa alla Commedia dell’Arte è per noi il 1545. In quel di Padova, otto uomini decidevano in quell’anno di stilare davanti a un notaio un vero e proprio contratto per costituire una “fraternal compagnia”, ossia una compagnia teatrale strutturata e dotata di ben precise regole. Così si leggeva in quell’atto: «*Desiderando li infrascripti compagni, zovè ser Maphio*

*ditto Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da S. Luca, Zuandomenego detto Rizo, Zuane da Treviso, Thofano de Bastian, et Francesco Moschin, fare una fraternal compagnia, qual habia a durar fino al primo giorno di quadragesima proxima haverà a venir de lo anno 1546, et per dover cominciar nella ottava di Pasqua proxima che vien, hanno concluso et deliberato, acio tal compagnia habia a durar in amor fraternal, fino al ditto tempo senza alcun odio rancor e disoluzione, tra loro far et observar cum ogni amorevolezza, come è costume di boni e fidel compagni, tutti li capitoli infrascripti, quali promettono di attendere et observar senza alcuna cavillatione, sotto la pena et perdita di denari infrascripti. Et primo hanno così d’acordo elletto in suo capo nel recitar de le sue comedie di loco in loco dove si troveranno il predito ser Maphio, a el quale tutti li compagni preditti, quanto*

*aspetta a ordine de il recitar ditte comedie, li debba prestar et dar obedientia di far tutto quelli lui comaderà con ciò et andar invedando per la terra come lui comanderà.*

Questo testo apparve per la prima volta pubblicato a cura di E. Cocco, nello studio intitolato *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana* del 1915. Che cosa ci racconta? Prima di tutto due cose: da un lato che esisteva il teatro professionistico, ma dall’altro, e soprattutto, che questo tipo di teatro doveva essere, in quel 1545, già un settore avviato, tanto da portare questi otto attori a decidere di darsi addirittura un contratto notarile cui attenersi e una vera e propria struttura come compagnia comica. Quanto all’identità di questi uomini, nel volume *La Commedia dell’Arte*, tratto dalla *Collana Centro Libri per Mille Anni*, lo studioso Cesare Molinari propone alcune ipotesi: «Francesco de la Lira potrebbe essere un liutaio, e quindi un artigiano, così come artigiani erano stati, agli albori del secolo, gli attori senesi che si riunivano nella ‘Congrega dei Rozzi’, ma il titolo di ‘ser’ attribuito al capo eletto della compagnia (*ser Maphio*, il

**«...tal compagnia habia a durar in amor fraternal, fino al ditto tempo senza alcun odio rancor e disoluzione, tra loro far et observar cum ogni amorevolezza, come è costume di boni e fidel compagni, tutti li capitoli infrascripti».**



*Immagini della Narrentreppe, la Scala dei Buffoni nel Castello di Trausnitz, che si trova a 60 km da Monaco di Baviera. Realizzati nel 1578 dal veneto Alessandro Scalzi, detto Il Paduano, sono una preziosa testimonianza della prima Commedia dell'Arte in Europa*

cui vero nome era *Dei Re*) era di solito riservato ai notai. È certo difficile pensare che un notaio abbia potuto abbandonare la sua lucrosa professione per dedicarsi ad un mestiere rischioso che, si può dire, non esisteva neppure. Ma, se così fosse, bisognerebbe concludere che il teatro moderno è nato anche sotto il segno di una passione».

La cultura che certamente un notaio doveva possedere fa dunque supporre che il capocomico designato dalla "fraternal compagnia" fosse un autore oltre che un attore professionista e ciò ne farebbe il primo di cui si abbia notizia certa, «anche se nobili precedenti - continua Molinari - si potrebbero individuare nel Ruzante (che

peraltro non era un professionista a pieno titolo) e nei 'comici artigiani' senesi».

### Le prime compagnie

Oltre a quest'atto notarile, tra le prime notizie in merito a compagnie viaggianti da ricordare è un celebre resoconto di Massimo Troiano, datato 1598, in cui si legge di una rappresentazione alla corte di Baviera: «... la sera si fece una Comedia improvisa, alla Italiana, in presenza de tutte le Serenissime Dame: che quantumque le più che vi erano non intendevano, lo che si dicevano, pure feze tanto bene e con tanta gratia; il Magnifico Venetiano Messer Orlando di Lasso, col suo, Zanne, che smascellare delle risa a tutte fece». Quella stessa compagnia ebbe un

tale successo che il signore di Baviera fece eseguire da un pittore veneziano un grande ciclo di affreschi dedicato ai comici nel Castello di Trausnitz: una testimonianza iconografica preziosissima, perché contemporanea.

### Come e perché nacque la Commedia dell'Arte

Come abbiamo chiarito, le origini della Commedia dell'Arte sono ancora, per molti aspetti, avvolte da una nebbia di incertezza e supposizioni. Diversi studiosi hanno espresso le loro opinioni in proposito e alcuni dati sembrano ormai pressoché universalmente condivisi. Tra questi le considerazioni sull'atmosfera sociale e culturale entro la quale la Commedia dell'Arte si sviluppò. In sostanza, due sarebbero i fattori essenziali che portarono al suo sviluppo: da un lato, la reazione alla chiusura del Medioevo e della Chiesa nei confronti delle espressioni artistiche; dall'altro lo svilupparsi di una letteratura accademica con la quale la Commedia dell'Arte si intrecciò.

### La reazione al Medioevo

In un certo senso, potremmo dire che i commedianti dell'arte diedero al pubblico del Cinquecento quello che da tempo desiderava e che già aveva iniziato a svilupparsi con l'attività di giocolieri e istrioni. Stanco

dell'ascetismo e del rigore imposti dalla Chiesa, l'uomo del Medioevo cercò infatti di aprire dei varchi alla propria libertà di pensiero e di azione: una spinta che nello spettacolo e nel divertimento trovò un terreno ideale nell'arte degli istrioni, così lontana dall'ideologia controllata della Chiesa e della cultura - anche letteraria - che le gravitava intorno, e che naturalmente si scatenò, insieme al clero, contro l'arte teatrale.

Quel che è certo è comune che il teatro laico del Medioevo giocò un ruolo molto importante nell'evoluzione che dal teatro di strada dovette portare verso la commedia dell'arte propriamente detta. Altrettanto certo è poi che il clamore degli spettacoli di strada cominciò a salire su su fin oltre gli scuri serrati dei palazzi: giocolieri e istrioni cominciarono ad essere ammessi negli spettacoli delle corti, sia pure in un primo momento solo come intermezzi pittoreschi e acrobatici e non come parte degli spettacoli veri e propri, esclusivo appannaggio delle Accademie. Ma quei giochi e quei lazzi piacevano a tal punto che i loro esecutori iniziarono a conquistare via via più spazio: «Questo successo - scrive al riguardo Miklaševskij - giocò un ruolo decisivo nella loro successiva evoluzione e accademici ed eruditi non

## Rinascimento: In tutta Europa la cultura si rinnova



Con questo termine (coniato da Giorgio Vasari) si indica il "rinascere" della cultura e dell'economia europee successivo al Medioevo. Le prime avvisaglie di questo rinnovamento cominciano a farsi sentire già sul finire del '300 a partire da Firenze e poi in altre città d'Italia e, più tardi, d'Europa. Fondamentale fu la riscoperta della letteratura, dell'architettura e dell'arte degli antichi. La sua fine (per il diffondersi del Manierismo) è solitamente collocata tra la metà del '500 e l'inizio del '600. Tra i grandi, Alberti, Botticelli, da Vinci, Mantegna, Michelangelo, Palladio, Raffaello, Tiziano.

## Gli avvenimenti della seconda metà del XVI secolo

### 1527 - Il sacco di Roma

Le truppe dei lanzichenecchi, mercenari al soldo dell'Imperatore Carlo V d'Asburgo, devastarono Roma. Il papa dell'epoca era Clemente VI, colpevole di aver fondato la Santa Lega di Cognac, anti-imperiale, della quale facevano parte anche il re di Francia, il Ducato di Milano, le Repubbliche di Venezia e Genova e la Firenze dei Medici. Gli imperiali si ritirarono da Roma nel febbraio del 1528, lasciando ventimila vittime e danni incalcolabili.

### 1545/63 - Il Concilio di Trento

Proprio nell'anno in cui la fraternal compagnia si costituiva a Padova, a Trento si avviavano i lavori del Concilio di Trento, risposta della Chiesa romana alla Riforma di Lutero (foto) che, soprattutto nel nord Europa, ne aveva scosso dalle fondamenta i dogmi. Quel che ne uscì fu la cosiddetta "Controriforma", appunto perché nata come risposta ai movimenti luterani, calvinisti e simili che si erano schierati, in particolare, contro lo strapotere e l'eccessivo lusso della Chiesa.



sospettarono certo di aver messo una volpe a guardia del pollaio”.

### Tra erudizione e palco

Ci fu dunque un tempo in cui istrioni e accademici si trovarono fianco a fianco. E fu qui che, secondo i più, scoccò la scintilla. «L'arte del Rinascimento italiano - sostiene lo stesso Miklaševskij - è il prodotto di due elementi ben distinti: l'imitazione erudita della cultura antica e la creatività spontanea del genio popolare. (...) Il teatro letterario italiano tendeva troppo all'arida erudizione e gli spettacoli delle maschere buffonesche erano troppo ingenui: l'influenza reciproca fra questi due tipi di teatro doveva dare risultati fecondi».

Ci fu dunque, da parte dei primi esponenti di questo movimento, una profonda attenzione per il costante miglioramento qualitativo della propria arte. Alle prime rappresentazioni, poco più che buffonesche, questa nuova generazione di commedianti diede uno spessore letterario mutuato dalla drammaturgia erudita dell'epoca, dal Machiavelli all'Ariosto, dal Ruzante al

Bibienna, dal Nardi all'Aretino. In questo senso Siro Ferrone parla di "drammaturgia fantasma", considerandola niente più che «il corrispettivo artistico del protocollo d'intesa che la 'fraternal compagnia' aveva stabilito davanti al notaio. Ciascun attore, entrando in compagnia, metteva in comune il suo bagaglio (personale e tradizionale) di esperienze, quasi sempre non scritte, mentre nello stesso tempo riceveva dagli altri un analogo prestito».

Che cosa successe, dunque? Secondo Ferrone possono essere distinti due periodi, quasi due sensi di marcia: «Dapprima le commedie dei comici imitarono i modi tenuti dai grandi letterati che avevano scritto per il teatro, poi si affrancarono acquistando caratteri autonomi e originali, evitando di confondersi con una letteratura drammatica che invece, per parte sua, cominciava a trasformare la diffidenza verso i comici in imitazione». Uno spartiacque tra i due periodi fu, per Ferrone, *Il Teatro delle Favole rappresentative* di Flaminio Scala (1611): con tale opera la Commedia dell'Arte si affrancò definitivamente

dalla letteratura.

### Il ruolo dei dilettanti

Dalla fusione di queste due realtà a prima vista così lontane era dunque nata una nuova forma di spettacolo, che le compagnie dei comici dell'arte porteranno in giro per l'Europa. Non si trattò naturalmente di un passaggio rapido ma, al contrario, di una fusione lenta e non facile, quasi certamente accettata - da parte degli attori - più di buon grado dalle nuove generazioni che non dagli istrioni di vecchia tradizione. E probabilmente un ruolo di primo piano svolsero, in questa apertura verso quella che era comunque un'innovazione, gli attori dilettanti, che più degli istrioni professionisti (allora come oggi) erano disposti a "rischiare": visto che - a onore del vero - un insuccesso per loro non avrebbe significato saltare i pasti...

### Il declino della commedia erudita

Al pubblico piaceva la scioltezza degli attori nei confronti dei testi e gli attori stessi si trovavano certamente più a proprio agio a seguire la traccia appena

segnata di un canovaccio che non a trascinarsi nel solco profondo dei testi eruditi. Naturalmente, qualche voce fuori dal coro c'era. Il Sansovino, ad esempio, ricorda come Nicolò Barbieri abbia ad un certo punto deciso di dare alle stampe la sua commedia *L'inavvertito* per fissarne la forma originale e salvarla così dalle eccessive manipolazioni degli attori. In ogni caso, a mano a mano che la commedia popolare prendeva quota, la commedia erudita si inabissava nell'aria pesante di quelle accademie che non aprirono le finestre al nuovo. È pur vero che, per gli autori accademici, un eventuale insuccesso non era poi un così grave problema, visto che non vivevano certo di questo. Suggestivo, al riguardo, il commento che il Martelli (1665 - 1727) propone di una sonnacchiosa messinscena de *La Scolastica* dell'Ariosto «accolta fra gli sbadigli, i susurri e i motteggi del popolo (...). Il vulgo de' barcajuoli che v'intervennero attuffò fra' suoi sibili i savi applausi di ben sessanta patrizi (...) e conosco

## Gli istrioni

Il termine *istrione* deriva dal latino *histrio-nem*, dall'etrusco *hister* e dal nome *Histria* della regione al confine con l'Illiria dalla quale pare venissero i primi commedianti. Originariamente con questo termine venivano indicati gli attori etruschi che non parlando il latino nelle terre dell'Impero si esibivano in pantomime e danze con musica. A Roma esso venne allargato a tutti gli attori. In tempi moderni ha preso a indicare un attore che indulge nell'esibizionismo.

*io, quant'altri conosce, che quando cotesti artigianelli, o barcajouli vanno a teatro, per ridere, piuttosto il Dottore, il Pantalone, ed Arlecchino, e Finocchio, che la Lena, il Negromante, i Suppositi, la Cassaria, e la Scolastica vorrebbero ritrovarvi: conciosiacosaché nessuna commedia ridevole, per savia, piccante, vivace, e costumata, che siesi, può alla commedia istrionica, italiana resistere».*

### Comici (bravi e non)

Rispetto a quella dei letterati, ben diversa era la situazione dei comici, che mantenevano costantemente viva la loro offerta al pubblico, così da conquistarlo ogni sera: e per far questo, come calamite, afferravano tutto quanto potesse essere utile al loro scopo, si trattasse di nuovi lazzi o di citazioni dotte estrapolate da un trattato di filosofia. I livelli qualitativi di questi attori erano, naturalmente, molto vari. Accanto a saltimbanchi di infima categoria, ciarlatani che tra una spiritosaggine e un'acrobazia vendevano

intrugli e pozioni a folle di contadini ignoranti, esistevano dunque anche artisti di notevole caratura culturale, benestanti se non addirittura ricchi, talvolta di nobili origini. Un'attrice come Isabella Andreini, raffinata poetessa, autrice e attrice abile al punto da rendere celebre un personaggio che portava il suo stesso nome, fu accolta nell'Accademia padovana degli Intenti e addirittura cantata da Torquato Tasso e da Giambattista Marino, nonché definita da Gabriello Chiabrera *saggia tra 'l suon, saggia tra i canti*.

Ed erano gli stessi comici a tracciare una netta linea di confine tra le due categorie. Illuminante è, al riguardo, leggere alcuni passaggi del trattato di Andrea Perrucci, nato a Palermo nel 1651 e autore dello studio dal titolo *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, che egli definisce una novità dei suoi tempi: «*Il male si è che ogni ognuno si stima abile per ingolfarsi nella comica improvvisa, e la più vile feccia della plebe vi*

*s'impiega, stimandola cosa facile; ma il non conoscere il pericolo nasce dall'ignoranza e dall'ambizione. Ond'è che i vilissimi ciurmatori e saltinbanco, che s'hanno posto in testa d'allettare le genti e trattenerli con parole, a guisa di tanti Ercoli gallici con auree catene, vogliono rappresentare nelle pubbliche piazze comedie all'improvviso, storpiando i sogetti, parlando allo sproposito, gestendo da matti e, quel ch'è peggio, facendo mille oscenità e sporchezze, per poi cavare dalle borse quel sordido guadagno col vendergli le loro imposture d'ogli cotti, controveleni da avvelenare e rimedi da far venire quei mali che non vi sono: son costoro quai pittori ignorantissimi che, prendendo a copiare le tavole de' più insigni e celebri dell'arte, fanno più scarabocchi che non danno pennellate, con questa differenza, che i primi fanno*



*da Apelli e Tiziani, e questi guastamestieri da Agatarchi o Zannini da Campagnano».* E conclude, poche righe più tardi, invitando a seguire i migliori comici nella loro arte, «*lasciando alla malora questa gentaglia vile, infame e degna di tutti i vituperi*».

Così pure Nicolò Barbieri, nato a Vercelli nel 1576, sostenne la causa della migliore commedia dell'arte contro le mai dome accuse di immoralità, motivate dall'equiparazione tra i "veri" comici e i ciarlatani. E si trattava di una questione non di poco conto: le autorità ecclesiastiche non mancavano di puntare l'indice accusatore contro gli artisti, la cui presenza "libera" non aiutava certo la Chiesa (in piena Controriforma) a controllare la vita sociale dell'epoca. Utile poteva allora essere imprimere un bel marchio d'infamia sulla categoria, così da spaventare il popolo circa l'eventuale parentela diabolica che poteva unire gli artisti di strada e Belzebù. Nell'opera più celebre del Barbieri - *La Supplica. Alla cristianissima maestà dell'invitto Lodovico il Giusto Re di Francia* - basta scorrere alcuni titoli dei singoli capitoli per comprendere la tesi che il nostro intendeva sostenere: ecco dunque, in apertura, *Onori fatti a' comici antichi ed a' moderni*; e ancora *Esser bene lo andar circospetto nel dir male de' comici, atteso che ve ne sono de' galantuomini, e ve ne sono stato de' Santi*; *Esser il mal costume della commedia come l'Orco delle scovazzere di Venezia*; *Non poter esser il comico incivile, studiando e praticando sovente con persone nobili*; *Che*

**«...lasciando alla malora questa gentaglia vile, infame e degna di tutti i vituperi».**

*Andrea Perrucci, "Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso", 1651*

le comedie insegnano i buoni costumi; Non esser vero che tutti vadino alla comedia per veder le belle donne; Che le comedie sono abbracciate da tutta l'Europa; Come molti ignoranti prendono il nome d'istrioni per stregoni, e pensano che i comici possano far piovere e tempestare a lor piacere; Come la comedia distolga molte persone dalle male pratiche; e ancora Esser più naturale che le femine rappresentano figliuole da marito che travestire giovinetti da femina, argomento sul quale il Nostro si sofferma con dovizia di particolari, facendosi strenuo sostenitore delle sue colleghe attrici.



### Isabella e le altre

A Isabella Andreini abbiamo accennato. Ma come fu che le donne poterono salire su un palcoscenico e fare della loro passione e del loro talento artistico una professione? Cesare Molinari scrive al riguardo che «una compagnia può dirsi perfetta solo con l'arrivo delle donne: anche in questo caso c'è una data ufficiale e simbolica: il 1564, anno in cui fu firmato un contratto che prevedeva la formazione

di una compagnia 'super faciendis comediis' con la partecipazione di certa Lucrezia senese, la prima attrice professionista documentata storicamente. Ma già nel 1580 le 'primedonne' costituiranno la principale fonte di attrazione per il pubblico, dando vita a veri e propri fenomeni di divismo». Al riguardo, Nicoll ricorda ad esempio lo scioglimento di una grande compagnia come quella dei Confidenti, nel 1618, causato proprio dalla rivalità tra le due attrici principali, Lavinia e Valeria. Sulle signore del palcoscenico (definite non proprio signorilmente *meretrices honestae*), dal canto suo, non andava tanto per il sottile nemmeno Carlo Gozzi, che ne dà una descrizione al vetriolo: «Con le comiche il termine d'amicizia è favoloso; sostituiscono a quella l'amore e non ascoltano distinzioni. L'idea che hanno dell'amicizia non serve loro che a corbellarsi tra femmine con una tempesta d'espressioni e di baci giudaici». Il pubblico, comunque, le amava. Tanto da arrivare a vere e proprie fissazioni simili a quelle dettate oggi dal tifo calcistico. Nicoll ne riporta alcuni esempi: «Già per il 1567 abbiamo notizia d'una sorta di lotta fra Capuleti e Montecchi a Mantova, a proposito dei rispettivi meriti d'una Flaminia e di una Vincenza; e senza dubbio le due signore dovettero avere la loro parte di responsabilità come istigatrici. Circa un secolo dopo, nel 1651, la compagnia di Modena, che allora si trovava in Bologna, ricevette lettere che l'avvertivano di non recarsi a Padova

com'era nei programmi: la città era divisa in due fronti, parteggianti l'uno per Angiolina della compagnia di Modena, l'altro per una rivale Armellina. I poveri attori avrebbero rischiato la vita se si fossero avventurati sin là».

Compagnie di soli uomini, comunque, continuarono ad esistere, anche perché in alcune località - Roma in primis - le autorità vietavano gli spettacoli che prevedessero l'intervento di attrici.

### Una vita dura

L'esistenza dei comici non era certo tutta rose e viole. Anzi. Solo alcune compagnie riuscivano a sbarcare decentemente - e non sempre - il lunario, mentre la stragrande maggioranza della categoria doveva arrangiarsi alla bell'e meglio, sicuramente sperperatissima nel salto del pasto. Tra i più fortunati, alcuni attori ebbero comunque grandi onori, divenendo anche funzionari di rilievo delle corti presso le quali lavoravano. Alcuni arrivarono anche a un consolidato benessere. Con altri, invece, il destino fu alterno, come nel caso emblematico ed estremo di Angelo Costantini, celebre Mezzettino, fatto nobile dall'Elettore Augusto II, ma dallo stesso fatto arrestare e chiuso per oltre vent'anni nel castello di Königstein per aver mirato alle grazie di un'amante del suo mecenate.

Più comune quanto narrato invece da Domenico Bruni nella sua opera più celebre, *Le fatiche comiche*: «(Per i comici) le delizie dell'andare



## La grande Isabella Andreini

Nata a Padova nel 1562 e morta di parto a Lione nel 1604, durante una tournée, Isabella Andreini fu attrice teatrale, scrittrice e poetessa molto apprezzata. Moglie di Francesco Andreini, celebre capocomico, tra i suoi sette figli ebbe Giovan Battista, egli stesso attore, autore e capo di compagnia. Nata Canali, sposò giovanissima l'Andreini ed entrò a far parte della sua compagnia (i Gelosi). Fu apprezzata autrice di commedie, fra le quali *La Mirtilla* e *La pazzia di Isabella*, che fu rappresentata - con lei nella parte della protagonista - anche nel 1589 quando la compagnia fu invitata a esibirsi al matrimonio tra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena. Diede il proprio nome a un personaggio, fu accolta in varie Accademie e scrisse anche rime e lettere: sono note oltre 500 sue composizioni poetiche di vario genere. Le lettere sono tutte dedicate al Duca di Savoia e in esse l'attrice dice tra l'altro di essersi dedicata al teatro per *ardentissimo desiderio di sapere* e per *schermirmi quanto più io potevo dalla morte*. La sua morte segna la fine della prima generazione di comici dell'arte.

continua ►



per lo mondo (sono) piogge, nevi, geli, osterie cattive, osti poco buoni, cavalli pessimi, carrozze spezzate, barcaioli impertinenti, spioni di porte e di gabelle; et altre simili delizie accompagnano continuamente la felicità comica».

Quando poi i soldi non c'erano il disastro era in agguato e l'unica salvezza stava nella generosità del proprio protettore, ammesso che se ne possedesse uno. Così scriveva la Compagnia di Modena nel 1690 al suo signore da Brescia: «A causa dell'improprietà della stagione (ci troviamo) in deplorabil miseria, mentre il nostro lucro non viene ad esser bastante per le Piggioni. (In mancanza di aiuti rapidi) non sarà possibile, che di qua parta la compagnia, se non vi lascia le Robbe».

### Non solo buffoneria

Pier Maria Cecchini, il creatore del personaggio di Frittellino, dà una ricetta efficace per comprendere in che misura il riso doveva caratterizzare le commedie: per lui, infatti, la comicità doveva essere come sale sul cibo (se è troppo disgusta), dato che la rappresentazione da proporre al pubblico doveva essere una "commedia" e non una "buffoneria". Dello stesso avviso il suo collega di palcoscenico Nicolò Barbieri, detto Beltrame, che insisteva

## Francesco Andreini, il Capitano Spaventa

Ecco di seguito alcune gustose battute tratte dal "generico" *Ragionamenti del Capitano Spaventa* di Francesco Andreini. Il suo vero cognome era Cerrachi, ed era nato a Pistoia nel 1548. Dopo aver militato nell'esercito, fu fatto prigioniero dai Turchi, come Cervantes, per otto anni. Nel 1578 compare tra i Gelosi con la giovanissima moglie Isabella, alla cui morte si ritirò dalle scene, pur senza abbandonare il teatro; in particolare fu consigliere e autore di scenari per i Fedeli, la compagnia di suo figlio Giovan Battista. In questa scena vediamo il Capitano e Trappola.

C *Ercole, Atlante ed io, volendo un giorno giuocare insieme al gioco del pallamaglio nelle tempe di Tessaglia, demmo principio al giuoco di questa maniera...*

T In maniera di giuocare a pallamaglio, iersera alcuni gentil'uomini mi dissero che v'aspettavano al giuoco del pallamaglio per far partita con voi e che v'aspettavano per lo fresco, per non dir per il fresco, come solevano già dire i fiorentini, articolo usato da molti buoni autori, sebben oggidì ognuno non sa far altro, che scrivere per lo capo e per lo culo, e va discorrendo, che par appunto che parlino alla romanesca e alla napoletana.

C *Io non mi degnerei di giuocar con loro, avendo sempre giuocato con eroi e semidei. Ora senti: essendo noi adunque nelle meravigliose tempe della Tessaglia, si diede principio al giuoco di questa maniera,...*

T Padrone, voi replicate l'istesso, e non ve n'avvedete.

C *Tu sei un ignorante. Questo modo di replicare si chiama palilogia, cioè repetizione, il quale serve per amplificare molto più il ragionamento, e darli maggior forza.*

T Io so pur troppo d'esser ignorante, e lo confesso; ma quelli che sono molto più di me, lo dissimulano e non lo vogliono confessare, che meriterebbero d'esser coronati con una trippa di sette sabbati.

sul fatto che l'allestimento doveva essere «trattenimento gustoso e non buffonesco, dicibile e non smoderato, faceto e non sfacciato... È il riso della commedia e quello della buffonaggine tutto riso, ma l'uno nasce dall'equivoco o motto grazioso, e l'altro dalla trabocchevole prontezza;... il comico pone il riso per condimento de' be' discorsi, e lo sciocco buffone per fondamento della sua operazione». Insomma, il riso doveva essere un mezzo e non un fine.

### Dialogo e azione

A questa considerazione se ne può collegare un'altra, relativa a come la commedia dell'arte non sia stata solo pantomima, ma - per dirla con Nicoll - «combinazione di dialogo e azione. Spesso - continua lo studioso - coloro che ai giorni nostri tentano

di descrivere le rappresentazioni di Commedia dell'Arte tendono a dare il massimo rilievo ai movimenti degli attori e alla loro agilità fisica; ma è un punto di vista sbagliato».

D'altra parte, già un contemporaneo come Giacomo Casanova, figlio egli stesso di un'attrice e grande ammiratore della Commedia dell'Arte, commentando positivamente uno spettacolo cui aveva assistito lodava dell'Arlecchino sulla scena (forse Antonio Sacco) non tanto l'agilità fisica quanto quella della parola applicata al suo personaggio.

### Un lavoro di gruppo

Un bravo attore poteva certamente aiutare, ma era comunque tutto il gruppo a dover funzionare per decretare il successo di uno spettacolo e di una compagnia.

Questo spirito collettivo, d'altra parte, si nota analizzando la struttura stessa delle commedie. Non è infatti, in esse, un solo personaggio ad avere il ruolo del protagonista, ma è l'interazione tra più ruoli a tenerne in piedi trama e sviluppo.

Dalle coppie formate dagli Innamorati o da quelle composte da Vecchio e Zanni, fino all'insieme di tutti i personaggi coinvolti nella vicenda, dunque, la Commedia dell'Arte è una questione "plurale". Lo diceva d'altra parte anche Cecchini, come ricordato da Nicoll: «Tutte le diverse parti divertono il pubblico, ma gli attori devono stare attenti a non rompere il filo della Comedia sfruttando troppo a fondo le loro parti: devono evitare le digressioni, che fanno dimenticare il soggetto all'ascoltante; ogni attore

ricordi che, non appena ne entra in scena un secondo, deve lasciargli il posto; non deve interromperlo e, in particolare, se sostiene una parte comica, non deve mettersi a fare buffonerie mentre viene pronunciato un discorso serio: questo, *se diletta a' cento ignoranti, offende dieci intendenti, de' quali si dee far maggior stima, che di tutto il resto*. Discorsi seri e lazzi farseschi, servi allegri e amanti appassionati, vecchi e giovani, tutti hanno la loro parte in queste commedie, tutti contribuiscono alla sinfonia complessiva; l'arte di ciascuno vale non come fine a se stessa, ma come elemento della commedia, di cui tutti sono personaggi».

### **Pantalone, Arlecchino ed... Harry Potter**

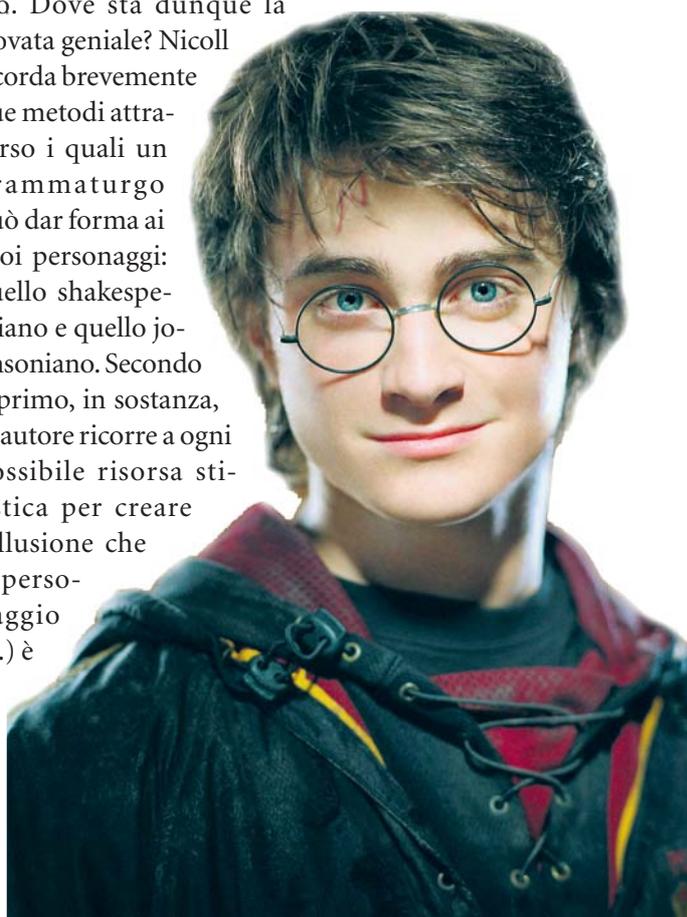
Che cos'hanno in comune il Magnifico della Commedia dell'Arte, l'eternamente affamato Arlecchino e il maghetto di Hogwarts? Hanno il loro formarsi - come sostiene tra gli altri Allardyce Nicoll - "per accumulazione". Che cosa significa? Pensiamo a Harry Potter, ma anche a Robin Hood o a Sherlock Holmes o ancora a Hercule Poirot o a qualunque altro personaggio protagonista di "storie" e non di un'unica vicenda narrativa. Ebbene, dal suo primo al suo ultimo libro, il personaggio che Joanne Kathleen Rowling ci ha fatto conoscere si è sempre chiamato Harry Potter ma da *La pietra filosofale* a *I doni della morte* nel nostro immaginario il maghetto inglese si è via via arricchito di sempre più numerosi dettagli relativi al suo carattere e alla sua storia personale; e anche in senso temporale

lo abbiamo visto passare dall'infanzia all'adolescenza all'età matura, trasformandosi dall'imbranato e tenero bimbo maltrattato da zii e cugino nell'uomo fatto che sconfigge Voldemort (Tu Sai Chi) e sposa la rossa Jenny Weasley.

La stessa cosa avveniva nell'immaginario degli spettatori della Commedia dell'Arte, che di un personaggio come Pantalone sapevano già tutto quello che c'era da sapere di essenziale prima ancora che aprisse bocca, salvo stupirsi, emozionarsi, divertirsi a seconda di quanto, di commedia in commedia, gli capitava di combinare sul palcoscenico. Fu questa, secondo Nicoll, una grande intuizione dei comici dell'arte. Lo stesso personaggio veniva insomma caratterizzato nelle maniere più diverse, come nel caso di Pantalone che spazia dal marito geloso al buon padre di famiglia a quant'altro. Dove sta dunque la trovata geniale? Nicoll ricorda brevemente due metodi attraverso i quali un drammaturgo può dar forma ai suoi personaggi: quello shakespeariano e quello jonsoniano. Secondo il primo, in sostanza, «l'autore ricorre a ogni possibile risorsa stilistica per creare l'illusione che il personaggio (...) è

un essere vivente. (...) I personaggi sono senza dubbio delineati in modo coerente, ma l'autore vi introduce spesso, e volutamente, un elemento di sorpresa, qualcosa di inatteso, che paradossalmente ha l'effetto di rafforzare la nostra illusione di trovarci di fronte a un personaggio vivo». Il metodo jonsonian agisce in senso diametralmente opposto: «In questo caso l'autore lascia al suo personaggio solo alcune qualità salienti e lo presenta come un tipo. Anche in quel capolavoro ch'è il 'Volpone' possiamo parlare solo della passione lirica del protagonista per l'oro, della gioia selvaggia che trova nell'ingannare i gonzi, della sua libidine, e di null'altro. Se è vero che questo metodo di mettere in scena i personaggi comporta una implicita ammissione dei

*continua* ►



## **Giovan Battista Andreini tra la scena e la vita**

Figlio d'arte, nacque intorno al 1576 da Isabella e Francesco Andreini, veri "divi" della Commedia dell'arte, pilastri della compagnia dei Gelosi. Fu, dei sette figli della coppia, l'unico a seguire le orme dei genitori. Morì intorno al 1654 a Reggio Emilia, nella regione in cui si era ritirato a vivere, pur continuando l'attività artistica, che lo vide sempre nel ruolo dell'innamorato Lelio. Forse fu lui a costituire la compagnia dei Fedeli nel 1604, un anno dopo la morte della madre, avvenuta durante una tournée in Francia alla quale egli non aveva preso parte. Molto apprezzato sulla scena e come autore, Giovan Battista è ricordato per numerosi scenari. Tra questi, *Le due comedie in comedia* (con un prologo scritto da Giovan Paolo Fabri) nel quale troviamo un esempio di teatro nel teatro, così come lo aveva già utilizzato - pare per la prima volta nel teatro italiano - Basilio Locatelli. Nella vita non fu, invece, un innamorato fedele come i genitori. Sposò nel 1601 la cantante e attrice Virginia Ramponi, ma non si privò mai di grazie femminili. Arrivò anche ad avere una relazione alla luce del sole con Virginia Notari. La moglie ne morì e lui, dopo poco, sposò l'amante. La sua morte segna la fine della seconda generazione di comici dell'arte.

limiti del teatro, è altrettanto vero che questa consapevolezza conduce all'abbandono di ogni tentativo di creare un'illusione analoga a quella dei drammi shakespeariani. I tipi sono arditamente concepiti e vigorosamente delineati, ma non siamo mai indotti a vederli come uomini e donne reali». Allacciandosi a questo metodo, Nicoll fa una riflessione sul melodramma: «Potremmo crederci più vicini alla Commedia dell'Arte - commenta - ma la somiglianza è solo apparente. Senza dubbio incontriamo (...) gli stessi personaggi 'di repertorio' - l'eroe, l'amico dell'eroe, l'eroina, il cattivo. (Ma) ogni melodramma ripresenta personaggi sostanzialmente identici; cambiano nomi e costumi, ma i sentimenti espressi da tutti sono sempre uguali». Ed ecco dunque la differenza sostanziale rispetto alla Commedia dell'Arte:

«(Nella Commedia dell'Arte) un solo personaggio, Pantalone per esempio, conserva il suo nome, il suo costume e le sue fondamentali caratteristiche in opere successive, ma è presentato in circostanze diverse e in diversi rapporti con i suoi compagni. (...) Qui dunque non si tratta semplicemente di personaggi fissi, che esprimono sempre gli stessi sentimenti e sostengono in intrecci diversi parti sempre eguali, come nel melodramma; né abbiamo una presentazione di caratteri basati su poche qualità essenziali, come nel dramma jonsonian; qui piuttosto c'è la presentazione drammatica di personalità per così dire accumulative. Se è vero che la regina Elisabetta chiese a Shakespeare di mostrarle Falstaff innamorato, dando così lo spunto alle *Allegre comari di Windsor*, allora essa voleva precisamente quello

che la Commedia dell'Arte dava al suo pubblico. (...) Shakespeare si accostò decisamente al metodo della Commedia dell'Arte. Vi sono tuttavia due differenze fondamentali; questo fu per Shakespeare un esperimento isolato, mentre nella Commedia dell'Arte era pratica costante; i personaggi delle *Allegre comari di Windsor* sono, con poche eccezioni, diversi da quelli che compaiono in *Enrico IV*, mentre nella Commedia dell'Arte interi gruppi di personaggi venivano trasferiti da un dramma all'altro. Sarebbe dunque un errore definire i personaggi di questo teatro semplicemente come 'tipi'. Che in un certo senso siano tipi, è vero; ma il ritrovarli in situazioni diverse ci dà l'illusione di aver dinanzi a noi degli esseri viventi». Un altro significativo caso - presentato sempre da Nicoll - di personaggio formatosi

per accumulazione è quello di Arlecchino, che in una commedia Marivaux è definito "raffinato d'amore": «(Questa) - spiega lo studioso - era un'idea in perfetto accordo con la precedente carriera di Arlecchino. (...) Agli inizi della sua esistenza Arlecchino porta un costume a grosse toppe di forma irregolare: nel Settecento le toppe prendono forme regolari, e nel secolo successivo il caratteristico costume diventa anche più elegante. Un'evoluzione analoga subisce la sua personalità: l'attore Domenico Biancolelli gli dà l'arguzia, Antonio Visentini rende più fine e delicata la sua agilità acrobatica, e l'idea che Marivaux ha di lui si accorda benissimo con questa naturale evoluzione. Ma, nonostante tutto, la descrizione dell'Arlecchino di Antonio Sacchi data da Casanova non rivela differenze fondamentali con quel che sappiamo dell'Arlecchino di Tristano Martinelli nel 1600».

## Arlecchino

Per la generalità delle maschere che si ritrovano nella Commedia dell'Arte, l'origine è da ricercare direttamente o indirettamente nel mondo delle divinità pagane e, in senso lato, nella tradizione contadina. Così è per Arlecchino, parente prossimo della grande famiglia degli Zanni, ossia dei servi, che assumono strada facendo diverse caratteristiche. In particolare, alle sue spalle si trova certamente quel Zan Ganassa reso celebre nella metà del Cinquecento dall'attore bergamasco Alberto Naselli; ma è con l'attore Tristano Martinelli, e con suo fratello Drusiano,

che può dirsi completata la nascita di Arlecchino.

Guardando più indietro nel tempo, Arlecchino fonde in sé caratteri demoniaci e altri propri del mondo contadino, i primi impressi anche nel ghigno che ne caratterizza la maschera nera, nella quale è anche presente un bozzo che potrebbe rappresentare il resto di un corno. Anche nel nome vi è un richiamo demoniaco: Arlecchino era un demone ctonio (cioè del mondo sotterraneo); Dante parla di un diavolo Alichino; la radice del nome deriverebbe dal germanico Hölle König (re dell'Inferno). Tra gli Zanni, Arlecchino è il servo sciocco, contrapposto a quello arguto.

Come gli altri Zanni, Arlecchino veste in un primo momento una tunica larga da contadino con alcune pezze colorate (a fianco la sua rappresentazione nel volume *Composition de Réthorique* di Tristano Martinelli), ma è anche rappresentato con un abito simile a una calzamaglia, il che lo ha fatto ricollegare ai giocolieri di strada che portavano una divisa di questo genere. Ebbe innumerevoli nomi. Tra i più celebri interpreti si possono ricordare Tommaso Visentini, Dominique Biancolelli e Antonio Sacco. In tempi moderni, naturalmente, Marcello Moretti e Ferruccio Soleri.

## L'improvvisazione

Accanto a questo innovativo metodo di creazione dei personaggi, la Commedia dell'Arte vanta un'altra peculiarità assolutamente





unica: l'improvvisazione. Con l'evoluzione e la diffusione della Commedia, come vedremo, essa certamente assunse un'importanza e uno spazio via via più limitati all'interno dell'allestimento; ma è pur vero che, all'origine, essa ne rappresentò un tratto distintivo, così come fu una prerogativa tipica dei soli attori italiani.

Essa fece prima di tutto, degli attori, altrettanti autori. Si trattava, in estrema sintesi, di una perfetta fusione fra tecnica e talento. E soprattutto quest'ultimo fece sì che la sua applicazione non sia stata un'esclusiva del mondo professionistico, dacché molti documenti ci parlano di dilettanti di grande talento nel recitare all'improvviso.

Quanto alla tecnica, si trattava di un metodo di recitazione molto impegnativo e che richiedeva un instancabile allenamento a sipario chiuso e una notevole concentrazione sulla scena. A queste sue caratteristiche sarebbe da collegare, secondo molti studiosi, il fatto che il mestiere dell'attore nel campo della Commedia dell'Arte si sia sviluppato - più che in altri periodi - all'interno di famiglie: si pensi agli Andreini, ai Biancolelli o ai Martinelli.

Il recitare divenne insomma come un mestiere artigiano, da tramandare di padre in figlio e tale da richiedere una familiarità e una costanza che solo una dimensione di totale immersione nel teatro quale quella delle famiglie di artisti viaggianti poteva garantire.

### La cultura degli attori

Ma non bastava nascere da un Arlecchino per acquisirne l'agilità di gesto e di parola. Così come non bastava avere un padre che interpretava l'Innamorato Orazio per ereditarne l'eloquenza nei languori d'amore. A differenza di quanto avveniva (e avviene) per gli interpreti di testi scritti che potevano (e possono) limitarsi a imparare a memoria il copione concentrandosi solo sulla sua resa, agli attori della Commedia dell'Arte era richiesta un'abilità in più: quella di creare in scena "just in time" il testo che andavano recitando, allacciandosi oltre tutto alle battute - esse pure create al momento - dagli altri attori; e il tutto, naturalmente, andava reso nel migliore dei modi dal punto di vista recitativo.

Ma com'era possibile una cosa del genere? Come potevano riuscire i poveri attori della Commedia dell'Arte a lavorare su due fronti così impegnativi nello stesso momento e sotto l'occhio attento del pubblico? Per il talento non ci si poteva far niente: o c'era o non c'era. Sul fronte della tecnica, invece, gli attori avevano a disposizione due preziosi attrezzi del mestiere: un taccuino e una montagna di libri.

Sul primo, l'attore diligentemente annotava parole, frasi,

motti di spirito o dolci pensieri d'amore: qualsiasi cosa potesse servirgli per costruire, sulla scena, le battute del suo personaggio. Fino a noi sono giunti, al riguardo, veri e propri "formulari", prontuari per i più diversi ruoli della commedia, perfetti per le più diverse situazioni nelle quali Arlecchino o Ludovico, Pantalone o Isabella si fossero trovati sulla scena. Quel taccuino diveniva, insomma, il prezioso compagno di lavoro di ogni attore: una cosa che poteva avvenire all'epoca, dal momento che un interprete normalmente vestiva per tutta la propria vita artistica i panni di un solo personaggio; basti pensare che Giovan Battista Andreini fu Lelio fino a quando, a 73 anni suonati, decise di abbandonare le scene. Un'altra considerazione interessante viene da Nicoll e si riallaccia a quanto abbiamo detto circa i personaggi della Commedia dell'Arte e... Harry Potter: «(Egli) poteva contare sul fatto che il pubblico gli sarebbe venuto incontro a metà strada», conoscendo già quanto necessario per inquadrare quel personaggio senza che l'autore dovesse perdere troppo tempo a spiegare di chi si trattava.

I taccuini presero molti nomi diversi, alcuni estremamente significativi: zibaldoni, per esempio, o ancora repertori, generici, doni, dote, squarci. Esistevano anche veri e propri prontuari scritti e fatti stampare da attori-autori a beneficio della comunità dei comici, come le "Bravure" del 1607 di Francesco Andreini, celebre Capitano Spaventa, o come il trattato di Andrea Perrucci.

Veniamo ora alla montagna di libri. Fermo restando quel che diceva Nicolò Barbieri - "È necessario un talento naturale a pochi concesso, e di cento che si pongono a recitare dieci non riescono buoni" - va anche detto che nemmeno un'agile immaginazione poteva bastare all'occorrenza. Proprio per questo gli attori dell'epoca erano degli autentici divoratori di libri, delle vere e proprie carte assorbenti in grado di assimilare quanto di meglio la cultura del loro tempo produceva, dalla filosofia alla musica, dalla poesia alla saggistica. Un dato di fatto, questo, che Domenico Bruni inserisce addirittura in un suo lavoro; così se ne esce, infatti, la servetta rivolgendosi al pubblico: «Ohimè, sentite. La mattina la Signora mi chiama olà Ricciolina portami La Innamorata Fiammetta che voglio studiare. Pantalone mi domanda le lettere del Calmo. Il Capitano le bravure del Capitano Spaventa. Il Zanni le astuzie di Bertoldo il Fugilozio e l'Hore di ricreazione, Graziano le sentenze dell'eborente e la novissima Poliante, Franceschina vuole la Celestina per imparare di far la ruffiana. Lo Innamorato vuol l'opere di Paltone». Commentando questo passaggio, Nicoll dal canto suo non perde l'occasione per lanciare una frecciatina agli attori di oggi: «Molti attori moderni, specialmente inglesi e americani, hanno paura dei libri; i migliori esponenti della Commedia dell'Arte erano veramente e profondamente colti e, anticipando il metodo di



di cui prima non sospettava neppure l'esistenza. Non è cambiata solo la sua faccia, sono mutate anche tutta la sua personalità, la natura stessa delle sue reazioni, tanto da fargli provare emozioni che senza l'aiuto della maschera non avrebbe potuto provare né fingere». E non è solo vero che talvolta «l'uso della maschera consentiva al pubblico di non guardare solo la faccia dell'attore ma di vederlo nel suo insieme: un fatto fondamentale nel caso, ad esempio, di Arlecchino, del quale andava così apprezzata la grande fisicità del corpo». Nicoll va oltre, sottolineando una possibile, duplice scoperta della Commedia dell'Arte: «La maschera, quando copre tutta la faccia, ha di solito due svantaggi: sembra un oggetto inanimato in cima ad un corpo mobile; smorza la voce. Abitualmente però

gli attori italiani evitarono di ricorrere a maschere intere e preferirono invece mezze maschere (...) oppure maschere ancora più piccole, che coprivano solo il naso e parte delle guance. (...) Oltre ad usare queste maschere speciali, gli attori italiani le adattarono con un metodo tutto loro alle esigenze delle loro commedie. La Commedia dell'Arte fu quasi unica nel mescolare attori con la faccia nascosta da maschere con altri, la cui faccia è completamente scoperta. Se le maschere fossero state a tutto viso, sarebbe risultata una frattura che avrebbe messo a disagio lo spettatore, dandogli l'impressione di trovarsi davanti a essere appartenenti a due mondi diversi. Nella Commedia dell'Arte invece le mezze maschere consentirono giusto quel tanto di distinzione che si desiderava (...).

Le quattro maschere formano così una comunità a sé, senza però essere troppo diverse dai loro compagni».

### Signori, chi è di scena...

Non mancano davvero le notizie in merito all'allestimento delle Commedie dell'Arte.

Come ricorda Nicoll nel suo studio, i comici potevano recitare

sia al chiuso (per esempio in una sala presa in affitto o in un teatro) oppure all'aperto, in una piazza di città o in un'aia di campagna. In ogni caso la scenografia era estremamente semplice e ridotta, nel secondo caso o quando la compagnia era in tournée, a un telo dipinto. La stessa scenografia era poi praticamente fissa, composta cioè da alcune case, ognuna con porte e finestre praticabili: una presenza fondamentale per gli attori, che in quelle case avrebbero trovato un prezioso alleato per le loro trovate comiche (finestre che si aprono e si chiudono, teste che spuntano da dietro un angolo e spariscono di nuovo e via dicendo). A ognuna di quelle case era collegato un certo numero di personaggi, come indicato nella lista delle "dramatis personae".

C'era anche una figura paragonabile a quella del moderno regista, detto *corago*, *concertatore* o *guida*, che di solito era il primo attore. A lui spetta il compito di chiarire a quale casa appartiene ogni personaggio e di leggere l'*Argomento*, un breve testo che spiegava l'antefatto della commedia (che cosa era successo prima). L'*Argomento* veniva attaccato con dei chiodi dietro le quinte, a disposizione degli attori. A questo punto, al corago spettava la parte più complessa del suo incarico: spiegava l'intreccio, indicava a ogni attore che cosa avrebbe dovuto fare nel corso della commedia, suggerendogli anche qualche particolare accorgimento o qualche trovata da utilizzare in sce-



## “Avviso a chi vuol recitar comedie”...

Così scriveva Pier Maria Cecchini ne *I frutti delle moderne comedie*, considerato il primo trattato tecnico dedicato all'attore e alla recitazione.

«Quello che si propone di voler essercitar l'intelletto ed il corpo in esercizio tanto importante, dee (per mio parere) far prima una diligente considerazione intorno non dirò al suo ingegno (perché chi ne ha poco malamente può usar la diligenza) ma (avendone a sufficienza) intorno al metal della voce, destrezza del corpo, ed abito della lingua. Avertendo ch'io non parlo di quella che alcun natural difetto non è abile al ben parlare, ma dell'altra, che puol derivare dall'esser nato in buono o men buono paese, perché tutti possono esser buoni con l'essercizzio e con la pazienza di lasciarsi ammaestrare, come si sono contentati molti Mantovani, i quali al dispetto della patria recitano in quelle loro opere premeditate così bene, che il Sanese, ed ogn'altro Toscano, potrebbe piuttosto invidiarli che correggerli».

continua ►



## Pantalone: alcune (utilissime) istruzioni per l'uso

Pier Maria Cecchini, considerato, nell'epoca della Commedia dell'Arte, il primo trattatista in materia di recitazione, così scrive rivolgendosi a chi intenda cimentarsi nel ruolo di Pantalone. Indicazioni che vanno lette con attenzione: «La parte del vecchio sotto abito e nome di Pantalone è

sempre parte grave, ma vien però mescolata fra le ridicole per la lingua e il vestimento. Debbe però chi l'essercita ritenere quella porzione di grave che non va mai disgiunta da persona la quale debba riprendere, persuadere, comandare, consigliare e far mill'altri offizii da uomo ingegnoso, non essendo mai

detto personaggio inferior di condizione cittadina, o almeno di facultoso mercante. Può bene dar alquanto licenza alla gravità quando che con un servo tratta d'amori, banchetti, solazzi, o d'altre materie gustose, poiché così fanno anche tutte l'altre condizioni, benché più gravi ed eminenti».



na, preoccupandosi inoltre di dare unitarietà a tutto il lavoro. «*Non è compito da poco* - scriveva al riguardo un commentatore del Settecento -. *Dal concertatore dipende tutto l'insieme dello spettacolo, e se gli manca la necessaria esperienza teatrale, allo spettacolo mancherà quest'armonia d'insieme, e la commedia ne soffrirà grandemente*».

Vere e proprie prove non pare ce ne fossero. Piuttosto, come abbiamo visto, ogni personaggio si costruiva la propria parte, magari provando qualche scambio con il suo partner in particolari scene.

### La commedia

Generalmente la commedia iniziava con un prologo - che non riguarda affatto la vicenda narrata, quanto piuttosto un personaggio - ed era divisa in tre atti (cinque erano invece quelli dei drammi scritti). Le commedie potevano essere di vario tipo: d'adulterio; di malintesi e amori complicati; d'avventure e intrighi. Nello snodarsi delle vicende venivano usati vari tipi di trovate e stratagemmi: dai travestimenti agli scambi di persona. Un grande effetto - raccontano le cronache

- sortivano le scene con una specie di "effetto notte", ottenuto o con le parole, o con la mimica o facendo portare lampade accese agli attori (la forza dell'immaginazione...).

Tra le trovate comiche, Nicoll ne sottolinea in particolare due: la ripetizione e il furto (le usò anche Shakespeare, per esempio in *Pene d'amor perdute*). Nicoll riporta una scena in cui viene utilizzata la ripetizione: «(...) vediamo Pantalone arrivare davanti alla porta della propria casa, che sorge vicina a quella di Graziano. Stupefatto, vede gli altri personaggi uscire l'uno dopo l'altro dalla sua casa ed entrare in quella del vicino; tutti lo salutano inchinandosi, ma non viene pronunciata neppure una parola. Alla fine Pantalone, esterrefatto, rimane solo sulla scena; resta immobile qualche secondo, poi, sempre in silenzio assoluto, si inchina al pubblico e se ne va».

Naturalmente, la risata del pubblico veniva scatenata anche da qualche trovata volgare, peraltro diretta e sincera, mai allusiva e maliziosa come accadrà nel teatro dei secoli successivi. A corollario vi erano poi danze e musiche, ma senza

indulgerci poi molto.

### La Francia

Abbiamo visto come la Commedia dell'Arte sia nata in Italia e dalla Pensiola si sia diffusa in tutta Europa, con alterne vicende, ma sempre e comunque dando stimoli e ricevendone.

Un caso assolutamente particolare è quello della Francia, vera e propria seconda patria della Commedia dell'Arte. I comici italiani cominciarono a recarsi in maniera massiccia fin dall'inizio del 1600. Gli Accesi, in particolare, vi recitarono sia a corte che all'Hotel de Bourgogne, seguiti pochi anni più tardi dai Fedeli che vi rimasero per oltre un anno. I nomi di Domenico Biancolelli (Trivellino e Arlecchino) e di Tiberio Fiorilli (Scaramuccia) divennero famosi come oggi quelli di Tom Cruise o Brad Pitt. Tra il 1645 e il 1661 tra l'Italia e la Francia fu un via vai senza sosta di comici, tanto che già nel 1658 gli italiani furono invitati a dividere con Molière il teatro Petit Bourbon e più tardi, nel 1660, sempre a fianco di Molière, il Palais Royal. Ma fu nel 1680 che il trionfo arrivò al suo apogeo: gli italiani ebbero in esclusiva l'Hotel Borgogne, che prese

il nome di Theatre Italien.

### La cacciata dei comici, il ritorno e il declino

Tutto sembrava andare per il meglio, senonché - nel 1697 - qualche battuta di troppo lanciata dal palcoscenico su Madame de Maintenon, favorita del re, ne scatenò le ire. Fu la famosa cacciata dei comici italiani da Parigi.

A nulla valsero le suppliche, le richieste di perdono, *i mea culpa*. Il re fu irremovibile.

O almeno lo fu fino al 1716, quando le continue richieste di un ritorno degli amati comici italiani non ottennero l'effetto desiderato. Tramite il Duca di Parma, il Duca d'Orleans fece ricostituire una compagnia italiana. Un nuovo inizio, dunque. Una seconda *chance*. E questa volta non bisognava commettere errori. La compagnia che partì per Parigi raccoglieva il meglio del meglio della Commedia dell'Arte dell'epoca, stretta attorno a Luigi Riccoboni (Lelio), una vera autorità nel settore. Con lui partirono dunque sua moglie Elena Balletti (Flaminia), il fratello di lei Giuseppe (Mario), Giovanni Bissoni (Scapino), Tommaso Visentini (Arlecchino), Pietro Alborghetti (Pantalone), Francesco Materazzi

(Dottore), Giacomo Ruzini (Scaramouche), Zanetta Benozzi (Silvia), Margarita Rusca (Violetta) e Ursula Astori (cantante).

Le premesse erano le migliori, ma i risultati non furono quelli attesi.

La verità era che dal 1697 ad allora i semi sparsi dai comici italiani in Francia avevano portato - dopo la cacciata - frutti deteriori: gli attori francesi che avevano approfittato della dipartita dei comici italiani avevano trattenuto e riproposto al pubblico solo la parte più superficiale, di maggiore impatto delle *Comedie*: ossia, non comprendendone se non in minima parte i testi, le buffonerie e le acrobazie. In un certo senso, insomma, la Commedia dall'arte in Francia era tornata alle origini farsesche e di teatro da fiera dalle quali i comici italiani avevano tanto faticato ad allontanarsi. Sta di fatto che quando Riccoboni e i suoi giunsero a Parigi, dopo i primi tempi sostenuti dalla curiosità per quell'atteso ritorno gli affari declinarono sensibilmente. Riccoboni cercò tutte le soluzioni possibili. Tra l'altro ingaggiò anche il figlio di Dominique Biancolelli, Pier Francesco, che poteva servire da utile ponte con il pubblico francese, facendogli però vestire i panni di Pierrot, visto che c'era già Visentini come apprezzato Arlecchino; la cosa parve funzionare per un po', ma poi non bastò nemmeno quella. Che fare? Riccoboni decise allora di inserire sempre più parti in francese nelle commedie, seguendo quel processo che già nella prima fase della presenza italiana in Francia si era

fatta sentire e che segnerà profondamente il destino della Commedia dell'Arte. Ma nemmeno questo bastò, anche perché per gli italiani era un dramma cercare di parlare in francese sulla scena. Nel 1718 si presentò però da Riccoboni un certo Jacques Autreau, un pittore appassionato di commedia all'italiana. Chiese di parlare con il capocomico e gli diede un manoscritto. Si trattava di una commedia, dal titolo *Le naufrage au Port-à-l'Anglais*: era l'idea geniale che ci voleva, una commedia nella quale si raccontava di un gruppo di italiani naufragati durante una tempesta e rifugiati in una locanda francese. C'erano tutti gli ingredienti giusti: un testo scritto da un francese che conosceva i gusti del pubblico e la parte giusta per attori non madrelingua, il cui cattivo francese sarebbe stato quindi parte integrante della vicenda. E infatti la commedia fu un trionfo. Ripresa quota, gli italiani continuarono a recitare in Francia, cercando però di migliorare via via il loro francese e di dare al pubblico ciò che voleva. L'improvvisazione rimaneva, ma certamente la Commedia dell'Arte non era più la stessa. Nel 1720, a Riccoboni si presentarono poi altri due autori francesi. Uno dei due era Marivaux. Il suo *Arlequin poli par l'amour* fu anch'esso

uno strepitoso successo, ma storicamente la sua importanza è un'altra: come sottolinea Nicoll «la raffinatezza che egli immette negli episodi d'amore, la squisitezza della sua sensibilità erano perfettamente legittime, come lo era l'aver presentato Arlecchino sotto una nuova luce. Ed era anche giusto che l'atmosfera romanticamente irreale dell'antica Commedia dell'Arte lasciasse il posto a quell'aura incantata in cui i suoi personaggi si muovono. Ma il risultato fu che Marivaux distrusse lo spirito della Commedia dell'Arte o, per lo meno, iniziò il processo da cui esso uscì distrutto. L'improvvisazione divenne sempre meno importante; anche se Arlecchino rimase, i suoi compagni scomparvero, il vigore dei Gelosi lasciò il posto a una squisita delicatezza tipicamente francese». Era la fine: nel 1762 la *Comédie Italienne* si fuse con l'*Opéra Comique*, che alla fine prese il sopravvento. Persino Goldoni, che in Italia aveva contribuito a segnare il destino con la sua Riforma, in Francia tentò di salvarla, scrivendo scenari per attori italiani.

Ma ormai la Commedia dell'Arte non esisteva più: le sopravvissero solo l'arlecchinata, il teatro di Pierrot in Francia e quello di Pulcinella a Napoli.

## L'Accademia Internazionale del Piccolo Teatro di Milano

Dalla straordinaria esperienza di recupero della Commedia dell'Arte attuata da Giorgio Strehler a partire dal 1949, anno della prima messinscena del *Servitore di due padroni* di Carlo Goldoni (che con il regista del Piccolo diviene *Arlecchino servitore di due padroni*), è nata alcuni anni fa l'Accademia Internazionale della Commedia dell'Arte. L'organismo opera nel campo dell'«insegnamento della teoria, dei modelli espressivi della Commedia dell'Arte, dell'uso della maschera e della gestualità di questo stile di recitazione». Sotto la direzione artistica di Ferruccio Soleri, che incarna il ruolo di Arlecchino fin dal 1960, l'Accademia vede attivo, oltre allo stesso Soleri, Stefano De Luca, Paolo Bosisio, gli attori della compagnia dell'*Arlecchino servitore di due padroni* e il veneto Renzo Antonello, docente di Storia e Tecnica della maschera. Altre materie di insegnamento sono Storia della Commedia dell'Arte, Storia del Costume e della Scenografia, Storia della Musica, Interpretazione delle maschere della Commedia dell'Arte, la regia di Strehler per l'*Arlecchino*, training, acrobatica, tecnica della voce.

Informazioni si possono trovare nel sito <http://accademia.piccoloteatro.org>; all'Ufficio Produzione e Organizzazione del Piccolo 02 72333483, dal lunedì al venerdì dalle 15 alle 19.





COLLANA

*in collaborazione con*

**FONDAZIONE**  
*Cariverona*

Per le attività istituzionali

- 1 I LUOGHI DEL TEATRO**
- 2 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Prima parte**
- 3 RECITARE: LO STILE E LE TECNICHE. Seconda parte**
- 4 LA COMMEDIA DELL'ARTE**

Testo e grafica di  
**Alessandra Agosti**

*Aprile 2009*



## il concorso letterario

su tutti i fronti, prima di tutto quello sessuale. Mario Mambretti è un ingegnere di mezz'età che non ha altro per la testa che le donne. E non è nemmeno troppo schizzinoso, nei suoi gusti: "Pur che porti la gonnella, voi sapete quel che fa". Peccato che la moglie Antonia non sembri gradire il suo libertinaggio, e anzi come gesto di ribellione minaccia più volte il suicidio (col veleno, con la pistola ecc.). Mario, pur di mettersi l'anima in pace, dopo aver sventato l'ennesimo tentativo della consorte di buttarsi dal balcone, le espone l'idea di trasformare il loro matrimonio in una "coppia aperta" conforme ai più audaci ideali sessantottini. E se all'inizio Antonia storcerà il naso, alla fine la situazione si ribalterà inaspettatamente a suo vantaggio...

Un'esilarante rapsodia di squarci familiari, lo spettacolo presentato sabato scorso al San Marco per il quinto appuntamento con ventunesima edizione della "Maschera d'Oro", festival di teatro amatoriale organizzato dalla Fita regionale. *Coppia aperta, quasi spalancata* è una commedia scritta a quattro mani da Dario Fo e Franca Rame negli anni '70, quando una pulsante vena di rinnovamento prospettava nuove concezioni di vita sociale e familiare; erano così tante le cosiddette "coppie aperte", in cui tra coniugi e fidanzati ci si permetteva la più completa libertà sessuale. Messo in scena dalla compagnia La Zammara di Montegrotta (Messina), lo

spettacolo ha trovato una risoluzione soddisfacente, con pochissimi rimaneggiamenti al testo di partenza. Per La Zammara, il cui repertorio è costituito prevalentemente da testi della tradizione sicula e partenopea, questo dramma firmato Fo e Rame ha rappresentato una felice eccezione.

Leggera senza superficialità e deliziosamente pungente, la rappresentazione di sabato, per la regia di Puccio Curtò, ha incassato uno scroscio di risate dopo l'altro. Il risultato è stato uno scoppiettante e bisbetico quadro di coppia, giocato su ritmi agili e vivacizzato da un'ammiccante interazione tra attori e pubblico. In un ininterrotto succedersi di litigate, gelosie, scoppi d'ira, patetiche pulsioni suicide, Antonia dispera di trovare un amante da poter opporre all'harem del marito. Al contrario, Mario è visibilmente soddisfatto di potersela spassare in completa libertà: è evidente che la coppia è "aperta" solo da un lato, quello maschile. Quando però Antonia comincerà a vantare l'"amicizia" con un aitante professore plurilaureato (e per di più raffinatissimo rockettaro), il buonumore di Mario comincerà ad adombrarsi. E alla fine, irretito dalla sua stessa trappola, il sangue gli monta alla testa e, armato di phon, si tuffa nella vasca da bagno, pronto a un gesto disperato. Solo per un attimo le cose parranno risolversi, prima del tragicomico finale.

Al calo del sipario, appena

un'ora e mezza dall'inizio, gli spettatori hanno esitato qualche istante, prima di rendersi conto che lo spettacolo era finito: ma è proprio nella brevità che questo gioiellino dell'ironia trova la sua realizzazione ideale. Straordinari i due protagonisti, su cui è caricata l'intera responsabilità della commedia: Sara Giordano (che ad Arezzo si è guadagnata il premio come migliore attrice protagonista) nei panni di una massaia pettegola e brontolona, esilarante quando fa l'occhiolino

alle donne in sala; Salvatore Bertè, invece, nell'interpretazione del marito libertino riesce ad imprimere al suo personaggio un'aria di genuina furberia che non può che far tenerezza, o quanto meno accattivarsi la simpatia del pubblico maschile.

*Motivazione: Il candidato attraverso una lettura agile e frizzante dell'allestimento riesce a valorizzare gli aspetti più rilevanti della commedia, senza rinunciare ad una analisi efficace ed essenziale dei contenuti e dei personaggi.*



**Un riconoscimento all'impegno della Federazione veneta nell'organizzare un grande festival come la "Maschera d'Oro" è venuto dalla Fita nazionale, consegnato dal vicepresidente Gianfranco Ara, a destra nella foto, al presidente veneto Aldo Zordan. In basso, il pubblico del Teatro San Marco, che ha affollato la sala per tutte le serate del festival**





# «La base de tuto» di Gallina: una scelta d'impegno

**Interessante messinscena del Teatro Stabile del Veneto  
“Carlo Goldoni”, per la regia del giovane Stefano Pagin**

**di Giuseppe Barbanti**

Se si eccettuano gli spettacoli del Teatro Stabile La Contrada di Trieste che a partire dal 2005, in collaborazione con il Dramma Italiano di Fiume, ha messo in scena *Zente refada* e *Mia fia*, sino all'allestimento de *La base de tuto* (1894) circuitato in Veneto sino alla fine di aprile, i testi di Giacinto Gallina venivano rappresentati solo grazie all'impegno delle compagnie amatoriali venete con tutte le difficol-

tà che i nostri gruppi ben conoscono. Del resto, anche l'allestimento de *La famegia del santolo* diretta da Luigi Squarzina nel 1986 aveva confermato le difficoltà che persino una compagnia professionale poteva incontrare con un repertorio sì vasto come quello di Gallina ma, al di là della perizia con cui le commedie erano costruite, spesso lontano per i contenuti dalla sensibilità del pubblico odierno.

La scelta del Teatro Stabile del Veneto e della Teatri Spa di Treviso, coadiuvati per la circuitazione da Arteven, di scommettere su quest'autore recuperando dal dimenticatoio *La base de tuto* è stata coraggiosa, in sintonia, peraltro, con le linee di intervento che dovrebbero caratterizzare la presenza del “pubblico” in ambito teatrale. L'operazione, infatti, non si esaurisce nell'allestimento di un testo

che, lontano dalle scene da più di un secolo, focalizza tematiche come egoismo e cupidigia degli esseri umani, presenti anche in altri lavori del commediografo veneziano senza essere portati come in questo alle estreme conseguenze: da un lato in questa stessa prospettiva si erano mossi quarant'anni fa Carlo Lodovici e Cesco Baseggio i quali - nell'ambito dei cicli di commedie venete prodotte per la Rai, negli anni in cui il repertorio veneto, grazie al piccolo schermo, godette di maggior fortuna - misero in scena proprio la già dimenticata *La base de tuto*; dall'altro l'intimo legame esistente con *Serenissima* (se non fosse irriverente si potrebbe parlare di "sequel"), di tre anni precedente (1891), non poteva essere ignorato.

Del resto non è proprio sotto l'auspicio di favorire l'innesco di elementi nuovi e di un approccio che renda la messa in scena dei testi del teatro di tradizione più vicini al pubblico odierno che nasce il progetto di Stabile e Teatri Spa, che prevede in questa stagione l'allestimento de *La base de tuto* e nella prossima di *Tramonto* di Renato Simoni? Da qui la scelta del regista Stefano Pagin di ricomporre in un unico spettacolo le due commedie, condensando nelle scene iniziali, desunte da *Serenissima*, l'antefatto dell'intricata vicenda de *La base de tuto*, proposta poi, per intero, in una prospettiva di inesorabile deteriorarsi dei valori umani. Solo per questa via era possibile dar conto sulla scena (e se non qui dove deve manifestarsi la ricchezza di un autore teatrale?) del diverso spirito



Qui e a lato, due momenti dello spettacolo (foto Giustino Chemello)

che aleggia nell'una e nell'altra commedia: *Serenissima* è un lavoro apparentemente contrastato ma in realtà solare, i cui personaggi sono esponenti di una comunità vitale che, pur tra cadute e compromessi, combatte per la propria sopravvivenza non solo economica ma anche morale, nel solco di una tradizione millenaria; e vi si avverte di riflesso l'incanto unico degli esterni veneziani.

*La base de tuto* porta in scena, vent'anni dopo, i sopravvissuti di quella stessa umanità, non più baciata da un "refolo" di speranza ma confinata nel chiuso del salottino di una famiglia del popolo relativamente agiata, quasi piccolo borghese, in cui dominano grettezza e meschinità: gli sviluppi stessi della trama portano in scena un'umanità che, paradossalmente, vede irrimediabilmente inquinate le sue relazioni dalla presenza del denaro, che si infila subdolo nei rapporti di coppia, con un matrimonio di copertura, quello fra Cecilia e Carlo, il quale intrattiene una relazione extraconiugale con una donna dal passato

burrascoso, Norma, che per giunta vorrebbe appioppare alla moglie come madrina della figlia. D'altra parte anche la figlia della svagata Cecilia, per risarcire il cui perduto onore in *Serenissima* il vecchio Piero Grossi aveva rifiutato una somma di denaro, ha in realtà come padre Alvisè Vidal, arricchitosi a seguito di una provvidenziale eredità e figlio del Nobilomo Vidal, in *Serenissima* emblema di un'aristocrazia in miseria. Eppure toccherà a lui, ancora un anziano, richiamare - con toni molto determinati, quasi violenti - il figlio all'ordine nel tormentato finale de *La base de tuto*.

Insomma, miseria e nobiltà di un'umanità che da popolana si fa borghese, contrasto che la regia di Pagin rende contrapponendo il clima concitato, l'atmosfera quasi panica delle scene iniziali di *Serenissima* (ravvivate addirittura da lampi e da musiche di indubbia suggestione nell'intento di evocare la festa veneziana per eccellenza, la regata) al contesto greve e soffocante del salottino della rivendigola Giuditta, che sintetizza in una battuta

fondamentale la filosofia sua e dei suoi sodali: "... i soldi xe la base, i soldi xe el capo essenzial! Altro che storie! I bessi, i bessi e se pol sigarlo ai quatttro venti senza paura che nisun se opona". Filosofia cui la saggezza del Nobilomo Vidal contrappone l'essenziale verità del "...perché volerse ben, xe la base de tuto". A tener in vita un briciolo di speranza in un futuro migliore personaggi come l'ineffabile Cecilia, d'una modernità sconcertante, e la bella coppia di popolani formata da Lisa e Bapi. Uno spettacolo che rivela un Gallina sconosciuto, contiguo a tanto grande teatro europeo del suo tempo, messo a nudo in questa sua peculiarità dal parallelo fra *Serenissima* e *La base de tuto*: il teatro di parola fa passare in secondo piano il rischio di un approccio venato di retorica sempre in agguato quando ci si misura anche in parte con un testo solo apparentemente facile come *Serenissima*. E l'averlo proposto a mò di prologo a *La base de tuto* consente di toccare con mano ad un tempo la varietà delle proposte ma anche la visione complessa e articolata della vicenda umana del Gallina drammaturgo.

Le interpretazioni eccellenti di Stefania Felicioli, dalla deliziosa calata di Burano, Michela Martini, Giancarlo Preati, Nicoletta Maragno e Massimo Somaglino, attori e attrici che hanno tutti lavorato ai massimi livelli nel teatro italiano, fanno il resto. Da elogiare anche Alessio Bobbo, Silvia Piovan e Demis Marin. I costumi sono di Stefano Nicolao.

# Biennale Teatro: cosa si è visto sui palcoscenici della Laguna

**Approfondimenti su alcune produzioni venete di interesse: Eros Pagni "Impresario delle Smirne" e poi "Otello" e "Orlando"**

di **Giuseppe Barbanti**

Quarantesima edizione del Festival Internazionale del Teatro, dedicato quest'anno al grande tema del Mediterraneo, delle sue lingue e della riscoperta dell'Oriente.

Concentriamo la nostra attenzione su alcuni spettacoli prodotti nel Veneto. Riecco *L'impresario delle Smirne*, la commedia goldoniana riallestita al Teatro Malibran da Luca De Fusco, direttore del Teatro Stabile del Veneto, a più di mezzo secolo da una memorabile edizione firmata da Luciano Visconti, di cui il regista napoletano ha utilizzato le musiche originali scritte da Nino Rota ed eseguite dal vivo da un ensemble diretto dal maestro Antonio Di Pofi: uno spettacolo in bilico fra

memoria storica e passato prossimo, per la trasposizione della vicenda - un gruppo di comici alle prese con l'atavico problema di come sbarcare il lunario - dal Settecento alla seconda metà del Novecento, con tanto di passerella a rievocare il fasti del defunto "varietà" passato a miglior vita ormai da una quarantina d'anni. Un cast d'eccezione che ha la sua punta di diamante in un Eros Pagni strepitoso, seguito a ruota da Anita Bartolucci e Alvia Reale.

Di grande impatto per i nuovi orizzonti che apre *Otello* riscritto dal vicentino Roberto Cuppone e allestito dalla compagnia Pantakin da Venezia per la regia di Michele Modesto Casarin. Si parte dalla ricostruzione di una plausibile identità del moro di Venezia (certo teatro, anche di recente, si ostina a farne una caricatura) per inerpicarsi in un intreccio di storie (accanto al rapporto Otello-Iago-Desdemona, l'assedio di Famagosta e i consueti comici alle prese

con le prove dello spettacolo) e di lingue che regge anche grazie al dinamismo dei cinque interpreti. Su tutti spicca il maiuscolo Stefano Rota, che dà anima e corpo a ben tre personaggi, rivelandosi perno fondante dell'azione scenica.

E, restando in tema di attorialità, ancora grandissime interpreti femminili per *Orlando* adattato per la scena da Stefano Pagni che ne cura pure l'allestimento prodotto dal Teatro Fondamenta Nuove di Venezia. Una lunga carrellata attraverso i secoli su Orlando, allegoria dell'amore e dell'artista, narrata in un coraggioso discorso indiretto libero dagli stessi interpreti, sostenuti dalle musiche appositamente composte per l'allestimento da Gabriella Zen: protagonisti Massimo di Michele, Michela Martini con i suoi esilaranti cammei delle regine d'Inghilterra nel tempo e un'incontenibile Stefania Felicioli che, oltre a confermare una vocalità d'eccezione, rivela un'invidiabile agilità fisica con cui guida gli spettatori in una "full immersion" nell'anima di un personaggio che assurge quasi a mito.

● **Concorso**

## Vimodrone, entro giugno

*Il Comune di Vimodrone, in collaborazione con la Compagnia Teatrale "Gli Anonimi", organizza la sesta edizione del concorso "Premio Teatrale Comune di Vimodrone". Il concorso è aperto alla partecipazione di tutte le compagnie amatoriali operanti nel territorio nazionale, e si terrà a Vimodrone (Milano) dal 19 settembre al 12 dicembre prossimi, con spettacoli al sabato sera con cadenza bisettimanale, presso il locale Teatro San Remigio. La domanda di iscrizione dovrà essere spedita entro il 15 giugno prossimo.*

*In palio premi per il migliore spettacolo (con assegno di 500 euro), il miglior attore e la migliore attrice, la migliore regia e un riconoscimento per il più alto gradimento da parte del pubblico. Il regolamento del concorso può essere scaricato dal sito <http://www.webalice.it/glianonimi>. Per ulteriori informazioni si può inviare una e-mail all'indirizzo internet [glianonimi@alice.it](mailto:glianonimi@alice.it)*



*Irene Papas, Leone alla carriera*

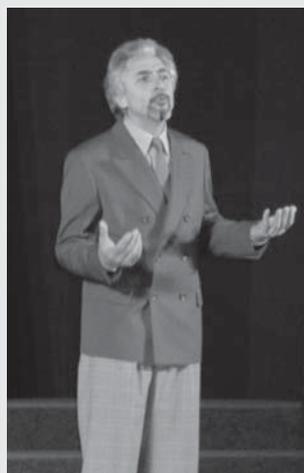
## Piovene Teatro conquista la rassegna di Spinea (Ve)...



La premiazione di Piovene Teatro a Spinea

È andata a Piovene Teatro, formazione dell'omonimo centro della provincia di Vicenza, guidata da Italo Cunico, la vittoria alla nona edizione del concorso "Teatro Comico d'Autore" di Spinea, nel Veneziano. Una bella soddisfazione per la compagnia, che proprio nel 2009 celebra i suoi quindici anni di attività. A conquistare la giuria è stato l'allestimento della commedia *L'oselo del maresciallo* di Loredana Cont (adattata in vicentino dallo stesso Cunico), ormai un cavallo di battaglia del gruppo, che ha ottenuto anche il premio per la migliore scenografia. L'ultima produzione di Piovene Teatro è invece *A non saverla giusta*, sempre di Loredana Cont.

## ... dove tra gli attori vince Guglielmo Scarabel



Guglielmo Scarabel

Guglielmo Scarabel, della Compagnia Vittorinese del Teatro Veneto, ha conquistato il premio come miglior attore protagonista alla 9ª edizione del concorso "Teatro Comico d'Autore" di Spinea. Suo il ruolo di Gregorio Camisan in *Quando al paese mezzogiorno sona* di Eugenio Ferdinando Palmieri.

## Il Grappolo d'Oro a La Formica di Verona

È andata alla Compagnia La Formica di Verona, per lo spettacolo *Il giardino dei ciliegi* di Anton Cechov per la regia di Gherardo Coltri, la vittoria alla quarta edizione del concorso regionale "Grappolo D'Oro", organizzato dalla compagnia Teatro Berico di Barbarano Vicentino in stretta collaborazione con l'Amministrazione Comunale. La palma di migliore attore è andata a Carlo Properzi Curti, della Compagnia La Trappola di Vicenza, che ha interpretato il ruolo di Carlo nello spettacolo *Tango Monsieur?*, messo in scena da La Trappola di Vicenza; migliore attrice è stata invece giudicata Liliana Boni della compagnia Città di Vicenza, interprete di Frola nello spettacolo *Così è se vi pare* di Pirandello.



A Teatroinsieme il "Dal Maso"

È andato alla compagnia Teatroinsieme di Zugliano, guidata da Gabriella Loss, il premio "Danilo Dal Maso", abbinato alla rassegna FebbraioaTeatro di Cavazzale (Vi). Vincente lo spettacolo *Zogando a tresete* di Emilio Baldanello.

## ● La Trappola di Vicenza fa il pieno di premi a Viterbo

Soddisfazioni per il gruppo teatrale La Trappola di Vicenza alla tredicesima edizione del Premio Città di Viterbo, festival internazionale del teatro amatoriale, al quale ha partecipato con lo spettacolo *Tango, monsieur? ovvero Il seduttore sedotto* di Aldo Lo Castro. Lo spettacolo è stato molto gradito dal pubblico e la giuria ha assegnato alla formazione vicentina i premi per la migliore attrice giovane a Patrizia Lovato, di migliore attore a protagonista a Carlo Properzi Curti, di migliore regista a Pino Fucito.

Lo scorso anno La Trappola ha celebrato i propri venticinque anni di attività: un quarto di secolo punteggiato da importanti allestimenti, tra i quali *La visita della vecchia signora* di Dürrenmatt e *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill, e da commedia brillanti.

È stato l'ideatore del teatro canzone

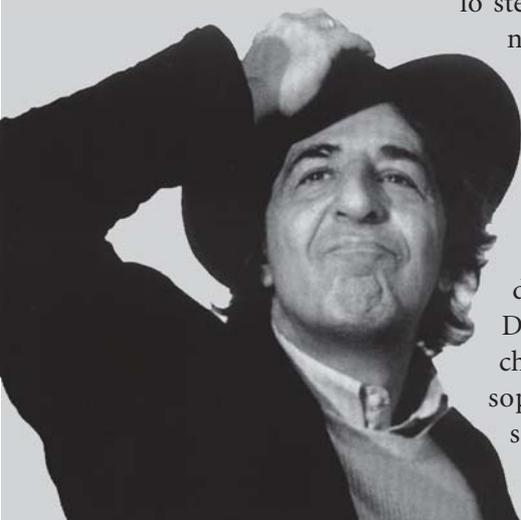
## Gaber e "Il grigio": due date da ricordare

Giorgio Gaber avrebbe compiuto settant'anni il 25 gennaio scorso, se non se ne fosse andato, troppo presto, il 1° gennaio 2003. E vent'anni compie "Il grigio", una delle sue opere più significative, presentata per la prima volta al pubblico nella stagione teatrale 1988/89 e scritta anch'essa, come la stragrande maggioranza della sua produzione, a quattro mani con l'amico pittore Sandro Luporini. Due anniversari importanti da ricordare, dunque, per la cultura italiana, che non dimentica il dolce e graffiante "Signor G", l'inventore - appunto con Luporini - del "teatro canzone". Dopo un primo ingaggio a mille lire per un veglione di Capodanno, per Gaber inizia una scalata al successo che passa attraverso una canzone, *Ciao ti dirò*, scritta nel 1958 insieme a Luigi Tenco e resa famosa da Celentano. Importante l'amicizia con Enzo Jannacci (si facevano

chiamare "I due corsari"). Nel '65 il matrimonio con Ombretta Colli e nel '66 la nascita della loro unica figlia, Dalia. In Tv fu presente per un periodo fino a che il suo crescente impegno politico e sociale non lo rese "indigesto".

Per quanto riguarda il teatro, nel 1970 Gaber presentava al Piccolo di Milano *Il Signor G*, recital destinato a passare alla storia: la canzone, grazie a lui, entrava a teatro; da qui il nome di "teatro canzone", che comprende, tra gli altri, testi come *Far finta di essere sani*, *Anche per oggi non si vola*, *Polli di allevamento*, *E pensare che c'era il pensiero* e *Un'idiozia conquistata a fatica*.

Dalla satira politica che anima il teatro canzone, Gaber allargò lo sguardo all'analisi della non-umanità della vita moderna, delle esistenze "normali". "Il grigio" fa parte di questa sezione, che lo stesso Gaber e Luporini chiamarono "teatro d'evocazione". Il repertorio "d'evocazione" è composto da una trilogia formata oltre che da "Il grigio", da "Parlami d'amore Mariù" e "Il Dio bambino". È qui che emergono la rabbia sopita della gente e lo smarrimento di una generazione senza più ideali.



## ● Due concorsi che scadono a maggio

Settima edizione per il Festival Nazionale del Teatro Comico promosso dall'associazione teatrale La Banda degli Onesti, dalla Regione Puglia e dal Comune di Altamura, in provincia di Bari, in collaborazione con la Fita. Il festival prevede l'assegnazione del premio "Bombetta d'Oro", in omaggio al grande Totò. Il festival si terrà dal 19 luglio al 2 agosto, con premiazioni il 6 agosto. La scadenza delle iscrizioni è fissata per il 18 maggio. Il

bando è scaricabile su [www.fitaveneto.org](http://www.fitaveneto.org).

Scadenza invece il 31 maggio per la seconda edizione del concorso biennale del Teatro Veneto "Goldoni & Dintorni" per spettacoli in lingua veneta o in lingua italiana purchè di autore veneto. Il concorso è organizzato dalle compagnie della Torre e Sottosopra con il contributo del Comune di Bagnoli di Sopra (PD). Il bando è scaricabile nel sito della Fita e in [www.compagniadellatorre.it](http://www.compagniadellatorre.it)

### TeatroSei: edizione ricca di debutti

Si è conclusa di recente una bella, nuova edizione di TeatroSei, rassegna di spettacolo proposta a Vicenza dalla Fita in collaborazione con il Comune. Dopo un'apertura natalizia dedicata ai più piccoli, la rassegna ha proposto nove spettacoli, che hanno spaziato come sempre dal genere brillante al drammatico, con - tra l'altro - due debutti, uno per ciascun genere: sono infatti andate in scena le "prime" della commedia *Il colpo della strega* di John Graham con Lo Scigno di Vicenza diretto da Andrea Rigon e del dramma di Luigi Lunari *Il canto del cigno*, messo in scena dalla compagnia cittadina La Ringhiera, per la regia di Riccardo Perraro, protagonista dell'opera al fianco della giovane Natalie Caoduro.

### Teatrozero ha replicato con successo

Seconda edizione riuscita per Teatrozero, promossa da Fita Treviso, in collaborazione, con il patrocinio e il contributo del Comune di Zero Branco. Tre gli spettacoli in cartellone, vetrina del teatro della Marca. All'insegna del classico è così salita sul palcoscenico la compagnia Rinascita di Paese ne *I pettegolezzi delle donne* di Carlo Goldoni, seguita, per il contemporaneo, dal Teatro delle Lune di Montebelluna, di scena con *L'incidente*, commedia di Luigi Lunari. Chiusura ancora con il classico grazie al Teatro d'Arte Spresiano, che ha proposto *Il ratto di Arianna*, canovaccio di commedia dell'Arte con il quale il gruppo è tra l'altro approdato alla finale del festival nazionale Maschera d'Oro, promosso dalla Fita regionale.

*Un vero artista preparato e generoso*

## Il teatro saluta Ubaldo Righetti

di Giuseppe Barbanti

La scomparsa di Ubaldo Righetti. Malato da anni, una vita interamente spesa nel mondo dello spettacolo,



Ubaldo Righetti si è spento a poco più di 70 anni il 6 marzo scorso all'Ospedale dell'Angelo di Mestre.

Veneziano, aveva cominciato come attore nella seconda metà degli anni Cinquanta in una compagnia amatoriale guidata da Andrea Miani ed era poi passato al Teatro del Ridotto di Venezia, una piccola sala, ora incorporata in un albergo di lusso, diretta da Ferdinando Scarpa che ebbe il merito di consentire per trent'anni (sino al 1979 quando riaprì il Goldoni) che le grandi compagnie italiane facessero tappa a Venezia sprovvista di un teatro di prosa. Al Ridotto passò al professionismo lavorando, fra gli altri, con due illustri

componenti della compagnia stabile che vi operava, Gino Cavalieri e Leony Leon Bert, fra i maggiori esponenti delle compagnie venete del tempo. Era, poi, passato nella compagnia Baseggio e, da qui nella rivista con Macario. Nel frattempo si era impratichito un po' di tutti i mestieri dello spettacolo (macchinista, fonico ed elettricista), acquisendo una visione d'insieme della scenotecnica teatrale che lo ha portato a collaborare a lungo con le maggiori compagnie di giro italiane, Gassman, Tognazzi, Cervi, Foà e Bosetti. A partire dalla fine degli anni Settanta aveva concentrato la sua attività nella realtà veneziana collaborando sia con la Compagnia del Teatro all'Avogaria che con le maggiori istituzioni cittadine, in primo luogo il Gran Teatro La Fenice e il Teatro Goldoni, finalmente riaperto. Metteva a disposizione di tutti i gruppi professionali il suo bagaglio di conoscenze, ma, memore dei suoi esordi, da vero appassionato di teatro, non faceva mancare il suo sostegno a numerose compagnie amatoriali dando preziose consulenze e supporti. Anche per questo oltre che dai familiari sarà ricordato con affetto dai numerosi iscritti alle compagnie della Federazione che per decenni si sono avvalsi della sua collaborazione. Ciao "Dino"!

*Era de La Ribata di Piove di Sacco*

## Mario A. Ranzato addio troppo presto

di Virgilio Mattiello\*

Lutto nel mondo del teatro amatoriale veneto. Martedì 24 marzo scorso è mancato, a soli 50 anni, Mario Antonio Ranzato, attore, regista e fondatore della compagnia "La Ribalta" di Piove di Sacco, da molti anni associata alla Fita di Padova. Ricoverato per un semplice intervento chirurgico, qualche giorno dopo l'operazione le sue condizioni si sono inspiegabilmente aggravate

e dopo circa un mese il suo cuore si è fermato. Molto attivo e prodigo di iniziative nel campo teatrale, è riuscito ad avvicinare molti ragazzi al palcoscenico e numerose sono le rassegne che in prima persona organizzava a Piove di Sacco e nelle zone limitrofe.

Siamo vicini alla moglie Ornella e alle figlie Romina e Cristina, che con lui condividevano una grande passione teatrale.

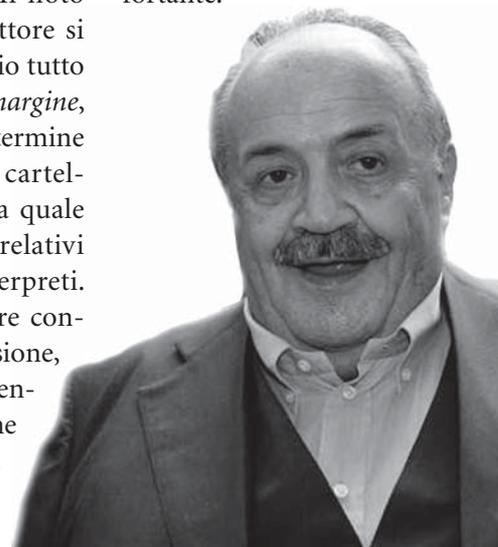
\* *Presidente Fita di Padova*

*Un nuovo impegno per il giornalista Tv*

## Costanzo e il teatro

Maurizio Costanzo è approdato alla trasmissione televisiva di Rai 2 *Palco e Retropalco*, il programma in onda il giovedì in seconda serata, figlio della storica trasmissione *Palcoscenico*. Il noto giornalista e conduttore si è ritagliato uno spazio tutto suo grazie a *Note a margine*, rubrica di scena al termine dello spettacolo in cartellone, nel corso della quale approfondirà temi relativi all'autore o agli interpreti. Costanzo sarà inoltre consulente della trasmissione, forte della sua esperienza come autore e come direttore artistico di varie istituzioni. La presenza di un per-

sonaggio come Costanzo non può che far ben sperare sul futuro della trasmissione e, più in generale, sulla visibilità del teatro nelle reti televisive, attualmente sconsigliate.



# POLTRONISSIMA

**In questa rubrica, segnaliamo alcuni spettacoli portati nei teatri da importanti compagnie e artisti italiani:**



## Gigi Proietti in «Di nuovo buonasera»

Ritorno sulle scene per Gigi Proietti, tra i volti più amati del teatro e della tv, straordinario *one man show*. Il suo nuovo spettacolo si intitola *Di nuovo buonasera*, ed è un omaggio all'avanspettacolo, parente povero del varietà.



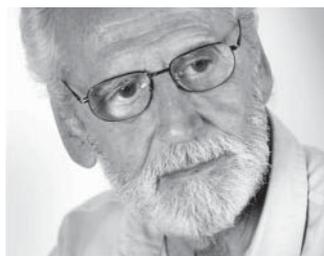
## Trasformismo: Brchetti in «Gran varietà»

In Italia dici trasformismo e pensi Arturo Brchetti. L'eccentrico artista, che ultimamente si è molto dedicato anche alla regia, sta portando sulle scene il suo *Gran Varietà Brchetti*, brillante esempio della sua straordinaria abilità.



## Per «L'anatra all'arancia» nuova coppia

*L'anatra all'arancia* di Home e Sauvajon torna sul palcoscenico con Corrado Tedeschi e Debora Caprioglio, per la regia di Ennio Coltorti. Di recente lei ha lavorato con Toni Servillo, lui con Anna Mazzamauro.



## Giulio Bosetti nei «Dialoghi con Socrate»

È una produzione del Teatro Carcano il nuovo impegno teatrale di Giulio Bosetti, *Dialoghi con Socrate*, tratto da *Apologia di Socrate*, *Critone*, *Fedone* di Platone. L'adattamento e il coordinamento sono di Giuseppe Emiliani.

## Samuel Beckett Teatro

con un saggio di  
Paolo BERTINETTI

EINAUDI. ET Teatro

(A.A.) Si celebra quest'anno il ventesimo anniversario della morte di Samuel Beckett, avvenuta a Parigi il 22 dicembre 1989, quando l'autore irlandese aveva 83 anni. Una discreta raccolta di suoi testi è contenuta nel volume *Samuel Beckett. Il teatro*, edito da Einaudi nella collana ET Teatro nel 2002 e in vendita a 12 euro. Nelle sue circa 350 pagine, infatti, il volume dà spazio ad alcune delle opere più importanti dell'autore, vale a dire: *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Tutti quelli che cadono*, *L'ultimo nastro di Krapp*, *Giorni felici*, *parole e musica*, *Commedia*, *Di' Joe* (tutti nella traduzione curata da Franco Lucentini), *Respiro* (tradotto invece da Floriana Bossi), *Non io* (tradotto da John Francis Lane) e ancora *Quella volta* e *Dondolo* (tradotti da Carlo Fruttero e Franco Lucentini). Si tratta quindi di una interessante raccolta di testi ai quali andrebbero comunque affiancati la *Trilogia* di romanzi formata da *Molloy*, *Malone muore* e *L'innominabile* (tutti del periodo surrealista parigino degli anni '50) e magari le *Poesie*. «*Aspettando Godot* e i successivi testi teatrali beckett-

tiani- scrive tra l'altro il curatore della raccolta - rappresentano il contributo più originale alla letteratura drammatica della seconda metà del Novecento. (...) Senza *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Krapp*, *Giorni felici*, la nostra idea di teatro non sarebbe la stessa. (...) Beckett ci ha saputo dare una delle testimonianze più alte della riflessione sulla condizione umana della cultura europea del Novecento. E una delle esperienze decisive sulla possibilità della forma drammatica».

Samuel Barclay Beckett è stato scrittore, drammaturgo e regista. Irlandese, la sua famiglia era di estrazione borghese e di religione protestante. Laureatosi al Trinity College di Dublino con una tesi su Proust, poi pubblicata, insegnò all'École Normale Supérieure di Parigi, dove lavorò come segretario di James Joyce. Con Eugène Ionesco e Arthur Adamov è considerato una delle grandi voci del teatro dell'assurdo. La sua opera più celebre, *Aspettando Godot*, risale al 1952 e fu rappresentata per la prima volta all'inizio del 1953 al Théâtre de Babylone di Parigi.

La sua ultima opera teatrale fu *Cosa Dove* (*What Where*) del 1983. Scrisse anche per la televisione e il cinema (*Film* del 1963, con Buster Keaton). Nel 1969 fu insignito del Premio Nobel per la letteratura: ma non si presentò a ritirarlo.



Buster Keaton e Samuel Beckett