



### RECENSIONE

Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014

di Luciano Mariti

Lo studio pionieristico della Commedia dell'Arte ha decisamente contribuito alla fondazione della teatrologia italiana. Lo studio di un teatro senza Parnaso, totalmente estraneo al territorio letterario, è stato il fortino da cui si è irradiata l'autonomia delle discipline teatrali che negli anni Settanta erano ancora colonie della Letteratura. La Commedia dell'Arte è stata, non a caso, il rovello di tutti i padri fondatori: di Mario Apollonio, Giovanni Macchia, Ludovico Zorzi, Ferruccio Marotti, Cesare Molinari. Sono stati studi di notevolissimo spessore, anche sul piano internazionale, e hanno prodotto grandi cantieri di scavo, come quello romano guidato da Ferruccio Marotti, e l'impresa fiorentina diretta da Ludovico Zorzi, che oggi continua ancora, prolifica, a svilupparsi per merito di Siro Ferrone. L'attenzione ai comici indicava attenzione al teatro materiale, allo stato dell'attore e al suo profilo esistenziale, al teatro vissuto. E non è un caso che le grandi campiture storiografiche di questi studiosi fossero segretamente fecondate da certe scosse provate come spettatori o a contatto col teatro materiale. Apollonio era stato sconvolto dall'interpretazione di Eleonora Duse. Macchia, da Totò. Marotti da Craig...

Si tratta di studiosi che hanno tentato di avvicinarsi al cuore caldo e pulsante del teatro. Impresa non facile ma necessaria, dato che: «ogni sapienza è fredda - scrive Wittgenstein in *Pensieri diversi* - e con essa si può mettere in ordine la vita non più di come si possa battere il ferro *a freddo*».

Questo importante libro di Ferrone – che peraltro è stato sempre, in modi diversi, vicino alla scena materiale – segue la scia dei maestri e credo che sia sostanzialmente un tentativo di battere il ferro a caldo, ossia di ricostruire e raccontare la vita e le invenzioni degli attori italiani che percorsero l'Europa occidentale e orientale tra Cinque e Settecento.

È uno studio che contribuisce a ridefinire i confini geografici (e in parte teorici) della cosiddetta Commedia dell'Arte, e a decostruire quella vulgata ideologia teatrale che intende la Commedia dell'Arte come teatro in maschera, comico, improvvisato. La Commedia dell'Arte è invece definita



da Ferrone, con una sciabolata, «il teatro dei professionisti organizzati in compagnie». Quindi riguarda tutto il teatro prodotto dalle compagnie di mestiere italiane tra Cinque e Settecento.

Da questa postazione teorica, mettendo a frutto i più interessanti risultati degli studi precedenti, può ridefinire i caratteri distintivi di questa fenomenologia teatrale e quindi far emergere gli equivoci formati nella tradizione critica.

Se c'è un aspetto che contraddistingue l'analisi di Ferrone è che non si lascia andare all'astrazione intellettuale, non allarga in generalizzazioni, non allaga con le generalizzazioni. Nel prologo, Ferrone disegna teoricamente i caratteri distintivi della Commedia dell'Arte (maschere, improvvisazione, ecc.) ma lo fa per dimostrare quanto poco la concretezza dei fenomeni si adegui alle etichette teoriche. L'approccio è storico e geografico e consiste nell'individuare nella *compagnia* teatrale la fondamentale struttura costitutiva del sistema produttivo e nel *viaggio* il fondamentale fattore di mutamento. Si evidenzia così come il conclamato primato dell'improvvisazione non fosse il tratto saliente della Commedia dell'Arte, come il repertorio comprendesse un ampio ventaglio di generi diversi e combinati tra loro, «lacrimoso» quanto «ridicoloso», e come la condizione performativa dell'attore comportasse competenze di canto, musica e danza. Si tratta di aspetti ampiamente dibattuti, ma che in Ferrone trovano consistenza in base a uno scavo documentario straordinario prodotto in più di un ventennio di studi e condotto su fonti, in parte inedite, dirette e indirette. Basti sapere che da p. 257 a p. 318 è pubblicato, a corredo del testo critico, un dizionario biografico che riguarda la maggior parte di questi attori e attrici.

Il quadro storico-geografico è importante e stimolante, soprattutto perché permetterà nel prosieguo degli studi di approfondire l'apporto dato dagli italiani ai contesti teatrali europei, su cui gli studi sono carenti (oltre alla bibliografia citata da Ferrone, è da ricordare *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale, 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a cura di A. Martino e F. De Michele, Serra Editore, 2010).

Lo scambio di esperienze e gli effetti di contaminazione prodotti dai viaggi comici, generarono un esercizio teatrale che felicemente Ferrone definisce «negoziato tra culture diverse». Non fu, dunque, solo nomadismo, povero e lussuoso, o semplice attraversamento di culture. L'esercizio dell'*inventio* itinerante, che è addestramento e allenamento alla diversità, accese fuochi da cui presero impulso in Europa esperienze teatrali complesse che contribuiranno in misura rilevante alla



nascita dell'uomo di teatro moderno, nonché dell'autore moderno (Molière, Shakespeare, Goldoni e Gozzi, Marivaux, ecc). Si tratta di contesti in cui si innesta anche l'attività dei buffoni solisti, o dei tradizionali collettivi accademici e amatoriali (per cui la stessa «esclusività della professione comica non può essere - scrive Ferrone - una discriminante della nostra ricostruzione storica»).

Tenendo conto di questa rete di negoziazioni teatrali, possiamo spiegarci meglio i modi avventurosi che nutrivano le scene e di cui era fatta la stessa "improvvisazione" in quanto riproduzione variata di schemi, coacervo di abitudini e di innovazioni, di furti e di concorrenza sleale. E comprendiamo meglio perché Shakespeare ricevette l'appellativo di "scuoti-scena" (shake-scene) e di "corvo ambizioso" (*upstar crow*), di attore parvenu con la presunzione di farsi autore teatrale sfruttando gli Autori (si veda *Shakespeare: la scrittura nel teatro* di Raimondo Guarino, p. 66). E perché Molière stesso non si sia mai preoccupato dell'accusa di plagio, sempre rimossa nei fatti grazie alla scena viva e all'*embodiment* attoriale, che permetteva di indurre, nella ripetizione, sempre nuova doppiezza di senso, percorsi contraddittori di andata e ritorno, o confusione intenzionale tra lazzi e sviluppi patetici.

Nella sostanza, insomma, uno stesso modo di produrre drammaturgia apparentava molte ditte teatrali europee.

Il libro di Ferrone ci mette di fronte, ancora una volta, alla *complessità* della vita teatrale, basata sull'accatastarsi di usi e sui costumi; repertori e testi letterari; poetiche e teorie, divergenze di gusti; impulsi eversivi e adeguamenti alla pubblica moralità, modalità produttive e organizzative. Una complessità che richiede una adeguata storiografia, non certo riducibile tutta al balletto dell'avanti-e-indrè tra testo e scena e nemmeno agli impacchettamenti del collezionismo erudito; ma capace di cogliere la mobilità e l'indeterminatezza della vita teatrale. Lo studio di Ferrone, in questo senso, è l'esempio di un atteggiamento proficuamente corretto.

Non è un libro mansueto.

La sua azione fondamentale sta nello spingere la Commedia dell'Arte fuori dall'inerzia delle storie teatrali accademicamente o scolasticamente regolamentari, nello sradicare la nostra immaginazione dalle idee di teatro che la occupano consapevolmente o inconsapevolmente. Ne viene fuori - quasi esibito - qualche paradosso. Per esempio: è un libro che è intitolato *La Commedia dell'Arte*; poi lo apri e subito ti dice: «io non sono *La Commedia dell'Arte* !» (non



essendo, oggettivamente né commedia né arte-artificio).

Ferrone usa gli strumenti d'una vasta erudizione per costruire un grande arazzo di flussi, prestiti, metamorfosi, riprese e riscritture che il commercio degli spettacoli produce. Scientificamente è un lavoro impeccabile, di vasta erudizione, ma non si riduce a questo. La sua ambizione consiste, direi, nel toccare con un dito la concretezza del fare teatro. Per questo va a frugare nelle biografie. Sa che il teatro è sempre teatro al vivo ma di *persona*. Il che non comporta leggere la complessità delle opere alla luce della biografia. Si tratta, al contrario, di comprendere che anche quelle biografie andrebbero messe in rapporto con la più ampia operatività teatrale. Del resto, studiando i testi di Molière, come non considerare l'attore Molière, che si fece ammazzare continuando a recitare, contro i consigli del medico, con la biacca in viso che lo avvelenava. Studiare teatro vuol dire ricostruire una forma scenica ma anche interrogare il funzionamento di particolari forme di vita.

I comici più che *opere*, produssero *operatività*. Una operatività basata su un sistema stocastico, che funzionava per prove ed errori. In termini economici, potremmo dire che facevano *trading* con lo stocastico, che è sostanzialmente un'analisi probabilistica, la quale può dare ottimi spunti operativi per individuare massimi e minimi del mercato. I comici fissavano i materiali che garantivano un successo sicuro e senza gettar via riutilizzavano il prodotto trasformandolo in altro quando si cristallizzava in cliché. Economizzavano. La risata segnalava quello che funzionava nello spettacolo comico e l'attenzione silenziosa quello che funzionava nello spettacolo tragico.

La condizione commerciale (come ha dimostrato Taviani) «s'identificava con la condizione sperimentale». L'apprendimento era allenamento ad apprendere sempre di nuovo. Non si faceva riferimento a un modello culturale, a un contesto stabilizzato di conoscenze, ma ci si affidava al divenire, all'addensarsi di legami fra persone, pratiche, specializzazioni diverse. Il processo di crescita dei comici si affidava alla variabilità della situazione, al viaggio dunque, reale o metaforico. Facendo sempre dell'essere *stranieri* il fondamento della propria identità. A differenza del teatro endemico dei dilettanti.

Tutto questo movimento irrorò di novità teatrale le culture straniere e si autoirrorò con l'itineranza. Potremmo dire si trattò di un processo enattivo, autopoietico, per cui la conoscenza è azione, l'opera è operatività, è intervento capace, ogni volta, di riconfigurare la relazione nei confronti del nuovo ambiente spettacolare e del nuovo contesto culturale.



Le esigenze della vita comica costrinsero le compagnie ad elaborare competenze diverse, a volte inattese. Ad esempio, nel 1618-19 i *Confidenti* di Flaminio Scala, per la messa in scena di una tragedia a Firenze, nel teatro di corte, misero ad occuparsi del “superbo apparato” uno Zanni, il grazioso Mezzettino Ottavio Onorati. Per esigenze di mercato, i comici italiani trasformarono il *Don Giovanni* in uno spettacolo bastardo capace di contenere tutti i generi teatrali e il massimo degli allettamenti performativi. Lo stesso repertorio veniva formandosi in base a una struttura aperta che consentiva successive aggiunte di storie comiche, variate ma sostenute sulla replicabilità delle maschere e dei ruoli. Simile - direi - nella sua struttura policentrica al romanzo cavalleresco che consentiva "giunte" di avventure organizzate in cicli differenti sempre incentrati sui medesimi personaggi. In questo modo, come aveva dichiarato Ariosto nell'*Orlando Furioso*, «nascono casi, e non saprei dir quanti» (XIII, 39, 1).

La solidità documentaria di Ferrone serve a parare gli studi dagli sfondamenti metastorici e metafisici che spesso procura il troppo «scientismo», sempre in fuga dalla concretezza e dalla variabilità dei contesti. Ma occorre anche fare attenzione ai limiti di un certo determinismo sociologico. E affrontare, nel prosieguo degli studi, altri aspetti come il problema della potenza performativa dei comici su cui si è costruito - non a caso - il secolare Mito, per molti aspetti fecondo, della *Commedia dell'Arte*. È un aspetto poco documentato ma non per questo cessa di essere un grande valore teatrale. Un valore spesso ancora ridotto all'immagine dei quattro salti in palco!

I comici non si chiesero come fare un nuovo teatro aggiornando il teatro che c'era. Ma reinventarono il teatro partendo dalla natura essenziale di questa arte: dal corpo performativo.

La camminata di Arlecchino non era forse strana secondo il senso comune? Era una danza? Forse la recitazione dei comici era «nella sua essenza» una recitazione danzante? (ovviamente non in quanto riproduceva forme del genere danza, ma in quanto esaltava il «livello danza» dell'azione).

Di fatto, i comici, più che innovare l'aspetto *narrativo* della forma drammatica, cercarono di riempirla di bios. La modellarono secondo quelle che definirei *forme vitali*, tramite le quali la vita a teatro diviene, come ha scritto Peter Brook, un campo ristretto, certo, ma un campo intenso.

Fu dunque, e in sintesi, un teatro biofagico? È una domanda impertinente, che aiuta a rendere ancora meno mansueta la preziosa ricerca di Siro Ferrone.