

# COMMEDIA DELL'ARTE: UN'EREDITÀ CONTESA\*

Roberto Cuppone<sup>1</sup>

\* Conferência realizada no I Encontro Nacional de Etnocologia – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Brasil, em 15 de abril de 2016.

<sup>1</sup> Roberto Cuppone (Mântua 1955), historiador, ministrou aula nas Universidades de Turim, Veneza, Trento e, atualmente, Genova; é consultor teatral na Academia Olímpica de Vicenza. Como ator profissional, diretor e autor trabalhou com Losey, Nanni, Scaparro, Marcucci, De Bosio, Brintrup, Costa, Boso, Soleri, Merisi, Micol, Maag, Foà, Degli Esposti, Meditz, Pagliai; escreveu aproximadamente cinquenta textos dramaturgicos encenados. Em específico ocupa-se de Comedia dell'Arte, entre o passado e o presente, entre a teoria e a prática. Com ator já atuou como: Brighella em *La bague magique* de C. Goldoni (1981, Prêmio Teatro Goldoni de Veneza, apresentado em Nurembergue); Mezzettino em *Scaramuccia* da E. Gherardi (1986-88, direção de C. Boso, apresentado em Barcelona, Valência, Granada, Sevilha, Córdoba, Saragoça, Pamplona, Londres, Paris, Bordeaux, Lion, Marselha, Avinhão, Toulouse, Mannheim, Estugarda, Friburgo, Mônaco, Tréveris, Salisburgo, Zurique, Malta, Andorra; Cidade do México, Monterrei, Chihuahua, Guanajuato, São Paulo e Sierra Negra); Arlequim em *La Locandiera, ovvero la guerra dei sessi* de R. Cuppone (1988, direção de F. Soleri, apresentando em Salisburgo, Zurique, Estugarda, Almagro, Fécamp). Como autor e diretor, escreveu e dirigiu os espetáculos: *La barca di Venetia per Padova de Adriano Banchieri* (Chateaux Arnoux, França, 1990); *L'ateista fulminato ovvero Don Giovanni* (Noventa Vicentina, Itália 1990); *La bague magique de C. Goldoni* (Toronto, Canadá, 1992); *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato de C. Goldoni* (Vicenza, 1993); *Arlecchino marchese de G. Sand* (Veneza, 1995); *Arlecchino/Don Giovanni* (Veneza, 2006); escreveu *Europlà*, canovaccio (Zurique 1998); *Otello, tragicommedia dell'arte* (Biel de Veneza,

RIASSUNTO: A partire dal diffondersi della definizione “Commedia dell’Arte” fra la Venezia di Goldoni e la Francia di Maurice Sand – posteriore al fenomeno storico e già espressione di un bisogno di rinnovamento, tanto da essere meglio espressa oggi da una sigla, CDA – si pone il paradosso di una “continuità” impossibile, eppure oggettiva: chi sono gli “eredi” dell’antico teatro degli italiani? Nella varietà delle forme e delle utopie che hanno popolato il Novecento, si individuano a titolo di exempla due esperienze fra loro diverse e quasi opposte: la prima, filologica e rigorosa, che da più di mezzo secolo convince il mondo con la sua danza delle forme (il Servitore di due padroni per la regia di Giorgio Strehler, 1947); e una seconda, inconsapevole e misconosciuta, quanto disarticolata, che in area veneta persegue invece un teatro d’attore e di creazione.

Parole chiave. Commedia dell’Arte, Maschera, Canovaccio.

2009). Como teórico é autor de livros quais: *L’invenzione della Commedia dell’Arte* (1998), *CDA, sogno romantico* (2000), *Alessandro Fersen e la Commedia dell’Arte* (2009), *il Commento alla Cameriera brillante* di Goldoni (2002, Edizione Nazionale), A edição crítica de *Strampalata in rosablu ovvero Arlecchino e Allegria oggi sposi* de Palmieri (2003), *Il Teatro Goldoni* (2011), *Vito Pandolfi e la Commedia dell’Arte* (2014). roberto.cuppone@unige.it



ABSTRACT: From the spread of the definition “Commedia dell’Arte”, between the Venice of Goldoni and France by Maurice Sand – later than the historical phenomenon and already expression of a need for renewal, as to be better expressed today by an acronym, CDA – we have the paradox of a “continuity” impossible, yet objective: who are the “heirs” of the ancient Italian theatre? In the variety of forms and utopias that have populated the twentieth century, we identify as exempla two different and almost opposite experiences: the first, philological and rigorous, which for more than half a century impresses the world with its danced forms (Servant of two masters, directed by Giorgio Strehler, 1947); and a second, unconscious and unrecognized, as “missing”, that in the Veneto area instead pursues an actor’s and creation’s theatre.

A Donato Sartori

**Un’idea romantica.** “Commedia dell’Arte” è oggi un’espressione ambigua, perché in principio designa il teatro praticato in Italia fra la metà del XVI e la metà del XVIII secolo, caratterizzato dall’uso delle maschere e della scrittura ‘a soggetto’ e quasi da subito diffuso e istituzionalizzato in Francia e nel resto d’Europa; ma nello stesso tempo allude a un presunto ‘genere’ teatrale, cui appunto si sono ispirate, nel corso del Novecento, le più diverse esperienze, tanto di tradizione che di ricerca, un nucleo genetico del teatro contemporaneo che oggi per chiarezza è opportuno distinguere dal fenomeno storico con una sigla: CDA<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Si rimanda qui, per questa proposta, alle nostre ricerche intorno all’“invenzione” della Commedia dell’Arte, a partire da R. CUPPONE, *L’“invenzione” della commedia dell’arte*, 2 voll. (vol. I: *Le Théâtre de Nohant*; vol. II: *George Sand, Maurice Sand, Théâtre inédit, documents et dessins*), Torino, C.I.R.V.I., 1998; e da ID., *CDA. Il mito della commedia dell’arte nell’Ottocento francese*, Roma, Bulzoni, 2000; oggi riassunte e aggiornate in ID., *Nota al testo e Commento a Carlo Goldoni, La cameriera brillante*, Venezia, Marsilio (Edizione Nazionale), 2002; e in ID., voce “Commedia dell’Arte” in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, edited by Gaetana Marrone, Paolo Puppa, Luca Somigli, New York, Routledge, 2007, 2 voll. (vol. I, pp. 497-501); si vedano anche ID., «In questo», *il teatro*.

Già in uso nel gergo degli attori del Settecento, l’espressione affiora alla letteratura scritta proprio alla fine del fenomeno storico cui si riferisce, nel corso della polemica fra Carlo Goldoni e Carlo Gozzi, fra teatro “riformato” d’autore e teatro tradizionale d’attore: nel *Teatro comico* (1750) Goldoni parla ancora concretamente di vecchie “commedie dell’arte”, cioè del mestiere; ma produce uno scarto interessante quando traduce l’espressione in francese (*Mémoires*, II, 24), parlando finalmente di una tradizione della “comédie de l’art”, al singolare; perché in francese ‘commedia’ è quasi sinonimo di teatro (la *Comédie Italienne, Française, humaine*). Quindi, la rivalutazione della parola ‘arte’ riferita al teatro a opera dei romantici (*l’art ignoble* difesa da Jules Janin, *l’art dramatique* censita da Théophile Gautier) e finalmente il recupero dell’espressione *in italiano* in un contesto francese portano George e Maurice Sand a un vero e proprio atto di battesimo della CDA:

nous avons entrepris d’esquisser l’histoire d’un genre de représentation scénique qui n’existe plus en France, et qui n’y a même jamais porté son nom propre. En effet, ce genre s’est appelé chez nous *comédie à l’impromptu, comédie improvisée, comédie sur canevas*. Aucune de ces dénominations n’exprime suffisamment ce que les Italiens ont appelé *comedia dell’arte*, c’est-à-dire, littéralement, *comédie de l’art*, et, par extension, la comédie parfaite, le nec plus ultra de l’art. Nous prions donc le lecteur français d’accepter, une fois pour toutes, ce titre italien, que rien ne saurait remplacer avec avantage, la *comedia dell’arte*<sup>3</sup>.

Grazie all’*incipit di Masques et bouffons* (1860), a questa definizione dei Sand che allinea su uno stesso orizzonte storico Ruzante, Goldoni, Gozzi e le *foires* francesi, l’Opéra Comique, i burattini, la

*Gli scenari della commedia dell’arte*, in “Tranformação”, UNESP, n. 24, 2001, pp. 121-142; e ID., *Masques et papillons. L’équivoque di Maurice Sand, entomologo*, in “Revue des Etudes Italiennes”, nouvelle série, t. 53, n. 3-4 (juillet-décembre 2007), pp. 193-204.

<sup>3</sup> Maurice SAND, *Masques et bouffons (Comédie Italienne), texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par Alexandre Manceau. Préface par George Sand*, Paris 1860, Michel-Lévy frères, 2 voll.; vol. I, p. 1.



*pantomime* francese, l'*arlequinade* inglese e addirittura alcuni tipi fissi italiani successivi (ad esempio il Meneghino del milanese Carlo Maria Maggi, lo Stenterello del fiorentino Luigi Del Buono, il Giacometo del padovano Luigi Duse, i Pulcinella ottocenteschi dei Cammarano e dei Petito), l'idea di CDA come 'genere' e finanche archetipo comincia a discendere alle avanguardie del primo quarto del Novecento<sup>4</sup>. In campo teatrale, in particolare, i russi, con gusto formalistico, ne riscoprono la lezione di spettacolarità e acrobazia<sup>5</sup>; d'altro canto, in Francia,

<sup>4</sup> Dapprima la maschera e la metafora del saltimbanco come artista solitario e acrobatico vengono adottate dalle arti figurative: da James Ensor, George Rouault, Pablo Picasso, dal Futurismo e finanche dall'astrattismo (v. J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève-Paris, A. Skira, Flammarion, 1970); quindi esercitano una forte influenza sulla danza, ad esempio sulle creazioni di Michail Fokin (*Arlequinade*, 1905; *Carnaval*, 1910; *Adventures of Harlequin*, 1922; *The Immortal Pierrot*, 1925), di Leonid Mjasin (*Petruska*, 1916; *Pulcinella* 1921) e soprattutto dei Balletti Russi di Sergej Djagilev, che nel 1917 incontrano le avanguardie europee nella straordinaria esperienza di Parade (libretto di Jean Cocteau, musica di Eric Satie, scene e costumi di Picasso); mentre l'opera invece preferisce l'epopea dei comici e la retorica romantica dello spettacolo che "deve continuare", come si vede in *Le maschere* di Pietro Mascagni, 1901; *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg, 1912; *Arlecchino e Turandot* di Ferruccio Busoni, 1917.

<sup>5</sup> Vsevolod Mejerchol'd mette in scena *Balagančik* (*La baracca dei saltimbanchi*) di Aleksandr Blok (1906), *Sarf Kolombiny* (*La sciarpa di Colombina*) dalla pantomima di Arthur Schnitzler (1910), *Arlekin chodataj svadeb* (*Arlecchino paraninfo*) di Vladimir Solov'ev (1910); fonda la rivista dal nome gozziano "Ljubov'k trem apel'sinam" ("L'amore delle tre melarance") che pubblica saggi, canovacci, dibattiti ed è conta fra i collaboratori Konstantin Miklasevsij (1914); soprattutto traspone nella "biomeccanica" dell'attore alcuni elementi che desume dall'iconografia. Nicolaj Evreinov mette in scena la propria arlecchinata *Veselaja smert'* (*La gaia morte*, 1909); Aleksandr Tairov *La principessa Brambilla* (1920) e *Il Signor Formica* (1922), dai racconti di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann; Solov'ev scrive e dirige *Prodelki Smeraldiny* (*Le furberie di Smeraldina*) da uno scenario italiano (1921); Evgenij Vachtangov allestisce una storica *Turandot* per cui Konstantin Stanislavskij va a congratularsi al suo capezzale.

Jacques Copeau con una comune di sognatori, i futuri Copiaus, va alla ricerca di un nuovo pubblico e di una nuova condizione dell'attore in nome di una *comédie nouvelle*<sup>6</sup>: il suo *entourage*, da Léon Chancerel a Pierre-Louis Duchartre, da Jean Dasté a Michel Saint-Denis, a Etienne Decroux, produce saggi, spettacoli, esperienze che costituiscono l'epopea fondativa dell'utopia di *théâtre national populaire*. Nel frattempo l'Italia (Luigi Rasi, Benedetto Croce, Ireneo Sanesi) produce - inutilmente - "anticorpi" filologici con una serie di eruditi saggi biostoriografici; cui l'Europa risponde con gli studi "militanti" di Gordon Craig, che fonda a Firenze la rivista "The Mask" (1908); di Mic (Konstantin Miklačevskij), che sintetizza le esperienze fatte con Mejerchol'd (1914); di Duchartre, che a sua volta sintetizza le ricerche di Copeau e Chancerel (1925). A chiusura simbolica di questo grande ciclo di "recuperi" della CDA arriva il Convegno Volta per il teatro presieduto a Roma da Luigi Pirandello (1934), in cui, mentre Aleksandr Tairov ancora difende quella grande stagione, Renato Simoni accusa i russi di aver feticizzato l'idea e finalmente Stepan Mokul'skij fa autocritica, polemizza con registi e storici che hanno mitizzato la CDA: non è teatro popolare, ma arte decadente.

**Un "esempio" postbellico.** Questo a grandi linee è lo sfondo di ritrovamenti e utopie su cui, nel secondo dopoguerra, il Teatro di Regia - e con esso il nascente teatro pubblico italiano - tentano di riannodare le fila di un discorso confuso, per rilevare un'eredità sentita come "nazionale" fondamentale, ma ormai ingombrante.

Il *Servitore di due padroni* di Giorgio Strehler (Piccolo Teatro di Milano, 24 luglio 1947; tuttora in distribuzione in versione postuma) viene spesso considerato come il punto di riferimento di questo "recupero" postbellico della Commedia dell'Arte. In esso Strehler sembra assecondare in parte il valore strutturante, drammaturgico, del lazzo (cosa non da poco, in epoca di regia "critica", cioè ideologicamente orientata all'interpretazione del testo) e tentare di ricostituire una sorta di

<sup>6</sup> Tra il 1924 e il 1930 producono ad esempio *Arlequin magicien*, *Les sottises de Gilles*, *Gilles cherche un métier*, *Jean Bourguignon*.

“grammatica” della maschera (attenzione: *in absentia*, perché, la “riscoperta” oggettiva della maschera, grazie al mascheraro italiano Amleto Sartori, risale solo al 1952). Ciò che in effetti produce è la sovrapposizione di un mai perduto patrimonio attoriale italiano (attraverso le creazioni di Moretti, ma forse più ancora di Parenti, Pepe, Rissone) con alcune formalizzazioni mimiche derivate dalla ricerca di Jacques Lecoq - portatore a sua volta di una tradizione pantomimica squisitamente francese e di una concezione ideale, massimamente estensiva, romantica appunto, della CDA. Il risultato non può che essere di impronta formalistica, un raffinato e metateatrale balletto; che di una fantasmatica Commedia dell'Arte ricorda più gli esiti ottocenteschi e carnevaleschi, la coazione a ripetere, i cascami burattineschi (esemplare in questo la scena del baule), che non piuttosto le sue origini dalla Sacra Rappresentazione o in genere dal virtuosismo buffonesco rinascimentale. Partendo da Goldoni, in fondo, e da un'ideologia nazionalpopolare di teatro, l'esperimento non poteva che produrre questo “kitsch controllato” – non a caso, trionfante esempio di *made in Italy*; l'equivoco insorge quando a questa storica esperienza si vuole attribuire qualche tratto palinogenetico, di “rinascita” della Commedia dell'Arte; perché in effetti si esempla su un modello tardo, ormai liminale di questo teatro, e soprattutto perché in ultima analisi a un teatro di regia non si può chiedere d'essere teatro d'attore.

Del resto, a dimostrazione di quanto detto, lo spettacolo di Strehler in seguito non ha certamente contribuito a diradare le ambiguità, feconde ma scivolose, di quella lontana idea romantica di CDA. Delle molte esperienze che lo hanno seguito in Italia (non si parla dei periodici tributi goldogozziani pagati dagli Stabili, ma piuttosto delle creazioni indipendenti, da Pupi e Fresedde a Leo de Berardinis) e nel mondo (si pensi ad alcune regie francesi di Jean-Louis Barrault<sup>7</sup>, Jacques Fabbri<sup>8</sup> e

finalmente Arienne Mnouchkine<sup>9</sup>, che non a caso intitola la sua creazione più celebre all'*Age d'or*; o altrove alla San Francisco Mime Troupe), ognuno ha inteso recuperare della Commedia dell'Arte aspetti diversi: dalle potenzialità simboliche della maschera all'improvvisazione, dall'idea di teatro popolare al *pastiche* linguistico. Col risultato che oggi è naturalmente impossibile dire chi siano gli “eredi” in attività di questa tradizione ‘reinventata’: se lo siano di più alcuni reduci di quel *Servitore* (di un enorme *turn over* di nomi, pochi, in verità, si sono poi dedicati con costanza al genere; il vero prosecutore è oggi forse solo l'ultimo Arlecchino, Enrico Bonavera) o i proseliti francesi dell'*Age d'or* (Mario Gonzales, Philippe Caubère) e del mimo di Jacques Lecoq (Yves Lebreton, Pierre Byland); l'ultima generazione dell'avanspettacolo italiano (Totò, Aldo Fabrizi, Nino Taranto, ma anche Alberto Sordi) o gli ultimi figli d'arte (Peppe Barra, Franca Rame); piuttosto che *clowns* solitari (Leo Bassi, i Colombaioni) o casi eclatanti e internazionali come Dario Fo e Roberto Benigni.

Per l'appunto, essendo ormai solo metafora, la CDA può comprendere tutti questi e altri ancora. Come ebbe modo di dimostrare, ad esempio, l'eterogenea vetrina di riappropriazioni presentata nel 1983 al “1er Festival International de Commedia dell'Arte” di Val de Marne; cui ebbero titolo a partecipare esperienze europee nel segno della maschera, dell'improvvisazione, della comicità popolare *tout-court*.

**Una ricerca meno conosciuta.** Senza dunque entrare nel merito dell'effettiva priorità storica del “recupero” strehleriano - contestuale a un crescente interesse di tutto il grande Teatro di Regia italiano e in quanto tale ancora oggetto di indagine, che ci porterebbe ad esempio a rivalutare il precedente *Servitore* di Reinhardt<sup>10</sup>, alcune più vicine regie goldoniane di Simoni ma soprattutto le ricerche più esplicite di Pandolfi<sup>11</sup> e, poco dopo, di Fersen,

<sup>7</sup> *Commedia dell'Arte*, Bruxelles 1951, con le maschere dei Sartori.

<sup>8</sup> *La Famille Arlequin* di Claude Santelli, Théâtre Antoine 1955, Prix Molière.

<sup>9</sup> *Le Capitaine Fracasse*, con cui fonda il Théâtre du Soleil, Parigi 1964; e *L'age d'or* (Parigi, 1975) dove, come Copeau, tenta una attualizzazione delle maschere.

<sup>10</sup> Vienna 1924, anch'esso spettacolo *cult* di lungo corso, con Hermann Thimig in Arlecchino.

<sup>11</sup> *La fiera delle maschere*, Praga 1947, scritta a quattro mani



addirittura in prospettiva televisiva-mediatica<sup>12</sup>; è opportuno ricordare che dal dopoguerra a oggi un grande contributo alla messa a fuoco del patrimonio della Commedia dell'Arte è venuto da teatri e operatori minori, alle prime fasi della carriera o marginali in rapporto al teatro pubblico; principalmente in area veneta.

È il caso dei teatri universitari di Padova e di Venezia, diretti rispettivamente da Gianfranco De Bosio e da Giovanni Poli; di mascherari unici come naturalmente Amleto e Donato Sartori, o Stefano Perocco di Meduna; di arlecchini di tradizione come Carlo Lodovici, coautore di Baseggio, o Toni Barpi; di compagnie come il TAG di Venezia, diretto da Carlo Boso e ora continuato nello spirito da Pantakin di Venezia; di uno studioso e teatrante esperto come Arnaldo Momo, recentemente mancato; di progetti limitati, ma metodologicamente interessanti, come i canovacci goldoniani dell'Ensemble Vicenza (1990-1995) o alcune riscritture del Teatro Immagine; della solitaria ma ormai pluridecennale ricerca dell'unica straordinaria arlecchina, Claudia Contin. Pur nella loro eterogeneità, queste esperienze testimoniano quantomeno una non casuale continuità di interesse e forse anche di tradizione in area veneziana-veneta.

L'impulso dato inizialmente dal ventiduenne De Bosio durante la sua direzione del TUP di Padova<sup>13</sup> consiste soprattutto nell'introduzione in Italia del mimo francese Jacques Lecoq (attenzione: precedente a quello operato ufficialmente da Strehler e Grassi alla Scuola del Piccolo, che lo assumeranno solo nel 1951, proprio su presentazione di De Bosio) e, strada facendo,

quello alla "riabilitazione" teatrale, e non solo letteraria, delle lingue d'invenzione, attraverso il suo celebre percorso ruzantiano.

Più esplicito e vocato è invece il contributo di Giovanni Poli, che dirige il Teatro di Ca' Foscari dal 1949 al 1964: alcuni brani classici, canonici – anche musicali, uno studio specifico sulla gestualità, soprattutto un chiaro investimento sulla specificità "primitiva" del linguaggio della CDA lo portano alla sua più celebre creazione, *La commedia degli zanni*<sup>14</sup>. Tanto che dopo alcuni anni milanesi tornerà a Venezia (1969) a fondare e dirigere il Teatro a l'Avogaria, continuatore ideale di quel progetto, con annessa, cosa importante, una scuola ancora in attività.

Gli anni Ottanta – e la contemporaneità, sembra di poter dire – sono però nel segno del TAG, Teatro alla Giustizia, collettivo che raggruppa in principio alcune straordinarie competenze attoriali popolari (Eleonora Fuser, Giorgio Bertan, Sandro Bressanello; cui si aggiungeranno in seguito attori come Eugenio Allegri, Marco Paolini, Enrico Bonavera) e che ha la fortuna di incontrare per un lungo tratto (1983-1991) l'esperienza registica di Carlo Boso, proveniente dal *cast* del *Servitore* di Strehler. Il vernacolo veneziano potente, viscerale – non quello edulcorato di Goldoni; la pratica del teatro di piazza, e dunque dell'improvvisazione di strada e non di sala; un progetto distributivo lucido e incoraggiato da intellettuali locali (Giannantonio Cibotto) si mettono al servizio di una direzione artistica iconoclasta e massimamente sperimentale, per un teatro effettivamente d'attore.

Boso sembra tradire con sottile piacere la lezione strehleriana, rovesciandone copernicanamente i presupposti: il punto di partenza non è più il testo (che, seppure infarcito di soggetti, in Strehler resta principio strutturante), ma lo spettacolo, cioè ciò che si intende offrire allo spettatore – il punto di arrivo. L'accento non è più sulla filologia (sul cosiddetto "recupero" dei testi, più o meno ortodossi o inediti; e, paradossalmente, nemmeno dei canovacci) e neppure sulla "gestualità"

---

con Luigi Squarzina; v. R. CUPPONE, *Vito Pandolfi e la Commedia dell'Arte. Dall'Arlecchino furioso all'Isabella pitetosa*, Introduzione in forma di lettera di Marco Martinelli, Roma, Aracne, 2014.

<sup>12</sup> V. R. Cuppone, *Alessandro Fersen e la "Commedia dell'Arte". Tre commedie inedite di Alessandro Fersen (Le avventure di Arlecchino, Pierrot alla conquista della luna, Sganarello e la figlia del re)*, Roma, Aracne, 2009.

<sup>13</sup> Tra il 1946 e il 1953, realizza circa quarantasei allestimenti di testi spesso inediti, con un *entourage* composto da poeti e studiosi come Diego Valeri, Manara Valgimigli, Concetto Marchesi, Ludovico Zorzi, da artisti come Mischa Scandella, Amleto Sartori.

<sup>14</sup> Venezia 1956; con la quale nel 1960 vince il premio per la migliore regia al Festival del Théâtre des Nations a Parigi e il premio IDI per l'attività all'estero.

nell'estetizzante (e tranquillizzante) accezione nazionalpopolare francese; ma sulla drammaturgia d'attore, intesa come creazione da parte dell'attore della maschera e insieme della/e sua/e storia/e; e sulla spettacolarità del prodotto finale: numeri e lazzi. Boso domanda agli attori una responsabilità creativa pressoché totale (fino ad arrivare, con *Scaramuccia*, 1986, a lavorare addirittura senza "rete", né testo né canovaccio) e li addestra a questo attraverso preparatori internazionali di grande statura, come Nelly Quette (Parigi) per le danze storiche, Bob Hedde Roboth maestro d'armi (in seguito preparatore del *Cyrano* cinematografico di Depardieu), il polacco naturalizzato catalano Pavel Rouba per le pantomime, Adriano Iurissevich come preparatore musicale (alcuni di questi protrarranno la loro attività a Venezia come formatori e come registi, incrociando i percorsi formativi de l'Avogaria, ad esempio; o istituendone di autonomi, come l'attuale Venezia Inscena). La cultura dell'attore così – storia e tecnica, memoria e immaginazione – si riversa completamente in uno spettacolo policentrico e imprevedibile, ricco appunto delle sue diversità: che crescono col farsi sempre più internazionale del *team* (il TAG comprende per anni attori francesi, spagnoli, catalani, inglesi, messicani; con i rispettivi contributi linguistici ed etnici). Il risultato è popolare e diretto, senza mediazioni ideologiche, scorretto ed efficace nello stile; eccentrico e fantasioso nella composizione. Il mix delle culture d'attore diventa tratto fondante di un successo internazionale che sembra rinnovare e anzi amplificare il mito internazionale della CDA: dal Brasile al Messico, dalla Russia agli Stati Uniti; oltre che naturalmente nelle regioni europee d'elezione "storica": Spagna, Francia, Germania.

Nel frattempo il lavoro del TAG si scontra con alcuni problemi drammaturgici oggettivi: la discontinuità (non la difformità) lessicale e linguistica delle creazioni d'attore, non sempre giustificabile; i limiti della contestualizzazione storica (fino a che punto accogliere gli anacronismi, indispensabili alla satira e alla comicità popolare?); in ultima analisi il mantenimento di quel carattere di prodotto internazionale d'eccellenza che tanto è rassicurante e premiante col pubblico quanto nello stesso tempo, per la ricerca teatrale, rappresenta una

prigione dorata. Nei fatti, comunque, la gloriosa parabola del TAG si arena solo nell'incomprensione del sistema teatrale italiano (permanentemente antipopolare, a onta delle ideologie) e nel pregiudizio localistico che in fondo si tratti di una ricerca di tipo esclusivamente commerciale, un genere minore, un cascame culturale. Non senza aver generato però un degno successore in Pantakin da Venezia, attiva dal 1995 e oggi diretta da Michele Modesto Casarin; con una sua scuola pubblicamente accreditata, l'Accademia Teatrale Veneta, che oggi è forse il percorso di formazione dove si possono trovare i più interessanti e aperti maestri italiani di CDA.

**Non cosa, ma come.** Naturalmente da questa panoramica, e soprattutto da questa contrapposizione forzosa, restano fuori altre esperienze, specie centro-meridionali, o finanche francesi e spagnole che, a discendere per li rami, conducono fino alle più varie strategie creative e/o di sopravvivenza per compagnie e attori.

Ma la giustapposizione qui fra l'exemplum strehleriano e la dispersiva, ma più dinamica attività dell'area veneta, seppure non si possa configurare – per definizione - come una contrapposizione di "scuole", rende sufficientemente l'idea di due indirizzi che hanno fatto la storia della CDA nel dopoguerra italiano e di cui senza dubbio il secondo appare oggi più fertile e attivo - e a cui è oramai tempo di rendere ragione.

L'esperienza milanese ha finora rappresentato senza dubbio il recupero oggettivo della maschera di cuoio, la mediazione *political correct* fra creazione d'autore e creazione d'attore (mediata dal numero registico!), un *format* visivo rigoroso, si direbbe oggi, cui va riconosciuto il grande merito di avere ricostruito aspetti fondamentali come il controcena o il grediente metateatrale, in fondo sempre autoreferenziale, della CDA: cioè - anche forse oltre le sue originali intenzioni - la ricostituzione di una specie di *do ver essere* della CDA, un "cosa" che però oggi sappiamo in linea di principio illusorio, storicamente, e leggermente oleografico.

Al contrario, mezzo secolo di esperimenti "veneti" ci portano oggi ben più vicini alla condizione viva, professionale e produttiva dell'attore; al "come", o agli infiniti "come", della CDA. Questa consapevole e dichiarata utopia



induce ad esempio in Claudia Contin un percorso di ricerca nel *training*, fra espressività e racconto; in Pantakin un solido e concreto mestiere al servizio di una esplorazione delle residue potenzialità della maschera; in passate e vicine esperienze dello scrivente l'utilizzo dell'improvvisazione *non tanto come variante della scrittura teatrale, ma sua costituente*; non come ri-finitura, ma come struttura.

**CDA come “invenzione della tradizione”.** La CDA dunque continua a essere – fortunatamente – un paradosso: quando è esistita non era un genere, ma il teatro *tout court*; e da quando è nato il genere (la definizione stessa), non esiste più l'oggetto a cui si riferisce - e anzi il mito sussiste proprio in quanto non è possibile che quell'oggetto torni in vita.

D'altro canto, fare teatro è nello stesso tempo farne la Storia; sia nel senso di produrre gesti esemplari, sia nel senso di comprendere l'esemplarità di altri gesti, in fondo di tutti i gesti. La Storia del Teatro, ormai da tempo irriducibile a quella della letteratura drammatica, è sempre più storia della cultura dell'attore, o delle culture d'attore. E si articola così in modo indissolubile con la pratica, che sola rende leggibile i documenti storici, li illumina della luce della *possibilità* (altra cosa della *probabilità*, concetto troppo “positivo” per essere attuale). Mentre viceversa è confortata dagli esempi, dall'esistenza di un alveo esperienziale in cui far scorrere, e a volontà trascinare, la propria attualità. Questa forse è l'accezione oggi più pragmatica e plausibile di “antropologia” in riferimento al teatro: un movimento di incarnazione della sua storia, per comprenderla e, comunque sia, oggettivamente proseguirla.

Così il lavoro svolto per alcuni allestimenti<sup>15</sup> nella contiguità tra ricerca storica e pratica scenica è diventato per lo scrivente una traccia, un'esperienza fondante, un percorso in tre fasi.

1) *La ricerca storica.* Rivelandosi la Storia del Teatro insufficiente a farci capire la “rappresentabilità” di un canovaccio (ma in fondo, per estensione, di

qualsiasi testo!); per oggetto e per metodo; perché si occupa molto dei risultati e poco dei processi, perché attinge spesso i suoi argomenti a una logica di tipo deterministico, piuttosto che analogico; si è resa necessaria, come spesso avviene, una ricerca specifica sul canovaccio: genesi, committenze esplicite ed implicite, orizzonte tecnico e drammaturgico entro cui è avvenuta la prima rappresentazione; sugli attori e sulle loro “culture” materiali. Questo approfondimento non è funzione di una interpretazione privilegiata (lo storico, come il regista, non è lo stilista che mette allo spettacolo la sua *griffe*); è un progresso comune, come insegna la storia dei teatri di gruppo, costruzione paziente di una cultura provvisoria, di un microclima culturale che si renda capace poi di spostare gli equilibri del rapporto con il pubblico, quindi del teatro - cosa che una regia “critica”, in fondo un'opinione, non riesce a fare, collocandosi nell'élite delle “interpretazioni”. Inoltre solo così si avvia un processo, graduale ma inarrestabile, di identificazione degli attori con il loro lavoro, un'identificazione appunto “storica” che sconfinava immediatamente con la pratica - è ricerca applicata: un po' araldica del personaggio, un po' sistematica del “furto” letterario.

2) *L'improvvisazione.* Una volta letto con questi occhi il canovaccio, che sia preventivo, un progetto di spettacolo; o consuntivo, una cronaca; ogni sua parola non è un'approssimazione, uno svanire del significato, ma al contrario un rinvenire, una traccia, l'allusione a una cultura e a una pratica che sono state vitali; perché no, feticcio (del resto come la maschera). In quanto tale, è già azione, movimento. Non c'è bisogno di perdersi romanticamente, nel trasporto o nell'oblio di sé: l'improvvisazione è una lucida evocazione, e insieme una prova di credibilità, per il “testo” e per l'attore. E l'investimento “storico” fatto finora dall'attore ci si trova proiettato subito: per necessità, per non morire.

3) *La scrittura.* In fondo così la scrittura è sempre ri-scrittura: è il momento in cui si organizzano i materiali evocati dall'improvvisazione, Storia e immagine di sé; e lì si dispone secondo una sintesi, secondo un contraddittorio movimento che porti, o almeno mostri di desiderare una modifica del pubblico, la nascita di un cambiamento; pur

<sup>15</sup> In particolare per *La bague magique - L'anello magico*, Toronto, Canada, 1990; e *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*, Vicenza, Festival del Teatro Olimpico, 1991 (compagnia Ensemble Vicenza); e *Arlecchino/Don Giovanni*, Venezia 2006 (compagnia Pantakin).

relativo alle aspettative e alle convenzioni possibili. Quelle che in teatro si chiamano prove, a questo punto non sono più finalizzate alla memoria, ormai indelebile, ma alla messa a punto delle componenti dello spettacolo, delle tecniche più specifiche, soprattutto a regolare l'alzo delle intenzioni; in ragione di un progetto di comunicazione che ritrova ancora gran parte della propria legittimazione nei suoi precedenti storici.

In conclusione, in questo paradosso, nel suo stesso anacronismo può risiedere la vitalità della CDA: a noi oggi resta, come già in altre epoche, il travaso di esperienza, il rapporto fondante col pubblico; ma soprattutto, parlando di sé, il parlar d'altro. La CDA è letteralmente ed etimologicamente un *alibi*. Se è vero che il teatro fonda le sue residue possibilità di vivere in riserva sulla sua capacità di produrre *souvenirs*, retorica del passato e segnali di sopravvivenza; se il teatro è come la zattera della Medusa, allora la storia è sempre più, insieme, causa del naufragio e culla della speranza. Purché la si navighi per gruppi, e si sia disposti, un po' disperati e un po' retorici come i naufraghi di Gericault, ad essere un giorno seppelliti in un museo, invece che in mare aperto.

Del resto, meglio un museo vivo che un mare morto.

