

L'ASSENZA PRESENTE NELLE COMMEDIE DI LELIO

Una delle questioni più importanti della storiografia teatrale riguarda il trovare una strada filologicamente fondata per ricostituire il teatro del passato.¹ Quel teatro, che non è ancella della letteratura, ma arte autonoma dei teatranti, attori, registi, scenografi, dove al posto dell'interpretazione di un testo letterario ci si incontra con la drammaturgia creativa degli attori. Lo spettacolo del passato è sempre assente a causa della sua natura effimera. Non potendo studiare direttamente il testo spettacolare, ce ne rimangono briciole disperse qua e là nelle testimonianze degli spettatori o degli attori da cui possiamo farci un'idea dello spettacolo perduto. Questa idea a sua volta, in genere, è offuscata dal nostro sguardo di spettatori che cerca di delineare i fenomeni del passato basandosi sulle esperienze del teatro presente.

Nel caso della Commedia dell'Arte la ricerca è complicata dal fatto che l'arte dei comici italiani è fondata per eccellenza sulla politica del segreto.² Gli attori cercano di nascondere i segreti del loro mestiere per non crearsi concorrenti sul mercato dei divertimenti. Quasi mai scrivono del loro metodo di lavoro, o del processo creativo, oppure se lo fanno – come vedremo più avanti – questo avviene in una forma indiretta o addirittura nascosta.

A mio avviso il silenzio intorno al lavoro produttivo non è dovuto solamente alla politica del segreto sopramenzionato, ma è anche la diretta conseguenza della mancanza di un linguaggio e di un contesto ricettivo appropriato.³ Lo spettatore deve essere introdotto al lavoro teatrale e deve conoscere il funzionamento della macchina spettacolare dei comici professionisti prima che si possa comunicare. La mancanza delle esperienze condivise con gli spettatori rende impossibile la comunicazione diretta tra le due parti.

¹ Su questo problema vedi Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'arte*, in *Teatro e Storia*, I, n. 1, 1986, pp 25–27.

² Delle strategie di difesa si veda Ferdinando Taviani e Mirelle Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La casa Usher, 1982, pp.205–214 e 354–389.

³ La storiografia negli ultimi tempi, creandosi la concezione del documento-monumento quale un qualcosa di doppiamente parziale, ha introdotto nel lavoro storico l'idea della soggettività dei documenti che in pratica sono il risultato di un atto comunicativo. Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, Firenze, La casa Uscher, 1988, pp.42–51.

Il dialogo o, per meglio dire, „l'introduzione all'arte dell'attore” è cominciato con l'attività editoriale degli attori e attrici che, dalla metà del Cinquecento, hanno dato alla stampa poesie, scenari, prologhi, generici, commedie, tragedie, pastorali e trattati teoretici. Una certa parte di questi testi comprende anche ragionamenti sull'arte teatrale, soprattutto di carattere autodifensivo. Con questi ragionamenti gli attori cercano di nobilitare la loro arte e di inserirsi nella società e nella cultura. Infatti, nonostante l'ammirazione degli spettatori, i commedianti erano sempre ai margini della società, erano considerati strani mercanti delle azioni umane che vivevano in un modo anormale ed immorale agli occhi dei cittadini comuni.

Scopo di questo lavoro è appunto rendere presente nel miglior modo possibile il teatro dei comici dell'arte interrogando *Le due comedie in comedia* di Giovan Battista Andreini detto Lelio, comico Fedele.⁴ La scelta di questo testo non è causale. Non solamente esso ricorre ad accenni metateatrali, ma è basato per eccellenza su una dimensione cosiddetta di „teatro nel teatro” la cui funzione è parlare direttamente del lavoro teatrale in forma spettacolare. Con l'uso di questi elementi l'attore può fissare sulla carta la sua arte effimera, può rendere presente lo spettacolo assente.

Ma prima di entrare nell'analisi della commedia vorrei chiarire il problema della drammaturgia dell'attore.

La drammaturgia dell'attore

A prima vista, la drammaturgia dei comici dell'arte era una *drammaturgia negativa* basata sulla mancanza del testo premeditato.⁵ Negli anni dell'affermarsi del teatro professionale, gli attori usavano canovacci o scenari come materiale

⁴Giovan Battista Andreini (1576-1654) è figlio di Francesco e Isabella Andreini, attori molto conosciuti nel Cinquecento, che dopo i suoi studi universitari a Bologna diventa attore nella compagnia Gelosi, accanto ai genitori. Si è specializzato alla parte dell'Innamorato con il nome di Lelio. Dal 1605 lavora nella compagnia dei Fedeli, di cui diviene capocomico. È conosciuto per la sua attività editoriale, è considerato il maggior drammaturgo dell'Arte. Per un'ampia biografia si veda: *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, diretto da Siro Ferrone, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1993. La commedia da analizzare è stata pubblicata a Venezia presso la stamperia Imberti, nel 1623. Edizione moderna in *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1986, II. vol.

⁵L'esempio più vistoso di questa drammaturgia che io chiamo negativa, è il *Compositions de Rhetorique* di Tristano Martinelli (Lyon, 1601), l'Arlecchino più conosciuto in quell'epoca dove, a parte alcuni incisioni che rappresentano Arlecchino, si trovano solamente carte bianche. Il grande Arlecchino usa solamente il proprio corpo come composizione retorica, l'attore-buffone non ha bisogno di testi prefabbricati. Questo libro è anche un esempio della politica del segreto già menzionato.

letterario. Questi testi erano praticamente descrizioni progressive delle situazioni dello spettacolo. Dato che negli scenari manca il livello verbale degli spettacoli, potremmo pensare che i dialoghi e monologhi nascessero sul palcoscenico durante la rappresentazione teatrale. A causa di questa mancanza si crede in genere che la Commedia dell'Arte sia per eccellenza una forma teatrale improvvisata. Sono gli attori stessi che ci forniscono delle informazioni su questo problema. Vediamo che cosa ne scrive Nicolò Barbieri:

„I comici studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni e deliri, per averli pronti all'occasioni, (...) Non vi è buon libro che da loro non sia letto, né bel concetto che da essi non sia tolto, né descrizione di cosa che non sia imitata, né bella sentenza che non sia colta, perché molto leggono e sfiorano i libri. Molti di loro traducono i discorsi delle lingue straniere e se ne adornano, molti inventano, imitano, amplificano.”⁶

Il testo quindi esisteva anche nel loro caso, ma esso aveva natura particolare, era un testo performativo nato sul palcoscenico tramite il montaggio di citazioni e discorsi prefabbricati. La mancanza dei dialoghi scritti non significa che gli attori non ricorressero al livello verbale, non vuol dire che la Commedia dell'Arte fosse un tipo di pantomima o un genere di danza drammatica come hanno pensato i posteri del XIX° secolo. Il livello verbale era presente, però gli attori non interpretavano un testo scritto, ma durante il loro lavoro in scena giornaliero creavano il testo parlato usando l'itinerario prestabilito dallo scenario. Per poter creare dei testi l'attore faceva un lungo lavoro preparatorio, imparava i testi letterari ed i canoni drammaturgici dell'epoca; dopo questa preparazione era capace di improvvisare.

La testimonianza di Barbieri indica che questo lavoro preparatorio era individuale e i materiali testuali erano proprietà personale degli attori e venivano tramandati ai propri figli. Questi materiali erano trascritti in libretti cosiddetti *generici*, che venivano anche messi a disposizione della compagnia, e così tutti davano alla comunità i risultati del proprio lavoro drammaturgico.

La parola drammaturgia per i comici aveva ancora il suo significato originale, cioè *drama-ergon*, lavoro, opera delle azioni. Per poter imitare „i fatti mon-

⁶ Cfr. N. Barbieri, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Venezia, Ginammi, 1634. Edizione moderna a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971, pp. 23 e 34.

dani”⁷. i comici dovevano conoscere prima di tutto le regole della vita (azioni) e del teatro. Flaminio Scala ne scrive così nel prologo della sua commedia intitolata *Il finto marito*:

„molti gran litterati, e de’ migliori, per *non aver pratica della scena*, distendano commedie con bello stile, buoni concetti e graziosi discorsi e nobili invenzioni, ma queste poi, messe su la scena, restan fredde, perché, *mancando dell’imitazione del proprio*, con una insipidezza e languidezza mirabile, e talora con l’inverisimile, per non dir coll’impossibile, fanno stomacare altrui, né conseguiscono perciò il fine di dilettere, e meno del giovare. (...) perché in effetto alle azioni son più simili l’azioni che le narrazioni, e le commedie nell’azioni consistono propriamente et in sustanza, e nelle narrazioni per accidente. Chi adunque vorrà azioni imitare, con le azioni più se gli appresserà che con le parole, nel genere comico.”⁸

Secondo Flaminio Scala gli attori prima imitano le azioni, e dopo cercano le parole, o citazioni più verosimili che possono sembrare nate dalle stesse azioni. In questo contesto l’azione non deve essere vista come puro gesto o mimica, ma come un’azione umana complessa in cui i movimenti del corpo sono poi legati essenzialmente alle parole; o meglio: dove dal movimento nascono le parole.⁹ Questi azioni si possono vedere soprattutto sul „palcoscenico” delle strade e piazze, nel „teatro della vita” da dove entrano tra le mure del teatro per avere una „vita” nuova grazie al lavoro degli attori.

La commedia estesa così non era opera dell’attore che la pubblicava a stampa a suo nome, ma era opera della comunità dei comici, frutto del lavoro collettivo dove l’attore-drammaturgo *usa* i brani prefabbricati, li monta o mette insieme creando una forma organica, una composizione. Invece di parlare di *drammaturgia negativa* dovremmo usare il termine *drammaturgia consuntiva*:¹⁰ l’autore sfrutta il lavoro drammaturgico degli altri attori per comporre un’opera nuova.

⁷ Giovan Battista Andreini, *Lo Sciavetto*, Milano Malatesta 1612. Edizione moderna in Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell’Arte*, Torino, Utet, 1982 p.60.

⁸ Flaminio Scala, *Il Finto marito*, Prologo, Venezia, 1619. Edizione moderna a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, Appendice, p. CXIII.

⁹ È interessante notare che i grandi registi-pedagoghi del XX° secolo, quali Stanislavskij, Mejerchol’d, Artaud, Grotowski, nei loro testi teorici descrivono lo stesso sviluppo del livello verbale: l’attore prima deve cercare i movimenti, i gesti del personaggio scenico e dopo da questa presenza fisica nascono le parole.

¹⁰ La nozione della drammaturgia consuntiva è adoperata da un tempo dagli storici del teatro. Cfr. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993, p. 253.

Prima di comparire sulla carta dei libri, questi testi sono stati recitati o provati sulla scena; così possiamo dire che le commedie che ci sono giunte sono trascrizioni degli spettacoli realizzati, più che una letteratura specifica.¹¹ La semiotica teatrale chiama questi testi *residui*: accanto alla messinscena *virtuale* si è conservata parte della messinscena *reale*.

Il linguaggio verbale non è però in grado di fissare tutti i segni propriamente scenici di uno spettacolo, quali la mimica facciale, i gesti e i movimenti degli attori. Così non possiamo ricostruire la totalità del testo spettacolare, ma grazie a questa scrittura possiamo farcene un'idea anche se incompleta.

Le commedie di Giovan Battista Andreini, il più grande esponente di questa drammaturgia 'consuntiva', conservano così gli spettacoli dando alla drammaturgia degli attori una forma definitiva (anche se non eterna): non è ancora letteratura pura, ma piuttosto un teatro rivestito di forma letteraria, in cui si vedono emergere gli schemi della commedia rinascimentale.

Andreini usa la trascrizione degli spettacoli della propria compagnia anche come occasione per nobilitare l'arte teatrale, dando un'esposizione teorica del metodo creativo utilizzato. Questi riferimenti, visti insieme al complesso dell'opera andreiniana, ci lasciano un ritratto monumentale dei comici dell'Arte. È un monumento 'più eterno del bronzo' in cui si eternano i metodi e i protagonisti della commedia a uso dei contemporanei e dei posteri, anche per guadagnare alla propria professione un pezzo di Paradiso.¹²

L'espedito più usato da Andreini per rappresentare il pubblico di spettatori-destinatari e l'arte teatrale nel suo complesso, è quello del 'teatro nel teatro'. Tali elementi metateatrali possono essere visti come testi residui autonomi che rispecchiano l'esperienza del mondo teatrale del suo tempo. Il teatro nel teatro gioca una parte fondamentale nella commedia che analizzeremo fra poco, tanto che *Le comedie in comedia* appare essenzialmente come un'occasione per lasciarci una 'fotografia' del mondo teatrale nel suo complesso.

Il teatro del sapere (teatrale)

Per analizzare la commedia di Andreini, viene utile rifarsi alla formulazione di Franco Ruffini circa i tre livelli interagenti della *scienza* teatrale. Un primo

¹¹ In questi testi l'uso frequente delle didascalie implicite e esplicite può essere visto come una chiara intenzione di voler fissare anche i segni dei codici gestuali dello spettacolo. L'attore vuol far *vedere* la sua arte anche sulla carta.

¹² Giovan Battista Andreini nella sua raccolta di sonetti intitolata *Teatro celeste* (Parigi, Callemont, 1625) mette nei cieli del Paradiso i suoi grandi antenati attori che, anche dopo la loro morte, continuano la loro arte tanto virtuosa:

livello è quello della *teoria*, il livello delle leggi; il secondo è quello della *pratica*, delle soluzioni empiriche; il terzo livello, quello del *sapere*, si trova fra i primi due, e riguarda le regole pragmatiche.¹³

In parole semplici, la teoria *sa*, la pratica *fa* e il sapere *sa fare*. In questo contesto, il *sapere* significa azione consapevole e nello stesso tempo è la sintesi dei livelli autonomi e spesso contrapposti della teoria e della pratica.

La commedia di Andreini si muove quasi sempre su quest'ultimo livello, presentando sia la teoria che la pratica in modo inusuale. La teoria è mostrata praticamente, nelle azioni del gioco scenico; la pratica è teorizzata, perché è descritta verbalmente, fissata nel testo.

Sembra che la teoria e la pratica nascano dallo stesso problema, che è anzitutto un problema di *status* sociale. Chiarire le questioni centrali alla teoria teatrale del rinascimento, ragionando sulla funzione e l'effetto degli spettacoli, è anche un modo per legittimare e nobilitare il ruolo sociale dell'attore: non più mercante di emozioni, ma artigiano ed artista consapevole. Creare una teoria dell'arte comica significa però iniziare a svelare i segreti della pratica attorica.

Questa fusione e confusione di livelli è percepita dagli attori professionisti come proiezione su un unico livello, che è appunto quello del sapere: pratica e teoria si uniscono nella necessità di *sapere* stare in scena. Ne *Le due comedie in comedia* si sperimenta l'impossibilità di dividere pratica e teoria: per l'attore di Andreini esiste solamente il sapere.

Nelle prossime pagine cercheremo di raccogliere questo sapere articolando i livelli teatrali incastrati l'uno dentro l'altro in questo lavoro (come avverte già il titolo, *Le due comedie in comedia*): la commedia-base; i due atti unici di teatro nel teatro, il primo recitato da accademici ovvero dilettanti, l'altro invece messo in scena da attori professionisti; a mio avviso, poi, nel testo è nascosta una quarta commedia che per certe ragioni chiamerò *commedia non realizzata*.

Tutti i personaggi importanti della commedia sono travestiti, mascherati e sotto falso nome. Le due figure centrali sono Rovenio-Durante e Lelio-Mirindo; il primo è il perno di tutte le relazioni fra personaggi. Rovenio, un ricco mercante veneziano, è innamorato di Solinga (che nella realtà è Dardenia, una nobile romana, in anonimato per cercare il proprio amore perduto, Partenio), e cerca di conquistarla organizzando degli spettacoli teatrali. Rovenio ha molti segreti da nascondere: in passato ha tentato di uccidere Mirindo (che si cela sotto il nome di

¹³ Cfr. Franco Ruffini, „Scienza, ideologia, teoresi, sulle teorie del teatro”, introduzione all'edizione italiana in Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp 10-14.

Lelio), il figlio di un suo nemico, perché lo supposeva colpevole di aver deflorato la propria figlia (Lidia-Aurinda). Il ragazzo è però ancora vivo e ricompare per mettere pace fra tutti; per questo è andato a vivere a casa di Rovenio, offrendosi di organizzare degli intrattenimenti spettacolari. Rovenio nel frattempo è diventato il migliore amico del padre di Mirindo, Aledoro-Zelandro (ma i due si riconosceranno molto più tardi, alla fine di uno degli spettacoli nello spettacolo). Rovenio, infine, ha avuto una relazione con Florinda, che ricompare nella commedia come cantante, sotto il nome di Arminia.

La sorte porta qui anche Partenio, che Dardenia sta cercando, sotto il nome di Fabio, al seguito di una compagnia di attori. L'ultimo personaggio sotto mentite spoglie è Oliviero, il padre di Florinda-Arminia, che si finge Orazio, un attore della stessa compagnia di Fabio.

In questo labirinto di relazioni, ariostesco bosco dove i personaggi sono destinati a smarrirsi per ritrovarsi nuovamente, è Lelio che ha il compito di ricomporre l'armonia perduta. Lui è l'autore-regista che cerca di mettere al proprio posto tutti i personaggi, e il suo strumento è la commedia. È lui che decide la storia o la favola da recitare, è lui che conduce le prove, è lui che prepara gli attori:

„Lelio [...] ha così tutti ben istruiti che basta vedere lo scenario d'ogni commedia e siamo atti a recitarla”.¹⁴

Questa istruzione è riservata solamente agli accademici, che dopo gli studi teatrali nella „scuola” condotta da Lelio (che è il nome d'arte dello stesso Andreini) saranno capaci di ottenere risultati simili, se non uguali, a quelli dei professionisti. Sono loro che, durante gli avvenimenti della commedia, acquisteranno il *sapere* teatrale, partendo dalla teoria, ovvero conoscendo teoricamente le regole del teatro, ed arrivando tramite la recitazione alla sintesi, al *saper fare*.

Naturalmente questa iniziazione all'arte o, per meglio dire, al mestiere teatrale non avviene ad un tratto; i colti dilettanti devono fare una lunga strada faticosa per poter essere simili agli attori. Per poter vedere il loro itinerario, sarà bene cominciare con l'osservazione della teoria espressa e nascosta nel testo.

Le questioni teoriche più importanti si formalizzano nella complessa domanda seguente: Quale è lo scopo e la funzione del teatro, e in che modo il teatro può ottenere l'effetto desiderato. Riguardo alla prima parte della domanda, troviamo sin dall'inizio due opinioni diverse. Rovenio, che nella commedia avrà il ruolo dello spettatore-mecenante da introdurre all'arte teatrale, pensa che la fun-

¹⁴ *Le due comedie in comedia*, edizione moderna, op. cit. p. 27.

zione di uno spettacolo sia quella di dilettere, anche se già all'inizio si accorge della tragicità di alcuni parti delle commedie:

„Le commedie son piene d'allegrezze ed io colmo di mestizia; sì che atti scenici, per me in apparato comico, mi vanno ad ognora ministrando tragici avvenimenti”.¹⁵

Il teatro per lui è solamente una forma di intrattenimento che si può comprare e regalare alla donna amata. Un passatempo piacevole come qualsiasi arte o gioco.

Lelio invece è convinto che, oltre allo scopo di dilettere, una commedia deve anche giovare, deve guarire la gente attraverso un insegnamento indiretto: il mostrare i casi altrui, esempi di virtù e di vizio. Come dice lui stesso: „... se dalla commedia si cava buon ammaestramento, buonissimo e salutare quello esser dovrà ch'io porterò in teatro, tanto più caro quanto meno aspettato”.

Secondo Lelio, nelle commedie deve emergere la verità dei casi rappresentati. Questa verità sarà ovviamente nascosta nel mondo finto della scena, e lo spettatore deve cercarla da solo confrontando l'immagine raccolta nello *speculum vitae* (il teatro) con la realtà vissuta.

Partendo da queste premesse teoriche possiamo assistere alla conversione al teatro da parte di Rovenio. Oltre ad essere uno spettatore, Rovenio è anche il „malato” da guarire che diventerà il modello dei personaggi fittizi degli atti unici; può vedersi o ritrovarsi nello specchio spettacolare, nella verità delle favole raccontate.

In *Le due comedie in comedia*, verità e finzione si confondono continuamente: come abbiamo visto i personaggi più importanti della commedia-base vivono una vita artificiosa, piena di menzogne (sono tutti sotto false spoglie). È il teatro, il mondo espressamente finto, che può e sa esprimere la verità dei fatti. Come se solo il mondo immaginario fosse sano e sincero, e solo l'autore-regista, assieme alle sue compagnie, avesse il potere di agire su entrambi i mondi.

Vediamo adesso come funziona questo potere registico. Lelio ha l'obiettivo di smascherare Rovenio con la trappola dello spettacolo. Il primo atto unico recitato dagli accademici racconta o meglio dire *fa vedere* la vera storia d'amore di Lidia e Lelio. Nel titolo di questo spettacolo, *Comedia d'incerto fine*, è enfatizzato ed espresso il desiderio che esso possa essere di giovamento. L'effetto positivo (guarigione) da ottenere è più importante della storia stessa, ma all'inizio nessuno può sapere quali saranno le reazioni di Rovenio alla vista della verità „rivelata”. Lelio a proposito del titolo dice:

¹⁵ Op. cit. p. 27.

„*Incerto fine* sarà questa operetta intitolata, non sapendo qual fine dovrà partorire; nè giammai il suo fine ho voluto che si manifesti, tenendo questo colpo in me riserbato”.¹⁶

Il titolo ci suggerisce anche che per ottenere questo effetto gli attori hanno la libertà di cambiare la direzione del finale dello spettacolo. Tra gli attori compare un'unica attrice, Lidia, che dentro il gioco spettacolare ha un certo potere registico: il compito di fare eventuali cambiamenti sulla trama è soprattutto suo.

L'altro atto unico recitato dagli attori professionisti racconta la storia d'amore di Rovenio ed Arminia. Il drammaturgo-regista di questo secondo spettacolo è sempre Lelio che prepara il testo spettacolare con lo stesso scopo di mettere in trappola a Rovenio. È interessante che anche qui compaia una sola donna, questa volta Arminia, che oltre ad essere attrice, mette in scena la propria figura vera, la propria vita.

Come ho detto, lo scopo finale è lo stesso per tutti e due gli spettacoli nello spettacolo, ed anche il modo della loro preparazione è molto simile. Nel secondo atto, prima di vedere gli spettacoli, Lelio e Arminia raccontano la loro storia, e questo *racconto* o *fabula* costituisce, anche se non in modo uguale, la trama degli spettacoli. Questi brani sono testi autonomi nella commedia: secondo me possiamo considerarli una forma „primitiva” o rudimentale degli scenari o canovacci usati in genere dai comici dell'Arte.

La differenza tra le due forme è che le fabule raccontate dai protagonisti andreini sono molto sintetiche, riguardano solo l'azione centrale; mentre gli scenari sono descrizioni progressive degli avvenimenti da scena a scena, dove si trovano anche delle intere parti che non hanno nessun rapporto diretto con l'azione centrale o base dello spettacolo: come per esempio i lazzi.

Gli elementi che completano la fabula o l'azione centrale, sono molto spettacolari e hanno il compito di ottenere un maggior effetto comico; oppure riguardano la storia personale dei protagonisti secondari. Nel nostro caso, possiamo vedere come avviene questo completamento e quale sarà l'effetto ottenuto dagli spettacoli.

A prima vista non c'è nessuna differenza tra i due atti unici nonostante il fatto che il primo sia recitato da dilettanti, il secondo da professionisti. Anche gli accademici sono diventati veri attori dopo aver imparato i „trucchi” dell'Arte, come vedremo più avanti. Esiste però una notevole differenza nel modo di usare la fabula ovvero lo scenario „primitivo”, e nei modi dello smascheramento e del riconoscimento (guarigione).

¹⁶ Ibidem

Nel primo spettacolo (III° atto) vediamo una storia molto semplice, senza elementi secondari o superflui dal punto di vista della fabula centrale: Graziano vuole sposare suo figlio, Narciso, e chiede in moglie per lui la figlia del Magnifico. Magnifico gliela concede, ma prima vorrebbe sapere che cosa ne pensa Lidia. Lidia nel frattempo è corteggiata sia da Narciso che da Medoro, un capitano millantatore, ed i due avversari vorrebbero lottare per lei. Quando la lotta comincia, uno dei vecchi dice a Lidia di mettere pace tra i due, scegliendo lei tra i giovanotti. A questo punto la donna dice di non voler nè l'uno nè l'altro, perché ama un terzo, e comincia a raccontare la propria storia vera, che abbiamo già conosciuto nell'atto precedente.

Naturalmente anche qui ci sono personaggi secondari, ma tutti hanno il loro compito ben definito nell'organizzazione della storia. Così per esempio il Mantovano compare per parlare con Narciso e bussare alla porta di Lidia.¹⁷

La storia di Lidia e Lelio non è messa in scena direttamente, tramite azioni, ma è solamente raccontata dalla stessa Lidia. Suo padre, Rovenio, che assiste allo spettacolo, la ascolta con spavento e dispetto e cerca di interrompere la rappresentazione, mentre gli altri lo tranquillizzano dicendo „che questa è commedia”,¹⁸ si tratta quindi di una storia inventata. Non riuscendo più a trattenersi dalla rabbia, vuole ammazzare sua figlia per il tradimento. La commedia ridicola diventa quasi una tragedia sanguinosa soprattutto perché anche Zelidoro, padre di Lelio, sapendo che la storia recitata è quella che racconta la morte di suo figlio e riconoscendo in Rovenio il suo nemico Durante, vuole vendicarsi della perdita di suo figlio. A questo punto interviene Lelio-Mirindo dicendo:

„Signori, deponete i ferri, uditemi, che sarete contenti, poiché è contro il decoro e fuor de' precetti che la commedia sia di mesto fine”.¹⁹

Naturalmente i padri fanno la pace e i giovani possono sposarsi. L'armonia è ricostituita grazie alla comedia virtuosa d'incerto fine, „che sì bel fine e inaspettato ha partorito”.²⁰

Nel quinto atto possiamo assistere al secondo spettacolo recitato dai comici professionisti. Qui la storia vera di Arminia-Florinda e Rovenio-Durante è raccontata tramite azioni sceniche, così possiamo rivedere la narrazione del secondo atto in forma teatrale. Solo i nomi dei personaggi sono cambiati e l'azione centrale è completata da scene „superflue” o di bravura attorica.

Nello spettacolo Pedante, divenuto povero a causa di un fallimento, vuole maritare sua figlia, Arminia, dandola per consorte a Ceccobimbi, ricco giovanotto,

¹⁷ Vedi 7. scena del III. atto, in op. cit. pp.56-58.

¹⁸ Op. cit. p. 60.

¹⁹ Op. cit. p. 61.

²⁰ Op. cit. p. 63.

sperando che così la figlia possa vivere una vita più tranquilla. Arminia dice di ubbidire al padre benché sia innamorata di Alfesimoro, giovane studente. Vedendo che la figlia ama un altro uomo di buone condizioni economiche, Pedante cambia idea e concede la mano di lei ad Alfesimoro, ma avverte sua figlia che, nel caso che succeda qualsiasi disastro in questo secondo matrimonio, la avrebbe uccisa con le proprie mani. Alfesimoro però nella realtà non vuole sposarsi, il suo scopo è solo quello di „godere” la donna e poi andarsene via. Ottenuto quello che desiderava, fugge mandando una lettera al Pedante in cui tra l'altro scrive: „Come il diamante è falso, così falsa è fede ch'io diedi a vostra figliuola d'esser suo consorte...”. Il padre, vedendosi essere „burlato”, uccide la figlia. Lo spettacolo a questo punto si interrompe perché l'attore (Fabio) che recita la parte di Alfesimoro, è sparito.

Ma prima di darne il motivo, vediamo come è organizzata questa commedia e come funziona la sua trappola.

In questo spettacolo, oltre ai personaggi principali ci sono anche quelli „secondari”, come il servo di Pedante, Tartaglia, che parla balbettando; Adriano, il servo di Alfesimoro; oppure un pasticcere, un ortolano, un cuoco ed altri ancora che portano i loro prodotti per la festa nuziale. Le scene in cui compaiono, in genere, sono superflue dal punto di vista dell'azione centrale, tranne quella in cui Adriano che ha il compito ben definito di portare la lettera al suo destinatario.

Queste figure secondarie, assieme a quella del Pedante, sono le più ridicole,²¹ soprattutto per il loro linguaggio. Tartaglia balbetta, mentre Pedante usa una lingua maccheronica; gli altri parlano diversi dialetti come il bergamasco, il milanese, il bolognese, il francese maccheronico. Le scene in cui li vediamo sono di carattere spettacolare; a causa di questi elementi lo spettacolo degli comici professionisti è diverso da quello dei dilettanti, e il loro effetto ridicolo o comico viene interpretato continuamente dagli spettatori.

Usando la metafora dello stesso Andreini, questi elementi sono „il vaso di miele” dove il medico (drammaturgo) mette „l'amara bevanda” o medicina (la commedia) per renderla cara all'infermo.²²

Questa seconda trappola funziona in modo diverso perché qui Rovenio, „l'infermo”, in parte già iniziato al teatro, si riconosce da solo nella vera storia nascosta dietro la finzione. L'unico aiuto diretto al riconoscimento è la scena in cui Pedante ferisce Arminia, e Tartaglia, vedendo la donna piena di sangue, la chiama

²¹ Per quello che riguarda il personaggio del Pedante, esso è una parte ridicolosa secondo la tipologia delle commedie dell'Arte, un tipo fisso che oltre di avere un ruolo importante nella storia prende parte anche del dare un effetto ridicolo allo spettacolo.

²² Cfr. Giovan Battista Andreini, *Lo Schiavetto*, Pandolfo Malatesta, Milano, 1612. Edizione moderna in *Commedie dei comici dell'Arte*, op. cit. 1982, p. 59.

Florinda, che, come sappiamo, è il nome vero di lei. Rovenio vuole pagare gli attori e soprattutto Arminia, sua amorosa tradita ma non ancora riconosciuta, per la sua guarigione, e confessa il suo errore. La sua confessione comincia con una definizione della commedia che è un segno chiaro della sua iniziazione avvenuta: „Sappiate, signori, che la commedia alfine altro non è ch'un epilogo di ravvolgimenti umani, ond'avviene che sovente, sotto la scorza di quella favola, si rappresentano or di questo, or di quello, i casi più veri”.²³

Rovenio-Durante con la sua confessione fa un epilogo „vero”, che serve al padre di Arminia-Florinda, Oliviero, attore che recita nella commedia la parte di Ceccobimbi, per riconoscersi a sua volta; anche lui vuole vendicarsi per la perdita di sua figlia. Ma noi spettatori sappiamo già, grazie a Lelio, che una commedia per forza deve avere un lieto fine, e sarà così anche questa volta: si fa la pace e si ricostruisce l'armonia.

È proprio questa scena ad ospitare anche il terzo „spettacolo” che prima ho chiamato *commedia non realizzata*: una storia che viene raccontata due volte, da due diversi punti di vista. Nella seconda scena del primo atto è Filino a raccontarla a Rovenio, dal punto di vista di Solinga-Dardenia. La giovane romana, come dice Filino, non poteva essere la consorte del suo Partenio perché sua madre avara non voleva darla per moglie ad un giovane povero; anzi lo ha minacciato di morte se non fosse partito da Roma. Dopo la partenza di Partenio anche Dardenia è scappata, con l'aiuto di Filino, sotto il nome di Solinga per cercare il suo amore. Così sono arrivati a Venezia, dove la storia della donna continua con il corteggiamento di Rovenio.

L'altro pezzo della stessa storia viene raccontato da Fabio-Partenio nel quarto atto, dal proprio punto di vista. Veniamo a sapere che dopo un po' di tempo Partenio è tornato a Roma rischiando anche la morte, ma non ha trovato la sua amorosa, e perciò si è rimesso in viaggio. Ha studiato e adesso fa il mestiere dell'attore.

I due amanti si incontrano qui, ma in questo caso non c'è bisogno di uno spettacolo vero per il riconoscimento perché nessuno dei due vuole nascondere più di tanto la propria identità, anzi, il loro obiettivo è appunto di ritrovarsi finalmente. Solinga-Dardenia, essendo spettatrice del secondo spettacolo, riconosce il suo amoroso, che recita la parte di Alfesimoro. Quando si interrompe lo spettacolo è proprio lui che dovrebbe entrare in scena, ma è con la ritrovata Solinga-Dardenia.

²³ Op. cit. p. 96.

Di questa commedia non realizzata vediamo tramite azione scenica solo l'ultima scena, quella del riconoscimento, „condita” con la lotta tra il geloso Rovenio e Fabio. È questo „lo spettacolo” di cui dice uno degli spettatori: „Oh tiolé, vardè de grazia come nu., nel far far comedie, scoverzemo che'sto mondo altro non è che una commedia, ...”²⁴

Questa frase sbiadisce i confini fra il mondo reale e quello finto, ed esprime anche un concetto caro ai comici dell'Arte, che nel caso di Andreini, oltre le definizioni citate di Rovenio, si esprime così: „... la piazza altro non è che il teatro de' fatti mondani, e i recitanti sono quelli che, stracchi de' fatti loro, ad altro non attendono che a recitar de' gli altri i casi”.²⁵

L'elemento costitutivo di *Le due comedie in comedia* è proprio questa mancanza di confine tra teatro e vita, o per meglio dire confusione tra realtà e finzione. Vediamo che i personaggi si mascherano e vivono nella menzogna. Diventano così attori delle commedie della vita e recitano senza neanche comprendere che la loro vita sia pura finzione. Nel vivere quotidiano le loro azioni „sceniche” non vogliono però ammaestrare, servono piuttosto a nascondere i frammenti della verità. Sembra che solo il teatro abbia il potere di esprimere la verità, sia l'unica attività virtuosa e sincera.

Questa è anche l'opinione del nostro malato spettatore iniziato, espressa nella definizione più complessa della commedia:

„Commedie fortunate, poiché a voi sole è concesso in teatro scherzando toccar al vivo i fatti più occulti delle cose, anzi de' cuori, disponendo talor a pietà i più dispietati, e con gioia unir quelle cose che parevano più disunite e disperate. Fortunato chi le commedie inventò, chi le recita, ma assai più chi le ascolta; poiché di tanto gran documento si fanno a parte”.²⁶

Fino a questo punto abbiamo visto la teoria realizzata o sperimentata nella pratica: la funzione e l'effetto del teatro. Abbiamo assistito alla conversione al teatro di Rovenio; abbiamo osservato la nascita dello spettacolo. Nelle seguenti pagine vedremo invece brevemente come vengono teorizzate o, per meglio dire, verbalizzate le soluzioni empiriche, ovvero la pratica dell'Arte.

Il nostro punto di partenza è una frase di Fabio-Partenio: „...la lunga essercitazione sovente fa quanto una buona teorica”.²⁷ Questa frase lega direttamente i due tipi d'esperienza attorica: quella dei dilettanti e quella dei professioni-

²⁴ Op. cit. p. 95.

²⁵ G. B. Andreini, *Lo Schiavetto*, op. cit. p.60; A' benigni lettori.

²⁶ Op. cit. p. 99.

²⁷ Op. cit. p. 46. Questa frase potrebbe essere anche il nostro punto di arrivo, come una legge del sapere teatrale.

sti. Teoria e pratica hanno lo stesso peso nel gioco teatrale, la strada da percorrere è la stessa, solo il punto di partenza può essere diverso.

In *Le due comedie in comedia* Andreini fa vedere l'itinerario percorso dagli accademici, ma il metodo di lavoro dei comici dell'Arte resta nascosto. Il segreto professionale degli ultimi però, grazie alla frase di Fabio, non è più un vero segreto: se la strada è uguale, tramite l'osservazione di una, si svela il segreto dell'altra.

Come abbiamo già visto, gli accademici hanno imparato come si deve improvvisare. Questa improvvisazione però non nasce dal nulla, il livello verbale non viene creato sul palcoscenico. Nel primo atto Rovenio dice a Filino di chiamare gli accademici: „perch'io voglio, doppo aver desinato, che si reciti la commedia che all'improvviso recitar volete, benché io sappia che Lelio averà ad ogni recitante data alcuna *cosa di gentile*; ma non vuol dirlo, perché cosa inaspettata è più grata”.²⁸

Questa *cosa di gentile* è il testo che gli accademici hanno dovuto imparare per usarlo in qualsiasi spettacolo. Questo è il testo di cui si parla ancora una volta nella nostra commedia, prima del primo atto unico:

ROVENIO [...] Messer Filino, la vostra parte?

FILINO Eccola in scritto nel foglio, ma stampata poi nella mente.

ZELANDRO E voi Gilenio, voi Tibrino, voi Alfesimoro, voi Riccardo, Rubenio, Terbuono, Lucrano, come vanno le cose?

FILINO Benissimo, signor, ed ecco come ogni Accademico ha la sua parte in mano e tra sé la va ruminando.²⁹

In questo brano possiamo vedere come si preparano gli attori; i numerosi nomi di Filino significano che questo attore potrebbe fare la sua parte (quella dell'innamorato) in qualsiasi spettacolo, usando gli stessi testi imparati a memoria. C'è un rapporto diretto tra questa testimonianza testuale e quella della *Supplica* di Barbieri, l'unica differenza è che qui possiamo *vedere* la preparazione attorica.

Chiaramente nel testo de *Le due comedie in comedia* si parla della creazione del livello verbale dello spettacolo, mentre gli altri segreti – quelli che riguardano i movimenti e i gesti attorici – sono segreti „aperti”, perché gli spettatori presenti *vedono* lo spettacolo e non hanno bisogno di *sentire* con aiuto delle parole *come* recitano gli attori.

²⁸ Op. cit. p. 30.

²⁹ Op. cit. p. 42.

La scuola degli attori

Le due comedie in comedia ci fornisce delle testimonianze sul teatro, sulla teoria e pratica, rendendo presente lo spettacolo assente. Andreini in questo testo cerca di fissare tutto che riguarda la sua *arte*, creando degli elementi descritti e dei metodi nascosti un vero monumento, o per meglio dire manifesto.

La commedia analizzata a mio avviso è soprattutto un documento da interrogare per poter rispondere alle nostre domande che riguardano il teatro dei comici dell'Arte. Una chiave di lettura per capire il carattere documentario di questo testo potrebbe essere appunto il termine „arte”. Infatti Andreini parla continuamente della sua arte come di una cosa alta e nobile; un'attività che produce „oggetti” culturali, o estetici; questa attività però richiede certe esperienze tecniche (trucchi del mestiere) basate sull'abilità.³⁰

Arte per lui significa sia attività artistica che mestiere; gli attori – uniti in *arte* ovvero in fraternal compagnia – che praticano questa *arte* sono „alfieri di virtù”, „cima d'uomini”, „professori di lei (commedia)”;³¹ sono quindi degni di rispetto. Nel mondo immaginario di Andreini i comici non sono più strani mercanti delle azioni umane, ma hanno il loro compito preciso e molto utile nella società: quello di insegnare.

Questa commedia può essere vista come una scuola, in cui oltre di insegnare alle virtù, si cerca di far vedere i segreti del mestiere teatrale: gli attori, come Lelio o Fabio, sono *professori* delle commedie; praticando la loro arte danno „istruzioni” ai non iniziati sui trucchi dell'arte. Questa istruzione avviene sia dentro lo spettacolo che fuori: noi spettatori siamo anche studenti che, vedendo gli esempi dei personaggi finti diventati attori nel teatro del teatro, portemmo, volendo, essere attori. Potremmo quindi fare quest'*arte*.

A fine di conclusione vediamo di che cosa parla questo manifesto della scuola degli attori: La funzione e lo scopo del teatro è quello di dilettere giovando, o meglio dire giovare dilettando, facendo vedere nello specchio dello spettacolo i vizi degli uomini. Essi possono riconoscersi in questo specchio e così risolvere i loro problemi.

Professando l'arte comica, gli attori consentono al miglioramento del mondo; inventando storie finte da quelle vere riescono ad essere drammaturghi della vita reale.

³⁰ La parola *arte* ha appunto questi significati secondo i vari dizionari: arte come attività da cui nascono prodotti culturali; attività umana fondata sullo studio o sull'esteriezza ovvero mestiere; abilità; organizzazione di artigiani (attori) per difendere i propri interessi economici.

³¹ Op. cit. pp. 67, 73, 69.

L'attore è capace di recitare in qualsiasi spettacolo, in qualsiasi momento; per fare questo non ha bisogno di una lunga preparazione,³² perché è sempre pronto, sia dal punto di vista del testo che da quello del movimento: questo è il suo compito, questa è la sua *arte*.

Tutti possono essere attori, basta conoscere la teoria mescolata con la pratica. Dopo aver imparato questi segreti basta studiare un altro „libro”, quello del Mondo.

La scuola degli attori usa gli stessi libri del Goldoni: Teatro e Mondo. Il buono studente dell'arte attorica impara da questi „libri” il sapere con cui può praticare la sua *arte*. La drammaturgia scritta di Goldoni, e quella recitata dai comici dell'Arte hanno le stesse leggi, solo che di quest'ultima abbiamo meno notizie, o spesso, come abbiamo visto, le notizie sono nascoste nei testi letterari.

³² La preparazione – tra l'altro continua – è una fase che non precede direttamente lo spettacolo, ma avviene molto prima, come abbiamo visto sia tramite il testo di Barbieri che quello di Andreini.