

Ignazio Romeo

## La strada

### Immagini di artisti in viaggio e di attori senza teatro

- You know you ought not to be doing this, you know?  
 - Why not? Why not, all the world's a stage. And this one's the most legitimate [...] There's something about work in the streets I like. It's the tramp in me, I suppose  
 (- Non dovrebbe fare così  
 - Perché no? Tutto il mondo è un palcoscenico e questo è il più legittimo [...] Mi attira lavorare per la strada, forse ho l'anima del vagabondo)  
 Charlie Chaplin, *Limelight* (*Luci della ribalta*)

#### 1. La strada

Nell'undicesimo libro dell'*Odissea*, Ulisse incontra Anticlea, la madre morta, e per tre volte prova ad abbracciarla, ma senza stringere al petto nulla. Nel muovere il primo passo di questo mio tentativo, ho il timore che anche a me possa capitare lo stesso: cercare di afferrare qualcosa che finisca per sfuggire come aria, "aria sottile" (n. 1).

Vorrei provare a mettere a fuoco una vecchia immagine, oggi probabilmente un poco fuori corso: non per inventarne le principali occorrenze (impresa del tutto fuori dalla mia portata), ma per indicarne alcune accezioni significative - e forse anche così l'obiettivo risulta eccessivamente ambizioso.

L'immagine è quella degli attori sulla strada: in viaggio tra una tappa e l'altra del loro mestiere itinerante o impegnati a recitare in piazza e per la via, fuori dalla casa, o dal tempio, costituito dal nobile edificio del teatro.

La recita per strada si attaglia bene tanto all'alba quanto al tramonto della carriera di un attore. Nella mitologia della professione, torna alla memoria il *Kean* di Dumas "qui a commencé par être un bateleur et un saltimbanque" ("che cominciò col fare il giocoliere e il saltimbanco") (n. 2); e nella storia concreta, un esempio fra tanti, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, di cui i palermitani si tramandano le scene e i lazzi all'aperto, nella piazza alle spalle del teatro Biondo, prima che Domenico Modugno li scoprisse e li guidasse al successo.

L'artista celebre, che alla fine della carriera torna a esibirsi per la strada, come il Calvero di *Luci della ribalta* (*Limelight*, 1952) di Chaplin, è un soggetto eminentemente patetico, l'immagine metropolitana di un angelo (di cartapesta) caduto - che trova un modello celebre nel "Vieux Saltimbanque" dello *Spleen de Paris* di Baudelaire. In senso sarcastico e polemico, questa è anche la figura di cui si serve Heinrich Böll al termine di *Opinioni di un clown* (*Ansichten eines Clowns*, 1963), romanzo nel quale il fallimento programmatico del protagonista, Hans Schnier, artista di talento ma anche erede di una famiglia di industriali, che chiude la sua parabola chiedendo l'elemosina ai passanti, svergogna il perbenismo privo di memoria della Germania del boom.

C'è nell'esibirsi per strada, agli inizi, il senso della sfida e dell'avventura, l'energia gioiosa con cui ci si getta allo sbaraglio, in pasto al pubblico e alla vita, fiduciosi di riuscirne vincitori. Alla fine c'è, sì, la certificazione di una bancarotta artistica; ma anche il rinnovato contatto con la terra e con una libertà - quella della strada e della povertà - che nella reggia-prigione dell'edificio teatrale appariva affievolita. Per ripetere le parole di Chaplin "There's something about work in the streets I like. It's the tramp in me, I suppose". Dove il pensiero corre, scavalcando il clown Calvero, alla carriera di Chaplin e al personaggio che ne ha fatto la fortuna, nell'originale "the Tramp": una molecola di libera energia che circola per il mondo per raccontarne la vergogna e per farne ridere.

## 2. Arlecchino all'inferno

### 2.1

L'immagine della compagnia itinerante è antica quanto il teatro occidentale. Già nella figura di Tespi incontriamo non solo il primo tragediografo greco noto, ma anche il primo proverbiale artista girovago (n. 3). Sono stati però i comici dell'Arte italiani a offrire, in epoca moderna, il modello che ha avuto vita più lunga e feconda, e che ha lasciato la più ricca documentazione.

Nella storia dell'Arte, viaggio e costituzione delle prime compagnie professionistiche in senso moderno, nella seconda metà del XVI secolo, sono andati di pari passo, come ben illustra Siro Ferrone, uno dei maggiori studiosi della materia:

“Perché l'esigenza di raccogliersi in una struttura 'di garanzia' come la compagnia si facesse più urgente, per gli attori solisti occorreva che si intensificassero le occasioni di viaggio. La necessità di rendere continui il proprio lavoro e i relativi guadagni obbligava a mettere a punto un calendario di trasferimenti per inseguire occasioni di cicli festivi distribuiti in luoghi differenti, e quindi sollecitava una solidarietà collettiva, capace di ovviare ai disagi dei viaggi come anche di predisporre una varietà di offerte spettacolari in grado di soddisfare spettatori molto diversi.” (n. 4)

In un paese come l'Italia del '500, che aveva sviluppato una raffinata cultura teatrale ma era privo di una grande capitale, un'unica sede stabile non poteva garantire un anno di lavoro a coloro che da semidilettanti aspiravano a farsi teatranti di mestiere.

Ancora Ferrone:

“Il viaggio fu un altro dei fattori costitutivi del teatro dei professionisti, tanto nella fase delle origini quanto all'epoca della sua massima espansione. Un viaggio che nasceva dal bisogno, degli uomini e delle donne che si guadagnavano la vita con il recitare, di liberarsi da un unico vincolo di subordinazione.” (n. 5)

Spostandosi da un luogo all'altro, gli attori si sottraevano alla soggezione dovuta a un patronatore/padrone e cercavano di affermarsi come borghesi professionisti indipendenti, in un mondo ancora governato dai vincoli di subordinazione personale propri della società nobiliare.

Questo continuo viaggiare, oltre che un fattore di liberazione, è tuttavia anche una strenua fatica e come tale viene rappresentato dagli stessi comici. Così Giovan Battista Andreini, in uno scritto del 1625 in difesa della Commedia dell'Arte, descrive i disagi e le angosce patiti dalle attrici:

“«... chi più di queste del mondo erranti viatrici travagliate saranno? Queste ogn'ora, ogni momento con una continua e discomoda agitazione solcano i fiumi, s'espungono ai mari, poggiano ai monti or rapidi, or procellosi et or precipitosi. Or quante volte, e quante credi tu, o viatore, che mirino il terrore e la morte in faccia?»” eccetera (n. 6).

L'andare alla ventura dei teatranti è descritto da immagini incisive quali “rompere le scarpe nel mestiere” (n. 7) e “scavalcar montagne”. A proposito di quest'ultima espressione, proverbiale per definire gli attori, non è forse inutile ricordare che nel mondo magico-religioso, uno “scavalca-montagne” è lo sciamano, il quale trae miticamente il proprio potere da un viaggio nel regno dei morti, che si immagina posto, appunto, oltre le montagne (n. 8).

La tradizione che ha fatto degli attori italiani degli impavidi viaggiatori si è protratta fino all'inizio del Novecento, come testimonia quella preziosa e brillante memoria che è *Il teatro all'antica italiana* di Sergio Tofano, edito per la prima volta nel 1965.

Tofano ricorda un'abitudine che è attestata già a metà del '600 (n. 9): quella dei comici di riunirsi al tempo della Quaresima, in cui non si recitava, a Bologna, crocevia di tutte le strade, in attesa di ripartire con la nuova compagnia (che si formava appunto durante quel periodo). In genere, allora, gli

attori, scrive Tofano, si annoiavano: “passavano le giornate a sbadigliare ai tavolini dei caffè di fronte all’Arena del Sole, non vedendo l’ora di riprendere a recitare, unica aspirazione della loro esistenza.”

E se la norma delle *tournées* riguardava, nel ‘600 come a fine ‘800, l’Italia centro-settentrionale, non mancavano le compagnie che si spostavano assai più lontano: in Polonia e in Russia i comici dell’Arte, in Sudamerica gli attori dopo l’Unità d’Italia. Ancora Tofano: “Non indietreggiavano davanti a niente quei nostri comici giramondo [...] avventurandosi molte volte allo sbaraglio, puntando tutto sulle loro forze, animati dallo spirito del loro insopprimibile vagabondaggio.” (n. 10)

Ma si parla di un mondo che, come dice lo stesso Tofano, già nel secondo dopoguerra appariva arcaico; un mondo in cui non ci si poteva esibire senza l’aiuto del suggeritore e si portava in giro, come ai tempi dei “Gelosi” e dei “Confidenti” (n. 10 bis), un repertorio di decine di commedie, montate e rappresentate dalla mattina alla sera e bravamente alternate da una giornata all’altra. Un mestiere in cui, più che l’approfondimento della singola parte, contavano i *ruoli* o *emplois*, il carisma personale, l’energia e l’improntitudine con cui si saliva sul palcoscenico.

## 2.2

A queste immagini storiche di compagnie in viaggio si è tentati di associarne un’altra, che è invece mitologica e fantastica. Il tramite per collegarle è il personaggio di Arlecchino. Arlecchino, la più nota delle maschere della Commedia dell’Arte e quasi il suo simbolo, deve il nome a un personaggio infernale, il capo addirittura di una compagnia di diavoli, la “mesnie Hellequin”, citata per la prima volta in un testo del 1135-1137, la *Historia ecclesiastica*. Rileggiamo il classico *Le origini del teatro italiano* di Paolo Toschi:

“Com’è noto, il primo ricordo di Arlecchino si ha in una pagina di Orderico Vitale, monaco inglese del secolo XI. È una leggenda quale poteva scrivere un narratore ecclesiastico: ma già in essa Arlecchino ci appare dichiaratamente come il capo di una masnada di diavoli e di spettri. Il fatto viene raccontato come successo in Normandia nella notte di Capodanno 1091. Ora, noi bene sappiamo che proprio nella notte in cui ha inizio un ciclo annuale tutte le figure del mondo infero ricompaiono sulla terra e vi esercitano il loro potere soprannaturale col massimo della forza. Ma ci giovano anche altri particolari di quel racconto. La *familia Herlequini*, la schiera selvaggia che il buon prete Gauchelin incontra in quella notte, cavalca destrieri che soffianno fumo e fuoco dalle narici: uno degli spettri vorrebbe trarlo seco, ed egli dibattendosi riesce a liberarsene, ma porterà indelebili sul volto i segni del graffio ricevuto.” (n. 11)

Per ciò che ne riguarda l’etimologia, Toschi inizia col rilevare nel nome Hellequin la parola inferno, hell, Hölle. “Quanto alla seconda parte della parola, essa viene ricondotta al gotico *Kumi*, latino *genus*. È stato fatto anche l’accostamento con l’*Erlkönig* della mitologia germanica. Arlecchino significa dunque l’infernale o il re dell’inferno.” (n. 12)

L’Arlecchino ctonio è dunque legato alla mitica *caccia selvaggia*: la cavalcata sfrenata di anime dannate che escono dall’inferno e imperversano con grande frastuono, spaventando a morte chi le incontra e portando con sé coloro che si lasciano afferrare.

La lettura di Toschi riconduce questi miti (e i riti di tipo carnevalesco che da essi derivano, diffusi nell’intera Europa e documentati anche in Italia, dal Trentino alla Sicilia, coi diavoli di Prizzi e i giudei di Sanfratello) all’ambivalente rapporto che lega il mondo tradizionale ai morti: figure minacciose da tenere ben separate dai vivi e, nello stesso tempo, figurazioni del processo di morte e rinascita attraverso cui si rinnova annualmente la vegetazione. I morti che ritornano durante il Carnevale (o al Calendimaggio) sono tanto dei *revenants* inquietanti, quanto l’espressione dionisiaca della vitalità della natura: fantasmi, diavoli e, insieme, geni della vegetazione.

“Le maschere di Carnevale sono esseri del mondo degli inferi, dèmoni e anime dei morti” (n. 13). Secondo Toschi, la parola maschera deriva dal longobardo *masca* “uno spirito ignobile, il quale, simile alle *strigae* romane, divorava uomini vivi, ma sembra che originariamente *masca* significasse un morto, avvolto in una rete per ostacolare il suo ritorno sulla terra” (n. 14). “Maschera ha significato all’origine, e significa tuttora in qualcuno dei nostri dialetti, un essere infernale: strega, anima di morto, o simili.

Ma fin dall'antichità per indicare una maschera si è usata anche un'altra parola non meno significativa: larva.” (n. 15)

E conclude: “È dunque dimostrato che, da più di duemila anni, tanto le anime cattive dei defunti quanto le maschere (comprese quelle teatrali) sono state indicate con la stessa parola.” (n. 16)

Dopo aver ricordato la prima opera teatrale che nomina Hellequin, il *Jeu de la feuillée* di Adam de la Halle (1276 ca.), Toschi osserva:

“Però, per quanto riguarda il teatro vero e proprio, la geniale trovata di Adam de la Halle non ebbe seguito, e se gli Arlecchini continuano in Francia durante i secoli XII-XVI a vivere come maschere di Carnevale o di feste analoghe, la loro ricomparsa sulle scene, nella seconda metà del Cinquecento, si deve ai commedianti dell'arte italiani; tale ricomparsa era, potremmo dire, nella logica delle cose, in quanto già i nostri commedianti di mestiere avevano elevato a figura teatrale Zanni, la maschera carnevalesca che corrisponde perfettamente ad Arlecchino [...] la maschera di Arlecchino è sempre stata nera e con espressione diabolica, con quella, cioè, che i Francesi chiamano *hure*, «ghigna scapigliata e deforme» [...]. Essa era così strettamente legata al tipo di Arlecchino, che è stata conservata anche quando non si capiva più la ragione di quel suo aspetto: il volto di un semplice servo sciocco o furbo e sguaiato avrebbe dovuto avere tutt'altra fisionomia.” (n. 17).

Dal punto di vista storico, si sa che l'odierno personaggio di Arlecchino nacque negli anni '80 del 1500 (n. 18), creazione di un comico italiano in tournée in Francia, il mantovano Tristano Martinelli, che diede il nome del vecchio diavolo alla particolare figura di Zanni da lui messa a punto. E fu soprattutto in Francia che Arlecchino si impose, trovando due celebri interpreti, dopo Martinelli, in Dominique Biancolelli ed Evaristo Gherardi, star del *Théâtre italien*.

“Alla morte di Biancolelli (2 agosto 1688), vestì il costume di Arlecchino Angelo Costantini (Verona, 1654? – 1729). Per pochi mesi, però, perché subito dopo cercò in ogni modo di distinguersi dal modello e tornò al suo personaggio d'esordio (Mezzettino), senza maschera, con indosso un abito a strisce verdi e rosse. [...] Al suo posto fu Evaristo Gherardi, nell'ottobre 1689, a portare il costume a losanghe. L'ultimo importante Arlecchino del XVII secolo fissò *ne varietur* l'immagine della maschera che arriverà, stereotipica, fino al Novecento.” (n. 19)

Insomma, sullo sfondo delle parate da strada dei comici stanno gli sfrenati cortei del Carnevale e, più lontana ancora, la *Chasse sauvage*, l'*Armée furieuse* (per dirla con Fred Vargas), i diavoli e le *larvae*. Da una parte abbiamo dispettosi e vitalissimi spiriti della vegetazione, dall'altra uno spettrale corteo di anime in pena; da una parte la liberazione di energie ctonie, dall'altra la prigionia di un destino senza luce.

Questa cruciale costellazione di immagini passa con facilità, come si vede, attraverso una gamma di significati estremamente diversi. È unanimemente riconosciuto per esempio che il volto infarinato (n. 20) o coperto di biacca, che svolge in certe epoche o con taluni personaggi funzione di maschera, allude alla condizione di morto. Anche questo espediente è antico come il teatro: il lessico di «Suida» riferisce che Tespi “all'inizio si mascherò il volto, per recitare, con biacca bianca” (n. 21). Non sorprende perciò che il bianco gessato dei Pierrot e di certi clown porti con sé, in mezzo al divertimento, una sfumatura malinconica e persino funerea.

### 3. La carretta

#### 3.1

La carretta dei comici fa il suo ingresso da protagonista in letteratura dalle pagine di un romanzo francese del 1651 (in cui i fatti narrati si riferiscono, verosimilmente, a una quindicina d'anni prima):

“Le soleil avait achevé plus de la moitié de sa course et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu’il ne voulait. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la pente du chemin, il eussent achevé ce qui restait du jour en moins d’un demi-quart d’heure [...]. Pour parler plus humainement et plus intelligiblement, il était entre cinq et six quand une charrette entra dans les Halles du Mans.”

“Il carro del sole, ben oltre la metà del suo cammino, correva ormai a rotta di collo giù per la curvatura del cielo. Se i cavalli avessero approfittato della strada in discesa, quanto restava del giorno sarebbe tramontato in pochi minuti. [...] In parole povere, erano le cinque di sera. Sulla piazza del mercato di Le Mans arrivò una carretta tirata da quattro buoi magri stecchiti.” (n. 22)

Stiamo parlando del *Roman Comique*, di Paul Scarron (n. 23), che ebbe una seconda parte nel 1657 e la cui vicenda rimase in sospeso per la morte dell’autore - il quale, in verità, non mostrava nessuna fretta di condurre il suo racconto alla conclusione.

Come è stato notato da Claudine Nédelec, il titolo costituisce una sorta di ossimoro. Il *roman* dell’epoca, portato al successo da autori come Honoré d’Urfé e dai fratelli Madeleine e Georges de Scudéry era eroico e galante, prolisso e sussiegoso, con protagonisti di sangue blu. Qui viene mescolato impudicamente al *comique*, da riferirsi tanto al fatto che si raccontano vicende che suscitano il riso, quanto che si parla di *comédiens*, di attori, che non vengono certamente annoverati fra le *gens de condition* (n. 24).

E in verità il carro degli attori costituiva per Scarron una irresistibile *macchina* da narrazione. Questo spiritoso e vivace autore era per l’epoca ciò che oggi si direbbe uno scrittore ‘di consumo’ (n. 25). Il suo scopo primo è dilettere il lettore con ogni mezzo, e la libertà di movimento offertagli dai suoi protagonisti sempre in viaggio è vitale. Ci sono, nella sua storia, la provincia francese alla metà del ‘600 e le persone che gli attori, specie nelle locande, possono incontrarvi (aspiranti scrittori, appassionati di teatro, sbirraglia, nobiluomini di provincia, osti, mature gentildonne smaniose); ci sono personaggi chiamati a far ridere con una comicità prevalentemente fisica – primo fra tutti il minuscolo e collerico avvocato Ragotin; c’è l’interpolazione di racconti, narrati da personaggi del romanzo per intrattenere altri personaggi del romanzo, e che costituiscono un’ottima occasione per Scarron per tradurre creativamente in francese novelle spagnole; e ci sono narrazioni retrospettive sulle avventure *di cappa e spada* dei protagonisti (le Destin, l’Étoile, la Caverne, Angélique) che si intrecciano con un presente in cui le fanciulle vengono a più riprese minacciate, rapite, salvate, liberate.

Il viaggio, con la sua sospensione del tempo e dello stato (in viaggio nessuno è ciò che è nella sua città e a casa sua: padrone, giudice, funzionario ecc.) crea la mescolanza adatta all’incrociarsi di toni e narrazioni diverse.

Ma la mobilità non è solo concreta, legata al mestiere girovago degli attori. È la mobilità intrinseca del teatro a fare da immagine focale per il romanzo. In teatro ci si trasforma in principi, in fate, in eroi, in mostri. Si apre uno spazio di libertà immaginaria che è fantastico, ma nello stesso tempo, nella concretezza fisica dei recitanti, lo si può quasi toccare con mano. E inoltre uno dei tratti del teatro è la leggerezza che conferisce ai suoi interpreti: tutto è disinvolto, semplice, agevole nella recitazione di un buon attore; gli impedimenti e le goffaggini del comune essere umano spariscono d’incanto.

Il teatro apre insomma a dimensioni (la trasformazione e la leggerezza) che la rigidità della vita quotidiana e dell’ordinamento civile negano – e a maggior ragione negavano in un’epoca di scarsissima mobilità sociale, nella quale lo status delle persone era determinato all’atto della nascita. È dunque a una immagine di libertà in movimento, e di levità e felicità di spirito, ciò che offre al lettore il romanzo di Scarron.

In mezzo a molti elementi farseschi e romanzeschi, il racconto fornisce quadri e informazioni assolutamente realistici sulla condizione dei teatranti dell’epoca. In uno di questi momenti, vediamo la giovane prima attrice, L’Étoile, appena arrivata a Le Mans, stesa su un letto che cerca di riprendersi dal viaggio, ma circondata da quattro o cinque spasimanti provinciali. E siccome è assai mite, non riesce a sbarazzarsene e deve sorbirsi i loro insipidi tentativi di apparire brillanti.

“Mais c’est une des grandes incommodités du métier, laquelle, jointe à celle d’être obligé de pleurer et de rire lorsqu’on a envie de faire toute autre chose, diminue beaucoup le plaisir qu’ont les Comédiens d’être quelquefois Empereurs et Impératrices, et être appelés beaux comme le jour [...]” (n. 26).

Scarron ci ricorda che il teatro promette, a chi lo esercita, un immaginario cambiamento di condizione: il piccolo borghese diventa re; la fanciulla senza prospettive, una dea di cartapesta; e offre a chi vi assiste lo spettacolo ravvicinato delle inattingibili alte sfere della società, l’immedesimazione nel loro stile di vita e nel tono dei loro amori.

In un’epoca in cui i viaggi erano infrequenti, i teatranti costituivano uno straordinario veicolo di comunicazione. Con loro arrivavano le novità in fatto di letteratura e di gusto. Ciò che essi, mettendosi sulla strada, perdevano in rispettabilità, lo guadagnavano col custodire e diffondere un poco del sale di una società assai sciapa. Del sale faceva parte, naturalmente, anche l’eros, che attraversava come una corrente elettrica i luoghi in cui passavano, come dimostra, nel romanzo, la vicenda del valletto dell’attore Destin, Léandre, piccolo collegiale nobile che si incanaglisce per andare appresso ai begli occhi dell’attrice Angélique.

Nel suo mescolare i generi, Scarron anticipa un abbinamento destinato ad avere fortuna. Al viaggio degli attori come motivo comico-realistico egli associa le avventure dell’eroe *homme d’épée*: il cavaliere senza paura si accompagna ai teatranti; l’andare alla ventura in cerca di spettatori convive con l’andare all’avventura seguendo il proprio destino (le Destin) più o meno eroico; il vagabondaggio si appaia alla *quête*. E d’altra parte, se il teatro è il luogo in cui ogni trasformazione diventa possibile, perché non immaginare che sotto i panni del povero *comédien* si nasconda un personaggio di più alta fortuna?

Ad accomunare per un certo tempo sorti così diverse non c’è solo la strada. C’è proprio il teatro in quanto simbolico luogo della metamorfosi: quella che farà del giovane cavaliere, attraverso le prove superate, un uomo padrone di sé e della propria vita.

Questi motivi, tutti presenti nel *Roman comique*, non sono però particolarmente sottolineati da Scarron. Non si incontra una barriera netta tra la parte comico-realistica e quella eroica: anche se in modo marginale, i personaggi avventurosi partecipano spesso di situazioni comiche; e viceversa l’attore la Rancune, l’inventore di molte delle beffe più mordaci, all’occasione tira di spada non come un pavido commediante, ma come un coraggioso soldatuccio.

Da ogni punto di vista, al vivacissimo scrittore francese non interessava tanto la meta, quanto potersi trovare nel mezzo del cammino.

### 3.2

Meno di centocinquanta anni dopo, in un contesto del tutto realistico, il passaggio attraverso il palcoscenico diventa una esplicita tappa della *quête*, non più cavalleresca ma borghese, del *Wilhelm Meister* di Goethe. Il teatro è infatti il primo luogo in cui Wilhelm cerca e rappresenta sé stesso, nel processo che da apprendista della vita lo farà diventare, come vuole il suo ironico nome, davvero maestro, Meister (27).

Sappiamo come questo *Bildungsroman* celebri un momento di utopistica armonia nella storia della conquista della autoconsapevolezza di sé e della presa del potere da parte della classe borghese. Tra rivoluzione francese e guerre napoleoniche, la storia si sarebbe subito incaricata di smentire l’eudaimonismo goethiano e il suo sogno di un essere umano ideale, formato da una compiuta educazione.

Le tematiche coinvolte da un’opera così nodale sono estremamente complesse, anche solo a volersi interrogare sul perché le peregrinazioni del giovane eroe coincidano per un lungo tratto con quelle di due compagnie teatrali, e perché la prima figura che egli tenti di assumere sia quella di un artista totale della scena: autore, regista, attore.

Ma vogliamo entrare ugualmente, anche se in breve e di scorcio, in argomento, e chiediamo perciò aiuto al brano in cui Wilhelm parla al cognato e amico Werner dei suoi primi tentativi drammaturgici:

“«Indessen mußte ich immer», fuhr Wilhelm fort, «leiden, daß in meinem Kopfe allerlei Figuren ihr Spiel fortspielten. Denn es war gar nicht willkürlich; alles, was ich erzählt las oder erzählen hörte, ging auch gleich in mir vor, und je mehr ich in der Folge Theaterstücke verschlang, desto mehr baute, wenn ich so sagen darf, sich ein Theater in meinem Kopf auf, in dessen Grenzen alles geschah. [...]»”

“«Intanto», proseguì Guglielmo, «mi toccava sopportare che personaggi di ogni genere continuassero a recitare nella mia testa. Era una cosa del tutto involontaria: qualunque racconto io leggessi o ascoltassi si svolgeva subito anche dentro di me; in seguito, quanti più lavori teatrali divoravo, tanto più, se posso esprimermi così, mi si andava costruendo nella testa un teatro entro il quale ogni cosa avveniva [...]»(n. 28)

Lo stesso motivo ricorre anche nella autobiografia di *Dichtung und Wahrheit*. Si veda cosa racconta Goethe di sé tredicenne:

“Auch dadurch wurde meine Einbildungskraft in jene wilden und unruhigen Zeiten zurückgeführt, daß ich nicht unterlassen konnte, dasjenige, was er mir geschichtlich erzählte, gleichsam als gegenwärtig, mit Ausmalung der Charakter und Umstände und manchmal sogar mimisch darzustellen; woran er denn große Freude hatte, und durch seinen Beifall mich zur Wiederholung aufregte.”

“Così la mia immaginazione veniva però ricondotta verso quelle epoche violente e inquiete e io non riuscivo a non rappresentare, agendo sui personaggi e sulle circostanze, e talvolta addirittura recitando, come se fossero attuali, gli eventi storici che mi descriveva. Olenschlager si divertiva molto e il suo plauso mi induceva a ripetere.” (n. 29)

Della attitudine di Goethe a “drammatizzare” (nel senso di: tradurre spontaneamente in forma drammatica), si parla anche nel libro diciannovesimo:

“So hatten wir ihm [Lavater] z.B. mit unserm Dramatisieren den Kopf so warm gemacht, indem wir alles Vorkömmliche nur unter dieser Form darstellten und keine andere wollten gelten lassen, daß er, hiedurch aufgeregt, in seinem «Pontius Pilatus» mit Heftigkeit zu zeigen bemüht ist: es gebe doch kein dramatisches Werk als die Bibel; besonders aber die Leidensgeschichte Christi sei für das Drama aller Dramen zu erklären.”

“Noi ad esempio gli avevamo a tal punto riempito la testa [il discorso è riferito a Lavater] con la nostra mania di *drammatizzare* e di rappresentare solo ed esclusivamente in questa forma tutto ciò che accadeva, che lui, esaltato da questa prospettiva, nel suo *Ponzio Pilato* aveva cercato di dimostrare con ardore che non esisteva opera più drammatica della Bibbia; e che in particolare la passione di Cristo doveva essere considerata il dramma dei drammi.” (n. 30)

Nel *dramatisieren* c'è l'elemento della visione panoramica, una visione in azione, che abbraccia in potenza ogni luogo e ogni epoca. Si esprime qui la percezione di un nuovo potere, quello di rifare la realtà nella propria mente, con la propria immaginazione; un potere che non risiede solo nella forza della singola visione, ma proprio nella possibilità di avvicinare liberamente e creativamente le visioni; nella velocità, facilità, felicità e forza di questo viaggiare attraverso e sopra la realtà. Da un lato i fatti scritti appaiono agli occhi della mente come si vede una recita a teatro; dall'altro, attraverso la forma del dramma, si cattura la realtà concreta in una manipolazione immaginaria.

In un altro passaggio dello stesso dialogo con l'amico Werner, Wilhelm si esprime così:

“[...] Gleichsam wie einen Gott hat das Schicksal den Dichter über dieses alles hinübersetzt. Er sieht das Gewirre der Leidenschaften, Familien und Reiche sich zwecklos bewegen, er sieht die unauflösbaren Rätsel der Mißverständnisse, denen oft nur ein einsilbiges Wort zur Entwicklung fehlt, unsägliche und unherstellbare Verwirrungen verursachen. Er fühlt das Traurige und das Freudige jedes

Menschenschicksals mit; wenn der Weltmensch in einer abzehrenden Melancholie über großen Verlust seine Tage hinschleicht oder in ausgelassener Freude seinem Schicksale entgegengeht, so schreitet die empfängliche, leicht bewegliche Seele des Dichters wie die wandelnde Sonne von Nacht zu Tag, mit leisen Übergängen stimmt seine Harfe zu Freud und Leid.»

«[...] Il destino ha elevato al di sopra di tutto ciò il poeta, simile a un dio. Egli scorge la baraonda delle passioni, vede famiglie e regni agitarsi senza scopo, vede gli intricati enigmi dei malintesi che spesso un semplice monosillabo basterebbe a risolvere, creare grovigli indescrivibili, irreparabili. Partecipa ai dolori e alle gioie di ogni destino umano; sia che l'uomo trascini i suoi giorni struggendosi di malinconia per qualche grande perdita, sia che vada incontro al destino con spensierato ottimismo, l'anima ricettiva e sensibile del poeta passa dalla notte al giorno come il sole nel suo corso, e le delicate modulazioni della sua arpa prendono il tono della gioia e del dolore.» (n. 31)

La prospettiva teatrale è qui ripresa e completata nell'immagine del poeta che, passando come il sole o come un semidio sopra il mondo, vede tutt'intera la realtà e i nessi che agli uomini sfuggono, e tutto condivide e com-patisce nel proprio animo. Quando Goethe parla dell'anima *empfängliche*, partecipe ed emozionabile, del poeta, non sta facendo retorica. È questa l'altra parte della grande teatralizzazione del mondo: la capacità di sentire insieme a ogni creatura piccola o grande.

Siamo in presenza di una novità storica, che riguarda non solo la *Weltanschauung* degli uomini della nuova epoca, di cui Goethe è l'alfiere e il porta-parola, ma le loro stesse persone, il modo di essere e sperimentare la realtà. Essi sentono la vita con una forza e una freschezza non provate dalle generazioni precedenti. Sentono soprattutto la natura, la gioia, l'infanzia, la giovinezza, la passione amorosa, l'apparire di ogni forza che anima l'esistenza. Sentono tutto ciò con entusiasmo e democraticamente, secondo una fratellanza che unisce tutti gli spiriti affini e non sopporta né le barriere della classe, e del linguaggio della classe, né quelle del galateo *ancien régime*.

Da un lato, potremmo dire di trovarci davanti alla rappresentazione di una forza compensatoria: in una società ancora dominata dalla nobiltà, *questo* teatro offre un campo di libertà e di dominio potente, anche se fittizio, agli artisti e alle persone di cultura di estrazione borghese, che sentono di abbracciare tutt'intera la realtà e di poterla rifare a proprio talento. Dall'altro lato, sembra di leggere il concreto avvento di una nuova specie d'uomini, dotata di un potere effettivo nella società, in quanto portatrice di facoltà prima non sperimentate, che fanno apparire il mondo interamente vergine, sul punto di rivelarsi tutto e da capo: ciò che sarebbe avvenuto col pieno avvento del Romanticismo, che ha interamente rifondato il modo di rappresentare la natura e la storia, e l'uomo in essi.

La posta in gioco è perciò assai più grande di una riforma artistica. Diventando un'immagine plastica della stessa fantasia creatrice dell'uomo di genio, il teatro non è più l'*opera*, ma il momentaneo concentrarsi e coagularsi della *visione* di personaggi e situazioni: una specie di equivalente esterno, visibile e ascoltabile, dell'invisibile interno della mente dell'autore-creatore, travagliata da un'inesauribile forza generatrice.

Con una formula sbrigativa, si potrebbe dire che il vero e proprio teatro è regressivo, e la visione di Meister/Goethe, invece, progressiva. Il dramma – sia detto a spanne – propone l'analisi di fatti irreparabili e già affidati al passato, che vengono ripresi per intenderne il senso o per riviverne le passioni. Nel caso di Goethe, è come se il fatto rappresentato non potesse davvero concludersi in sé, ma costituisse la premessa di altri a venire, e il senso non fosse da indagare nel nodo chiuso, fatalmente tragico, di avvenimenti immodificabili, ma si andasse dispiegando nel progresso da un evento a un altro successivo, in un continuo movimento in avanti: di evoluzione e di rivelazione.

In questa accezione, il teatro non può che essere, più che mai, viaggio. Viaggio concreto di Meister nella Germania del secondo Settecento seguendo le peregrinazioni degli attori; viaggio fuori dalla rigida stabilità della propria condizione di borghese con un futuro già scritto nel commercio; ma anche viaggio della mente alla scoperta di sé stessa.

Non essendo il teatro la destinazione, ma il mezzo, le strade sua e di Wilhelm Meister a un certo punto, inevitabilmente, si separeranno.

### 3.3

Negli stessi anni in cui si svolge il *Roman comique*, ma in un'opera di duecento anni dopo, una compagnia di comici con la carretta in *panne* si trova una notte a bussare al portone di un castello in rovina, abitato da due soli esseri umani e da pochi animali. Il giovane padrone dello *Château de la misère* si chiama come un nobiluomo che compare nel *Roman comique*, Sigognac. È povero, ignaro della vita e dell'amore, vestito di abiti rappezzati e troppo larghi appartenuti a suo padre: uno spettro vivente.

L'incontro coi comici si rivela decisivo. Il teatro riporta un poco di vita in quel luogo di fantasmi e il giovane gentiluomo lascia il castello e si mette in viaggio con gli attori verso Parigi, dove spera di far valere i suoi diritti dinanzi al re (che è Luigi XIII). Durante il cammino, il gelo dell'inverno uccide l'attore che impersonava il *Matamore*. Sigognac ne prenderà il posto sulla scena e diventerà il *Capitaine Fracasse*.

Non so quanto si legga ancora il romanzo di Gautier, uscito per la prima volta nel 1863. Oggi rischia di risultare una sorta di *Tre moschettieri* più elegante e con meno ritmo e brio; ma per il nostro tema, è un'opera del massimo interesse. Gautier sviluppa in modo consapevole tutte le immagini legate all'abbinamento tra *voyage comique* e *quête* cavalleresca. Per la gioia dei lettori giovani e adulti, Sigognac è un coraggioso e imbattibile spadaccino che si nasconde dietro i panni di un vigliacco da palcoscenico. È un giovane cavaliere imberbe che fa prova di sé durante il viaggio, mostrandosi degno della donna che ama (una commediante, ma figlia di un gran signore). Ed è, come il suo castello, un morto che torna alla vita passando attraverso il carnevale del teatro.

Gautier (dedicatario, come tutti ricordano, dei *Fleurs du mal* di Baudelaire) non è un autore ingenuo. Parte del fascino del *Capitaine Fracasse* risiede proprio nella coscienza della sua natura di fantasia libresca. Lo spunto, e più di una ambientazione, sono chiaramente ripresi da Scarron. L'autore per primo sa di non poter prendere sul serio fino in fondo le vicende che racconta:

“«Que vous semble, monsieur le Baron, de tous ces événements? disait Hérode à Sigognac, qui cheminait botte à botte avec lui. Cela s'arrange comme une fin de tragi-comédie. Qui se fût attendu au milieu de l'algarade, à l'entrée seigneuriale de ce père précédé de flambeaux, et venant mettre le holà aux fredaines un peu trop fortes de monsieur son fils? Et cette reconnaissance d'Isabelle au moyen d'une bague à cachet blasonné? ne l'a-t-on pas déjà vue au théâtre? [...]»”

“«Che ve ne pare, signor barone, di tutte queste vicende?» diceva Hérode a Sigognac che gli cavalcava accanto. «È proprio come un finale di tragicommedia. Chi si sarebbe aspettato in mezzo a quel putiferio l'arrivo solenne di quel padre preceduto dalle torce, che veniva a mettere un freno alle birbonate piuttosto eccessive del suo signor figlio? E il riconoscimento di Isabelle per mezzo d'un anello col sigillo blasonato? Tutto ciò, non s'è già visto a teatro? [...]»” (n. 32)

Le avventure di Sigognac e Isabelle, di Scapin e Blazius, di Vallombreuse e Chiquita, sono per Gautier *teatro*: una fantasmagoria che colma i sensi e l'immaginazione per il tempo che dura, e poi sparisce senza traccia, come i fuochi artificiali, che riempiono di stupore e gioia, e che alla fine ci lasciano nel buio della notte. Questo disincanto fa del *Capitaine Fracasse*, da un capo all'altro, l'amabile e finissimo sogno di un malinconico.

Solo il teatro ha il potere di accendere la realtà di desiderio, come accade tra la *soubrette* e il marchese suo amante:

“Enfin, reprit la Soubrette, à force d'y rêver je compris ce qui chagrînait le marquis dans son bonheur et je découvris quel était le plus de rose dont soupirait ce Sybarite sur sa couche de volupté. Il avait la femme, mais il regrettait la comédienne. Cet aspect brillant que donnent les lumières, le fard, les costumes, la diversité et l'action des rôles s'était évanoui comme s'éteint la splendeur factice de la scène quand le moucheur souffle les chandelles. En rentrant dans la coulisse j'avais perdu pour lui une partie de mes séductions. Il ne lui restait plus que Zerbine; ce qu'il aimait en moi c'était Lisette, c'était Marton, c'était Marinette, l'éclair du sourire et de l'œil, la réplique alerte, le minois effronté, l'ajustement fantasque, le désir et l'admiration du public. Il cherchait, à travers mon visage de ville, mon visage de théâtre, car nous autres actrices, quand nous ne sommes pas laides, nous possédons

deux beautés, l'une composée et l'autre naturelle; un masque et une figure. Souvent c'est le masque qu'on préfère, encore que la figure soit jolie.”

«Finalmente» riprese la Soubrette «pensa e ripensa, capii qual era la cosa che gli sciupava la felicità; scoprii cioè il famoso petalo di rosa che, piegato, faceva sospirare il Sibarita sul giaciglio d'amore. Possedeva la donna, ma rimpiangeva l'attrice. L'aspetto brillante, dato dalle luci, dal belletto, dai costumi, dal mutar delle parti, era svanito, come svanisce lo splendore fittizio della scena quando lo spegnitore soffia sulle candele. Rientrando fra le quinte, io avevo perduto una parte del mio fascino. Ero soltanto Zerbine, mentre quella ch'egli amava in me era Lisette, era Marion, era Marinette; e di esse il lampo del sorriso e dello sguardo, la battuta pronta, l'aria sfrontata, l'abbigliamento fantasioso, il desiderio e l'ammirazione del pubblico. Egli cercava, attraverso il mio viso di tutti i giorni, il mio viso di teatro; perché noi attrici, quando non siamo brutte, possediamo due bellezze, l'una artificiale l'altra naturale, maschera e volto. Spesso si preferisce la maschera, anche se il volto è bello.» (n. 33)

Ma a differenza che all'epoca di Scarron o a quella di Wilhelm Meister, al tempo di Gautier il teatro non si muove più. Si è insediato nella capitale, è diventato il principale passatempo della popolazione urbana di ogni ceto. Non promette più, come allora, futuri mutamenti di condizione. È diventato una istituzione e un commercio fiorente, su cui Daumier ha lasciato straordinari *reportages* disegnati.

#### 4. Il vagabondo

Jean-Baptiste Debureau, chi voleva poteva andare a vederlo al *Théâtre des Funambules* (n. 34). In tutta la sua vita non si mosse da Parigi. La sua carriera, come quella di molti sommi artisti dell'Ottocento, è stanziale e legata alle tavole del palcoscenico.

Al principio del Novecento, con l'avvento del cinema, il clown smette d'essere solo una figura trasognata illuminata dalle luci della ribalta – con quei meravigliosi effetti dal basso che ci affasciano nei ritratti di Daumier e Toulouse-Lautrec. Torna a farsi vagabondo, e ad aggirarsi non fra scene di cartone dipinto, ma nei luoghi in tre dimensioni della nuova, frenetica vita meccanizzata.

Non si può parlare di vagabondaggio e clownerie senza parlare di Charlot – o, come preferiremo dire – del Tramp, la più grande maschera scenica del ventesimo secolo.

Purtroppo su di lui tutto è stato già detto ed è noto a chiunque, e chi vuole ancora parlarne finisce inevitabilmente per ripetere ora questa ora quell'altra cosa. Ma non c'è niente da fare, bisogna accettarlo e andare avanti.

##### 4.1

Di *The Kid* (*Il monello*, 1922), la storia del trovatello cresciuto con amore ma fra i mille espedienti della miseria da Charlot, è facile affermare che ha implicazioni autobiografiche: Chaplin bambino venne separato dalla madre e crebbe in un orfanotrofio.

In una delle cose meno spiegate del film, il personaggio di Edna Purviance, che ha abbandonato il suo neonato in una macchina di ricchi sperando che siano loro a trovarlo e ad allevarlo, passa, nell'arco di quattro anni (e di una sola didascalia) da ragazza-madre senza un soldo ad attrice di successo. Questo passaggio repentino sembra raccontare la metamorfosi (a suo modo inimmaginabile e miracolosa) sperimentata da Chaplin stesso: l'arte e il successo l'hanno portato a vivere negli agi, trasformandolo, da paria che era, in una figura socialmente rispettata. Nel film la polizia, che perseguita in ogni modo il vagabondo e il suo piccolo figlio adottivo, si mette letteralmente a disposizione della Purviance, che è una celebrità, per aiutarla a trovare il suo bambino perduto.

Nel racconto di Chaplin il piccolo (e indimenticabile) Jackie Coogan, *the Kid*, la possibile immagine mitografica dell'autore stesso, viene affidato alla strada come Mosè alle acque: la macchina dove è stato lasciato dalla madre viene rubata, i ladri scoprono il neonato e lo abbandonano a terra, in mezzo alle immondizie di un quartiere poverissimo. Il vagabondo lo trova e, dopo qualche esitazione, lo prende con sé. Il legame con la strada si rivela indissolubile. La verità, la forza, l'energia, la fantasia

sono lì. La verità, soprattutto. Il film ha ovviamente bisogno di un finale in cui il figlio ritrovi la madre. Ma questo mondo fuori dalla strada resta invisibile. I sogni del *Tramp* possono idealizzare (fin dove ci riescono) il suo quartiere miserabile, come accade nella celeberrima sequenza onirica in cui tutti i personaggi, compresi il poliziotto e il teppista, sono trasformati in angeli, ma non varcano veramente la soglia della casa in cui il bambino e lui stesso vengono alla fine accolti. Il film si conclude dinanzi a una porta chiusa.

Chaplin benestante – la cui vera abitazione possiamo supporre simile a quella di Edna Purviance nella finzione - non ha nulla da dire, raccontare, immaginare. Può vivere fra gli agi, ma non far vivere lì il suo doppio creativo.

#### 4.2

Chaplin lavora sulla tradizione della pantomima. Da lì vengono l'astrazione meccanica delle situazioni e i tempi delle gag. Ma egli la conduce fuori dal teatro, sulle strade del XX secolo. Il sofisticato balletto comico-mimico della pantomima si produce nei luoghi tutt'altro che stilizzati (o stilizzati il minimo indispensabile) della vita americana del primo Novecento. I personaggi saranno spesso maschere, e anche maschere clamorosamente posticce, come indica l'abbondanza di barboni e di cerone bianco, ma il luogo dell'azione non è tipizzato e astrattizzante, è il vero, turbinoso mondo contemporaneo.

Alla pantomima Chaplin deve anche una certa nota sentimentale, che in lui diviene un patetico, per così dire, "d'opposizione" e di denuncia. Ma non è a questo che i suoi film si fermano. *Il monello*, *La febbre dell'oro* (*The Gold Rush*, 1925), *Luci della città* (*City Lights*, 1931) funzionano, sì, come dei *mélo* un po' strappalacrime, ma sono anche straordinarie macchine da trovate. Il *mélo* offre il canovaccio su cui imbastire il disegno delle gag, che resta spesso orgogliosamente indipendente dal racconto morale e va per i fatti suoi, secondo estro. E in questo gioco la realtà si scompone in maniera analoga a quella del coevo cubismo: diventa un grande congegno che si monta e si smonta sotto i nostri occhi, secondo tempi e necessità suoi propri. Chaplin è dentro le gag, che aprono le porte della fantasia e svelano nello stesso tempo la meccanicità dell'essere: appetiti basici, tic espressivi, situazioni iterative, comportamenti sociali tendenti al meccanico.

Il dio dell'arte gli ha fatto dono di una chiarezza perfetta: la gag si sviluppa nitida, scultorea, evidente per ogni spettatore. È variata, per ottenere il massimo effetto comico, ma non è mai ripetuta più del necessario, e nel contempo non le manca niente, sia dal punto di vista narrativo (gli elementi che servono per comprenderla) sia dal punto di vista dei tempi (né troppo veloce, né troppo lenta, ma sempre con un ritmo allegrissimo), sia da quello, strettamente filmico, della scelta dell'inquadratura e del punto di vista.

E poi, ad animare questa macchina prodigiosa c'è *the Tramp*.

Il personaggio di Buster Keaton, con cui spesso lo si confronta, è un clown di una finezza impareggiabile, ma non ne raggiunge la forza immaginaria. Il vagabondo è la persona al fondo della scala sociale, in cui qualunque poveruomo può riconoscere il proprio destino. È l'emigrante, il disoccupato, il cercatore d'oro, il lavoratore povero, il travet, l'ultimo dei fantaccini dell'esercito. Il primo gradino di ogni scalata alla sicurezza, al benessere, al successo. In fila dietro di lui non c'è nessuno. Del tutto inadatto a migliorare la propria condizione, quest'uomo è però vivo, pieno di brio e di inventiva, veloce, scattante, fantasioso. Pronto a scappare, a nascondersi, a mentire, a farsi forte di ogni minimo vantaggio territoriale. E affezionato a un modello di gentleman, di cui è la caricatura – ma che ne esprime l'ideale termine di arrivo, la proiezione fantastica dell'io, il doppio che lo insegue. Nei suoi momenti di magnanimità *the Tramp* si rivela veramente un gentleman, un eroe benefico e disinteressato. Ma è anche un'anima in pena condannata a vagare. Torna per divertirci, ma – parlando in generale – non ha casa, luogo, requie. È disadattato per definizione: in *Charlot soldato* neppure sottoposto alla disciplina dell'esercito riesce a camminare dritto e come gli altri. Degli spiriti vaganti ha l'estrema indigenza, che si manifesta prima di tutto nella fame. Del suo essere senza luogo testimonia l'abbigliamento, che è accozzato e composito, come quello di un Arlecchino moderno.

Accanto agli elementi straccioni della sua condanna, *the Tramp* porta con sé le qualità di chi è (anche) puro spirito. A suo modo c'è davvero in lui qualcosa del cavaliere errante. È sensibile alla

poesia e, potentemente, al richiamo dell'eros: non c'è avventura in cui non si innamori ardentemente. Questo non è un tratto tipico del genere *slapstick*: in Stanlio e Ollio lo slancio dell'eros manca del tutto e anche nei film di Keaton risulta piuttosto languido. L'innamoramento focoso è un tratto tipico dei film e del personaggio di Chaplin.

### 4.3

*Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936) viene ricordato come il film in cui Chaplin fa sentire per la prima volta la propria voce. La scena la conosciamo tutti: chiamato a esibirsi in un *café chantant*, perde i polsini su cui aveva scritto il testo della canzone da eseguire, e improvvisa usando parole senza capo né coda. Ma questa è anche la prima volta in cui il suo personaggio, il vagabondo, recita intenzionalmente, e con un certo successo, davanti a un pubblico. Nella *Febbre dell'oro* faceva il numero dei panini per divertire le sue ospiti, ma solo in sogno; nel *Circo* era un'attrazione comica involontaria, ma quando provava a prodursi seriamente come clown e come funambolo, la sua goffaggine causava catastrofi.

Chaplin, padrone all'inverosimile della sua arte, si è sempre divertito a mostrare il *Tramp* impacciato come un dilettante timido e gentile – anche se dotato di fulminee prontezze, come l'imprevedibile abilità di pattinatore esibita sempre in *Tempi moderni*.

Il vagabondo non è però del tutto estraneo al teatro: egli recita nella vita un suo personaggio sociale. Molta della sua mimica e della sua gestualità (il voler apparire azzimato, le costanti scuse e scappellate, le “buone maniere” e i complimenti a cui ricorre tanto spesso) è artificiosa e ha una palese funzione difensiva. Inerme e scoperto, egli cerca di proporre una figura di sé che gli possa ingraziare le simpatie del prossimo, o possa almeno indurlo a non picchiare troppo forte. Rappresentare un personaggio, schivare i colpi (nello schivare è un maestro), rubare appena non lo si vede, sono le sue fragili strategie difensive. Ma nell'applicare queste tecniche – meccanicamente – il vagabondo è indistruttibile. Ha la forza di una molla d'acciaio, sempre compressa e sempre pronta allo scatto.

Tornando al suo assolo in *Tempi moderni*, va osservato che la “Canzone della Titina” (n. 35) è vicinissima alla esibizione di un artista da strada - strada che in effetti aspetta Chaplin e la Gamin, inseguiti dagli agenti del Tribunale dei minori, dopo la breve e apparentemente promettente parentesi del *café-chantant*. È la *performance* di un talento senza successo, una delle mille cose che un vagabondo (n. 36) può saper fare, senza con questo essere in grado di modificare in meglio (come avviene invece per Edna Purviance in *The Kid*) la propria condizione.

E nello stesso tempo questo talento povero e senza avvenire commerciale ha qualcosa di genuino, di libero, di gratuito (com'era, in certo senso, della prodigiosa comicità spontanea del *Tramp* nel *Circo*).

Ciò induce a riflettere come l'arte possa essere, persino per un genio assoluto come Chaplin, anche una forma di prigionia. La “Canzone della Titina”, passata alla storia come uno dei momenti più celebri del film e dell'intera carriera dell'artista, è davvero una cosettina, nella collezione di mostruosi pezzi di bravura di cui si compone *Tempi moderni*: un piccolo esercizio a corpo libero, uno scherzo da pausa di riposo, per il maestro che ha concertato sequenze come quelle della catena di montaggio, del cameriere con l'anatra al forno imprigionato fra i ballerini, della casa trovata dalla *Gamin* che si scassa in qualunque punto la si tocchi: scene ottenute senza montaggio visibile, e quindi in forza di una esecuzione fisica millimetrica nei gesti e nei tempi, come dal vivo in teatro.

L'arte è un dono, e la perfezione è una condanna. La facilità gioiosa del piccolo numero ricorda la libertà originaria che è parte dell'arte (ma la libertà è lontana dall'essere *tutta* l'arte). Rammenta quella cosa meravigliosa e gratuita che è la *rivelazione* del talento a sé stesso, prima che diventi un mestiere, un obbligo, uno standard.

## 5. Ilse e l'Angelo Centuno

### 5.1

Per una singolare coincidenza, l'ultima opera di Pirandello, *I Giganti della montagna*, condivide con l'ultima importante opera di Chaplin, *Luci della ribalta*, il motivo del ritorno del grande artista alla strada; un motivo, si direbbe, da stile tardo.

Nell'uno e nell'altro caso l'autore tematizza la fine della propria arte. Sono opere del congedo. Si tratta naturalmente di finzioni, non di confessioni, e le si può leggere benissimo anche senza riferimenti autobiografici: Chaplin non è Calvero, e Pirandello non è il poeta morto, né il suo teatro versa o ha mai versato nelle condizioni estreme e disperate di quello di Ilse e del Conte.

E tuttavia in entrambe funziona la costellazione fine/strada /ritorno all'origine/autenticità.

Calvero e Ilse discendono fino all'ultimo gradino il loro percorso di degradazione pubblica senza perdere nulla della propria qualità artistica. Ma l'arte, se non è più protetta dal consenso sociale, risulta misera e inerme. Il nudo attore è anche una nuda creatura umana: non per la sua vita intima *dietro* la maschera, ma proprio nell'atto di indossarla. La sua esposizione e vulnerabilità derivano dal rapporto fra il punto, alto, da cui proviene e il punto infero in cui si trova ora, fra il grande stile e la malevola indifferenza del pubblico.

In entrambe le figure, Ilse e Calvero, c'è qualcosa del re spodestato. Non è solo per un vezzo aneddotico di Pirandello che Ilse è "la Contessa" (n. 37): ella è una vera regina (n. 38), tutti sono affascinati da lei e persino Diamante, che è innamorata del Conte e lo compatisce, nel racconto del non scritto terzo atto si fa uccidere pur di battersi al suo fianco (n. 39).

Il sentimento di perdita dell'arte ben si associa allo stile tardo. Chaplin era troppo vecchio (fisicamente, ma anche storicamente) per altre *chaplina* e Pirandello si avviava alla propria fine biologica. L'arte stava per perderli.

## 5.2

Ci sono per lo meno tre immagini dell'essere per la strada che attraggono l'attenzione nei *Giganti*.

La prima, in ordine di tempo e di rilievo, è quella della carretta tirata dal Lumachi su cui giace, semi-svanita, Ilse al momento della sua entrata in scena. Ilse è rossa di capelli e per un attimo a Cotrone piace immaginarsela nuda:

"COTRONE Nuda, sciocco! Su un carretto di fieno, una donna nuda, coi seni all'aria e i capelli rossi sparsi come sangue di tragedia!" (n. 40).

Nella nudità e nel rosso, Ilse trova il proprio doppio nella *scalognata* Maria Maddalena - che non è proprio una della compagnia di Cotrone, ma un'ospite per la notte. In Maria Maddalena la *libido* è allo stato di natura, in libera uscita:

COTRONE La «Dama rossa». Non tema! Di carne e d'ossa, Contessa. Vieni, vieni, Maddalena. *E mentre Maria Maddalena s'appressa, aggiunge:* Una povera scema, che sente ma non parla; è sola, senza più nessuno, e vaga per le campagne; gli uomini se la prendono, e ignora fino all'ultimo ciò che pur tante volte le è avvenuto; lascia sull'erba le sue creature. Eccola qua. Ha sempre così, sulle labbra e negli occhi il sorriso del piacere che prende e che dà." (n. 41)

In Ilse la libidine è controllata fino alla persecuzione di sé e, soprattutto, del prossimo: la castità della Contessa uccide, ma è anche il motore, potentissimo, della sua arte.

Ilse compare in scena come una povera baccante stremata. Ma per quanto sfinita e degna di compassione, non ha perso il lato numinoso e terribile della invasata seguace di Dioniso. Una specie di menade a rovescio, in verità, perché invece di smembrare, come Agave nelle *Baccanti* di Euripide, finisce lei per essere smembrata.

La vediamo arrivare come un'epilettica dopo la crisi, come un'attrazione da baraccone, come un cadavere che si stia per buttare nella fossa comune. Per quanto si venga attratti dalla sua potente figura, non bisogna però distogliere lo sguardo dal suo accompagnatore, che ne è il contraltare, e lo sfondo su cui lei spicca e risalta: Lumachi. Uomo di poco o nullo rilievo (dopo Sacerdote, è il personaggio della compagnia con meno battute nella *pièce*); ma, come si è tentati di indurre dal nome, lento, paziente,

inarrestabile, instancabile; abituato a portare con sé il peso della propria casa. Cos'altro ci potrebbe volere per la focosa, l'altera, l'invasata, la dolente Ilse, se non un infermiere che l'asseconda senza lagnarsi e – si direbbe – senza patire? Un elemento apparentemente neutro, e tuttavia partecipe, fidato, assiduo.

Lumachi è il servo di scena che accompagna impassibile le mattane del primo attore, il terreno sicuro su cui questi può poggiare senza cadere dopo i suoi brevi e rabbiosi voli scenici; è la fiducia nella continuità e nella durata, e l'assiduità della cura. Ciò che il Conte, assai più intelligente e complesso di lui, offre con uno sforzo visibile della coscienza (per quanto lo neghi), Lumachi lo dà per propria natura, senza sfoggio e, apparentemente, senza grande consapevolezza.

La piccola processione costituita dai sette attori e dalla carretta con Ilse è una specie di corteo funebre, ma anche di ostensione della santa, di conduzione al patibolo e di versione ai minimi termini del Carro di Tespi. Il teatro torna all'origine, proprio al suo primo seme. È la fine, perché per arrivare a questo punto s'è dovuto spogliare di tutto:

“IL CONTE (*supplichevole alla moglie*) Non avviliti a parlar di queste cose – tu! – è orribile!

ILSE No, caro; è bene anzi parlarne, ora che siamo alla fine! Quando ci si riduce così, larve di quello che fummo...” (n. 42)

Ed è – chi sa – un nuovo inizio, perché non sembra esserci altro teatro più necessario o più vero; e nulla attira l'ultimo Pirandello più della povertà e della nudità.

Le altre immagini dell'*essere per strada* si incontrano in quella specie di intermezzo che è il racconto della Sgricia (n. 43). Curioso intermezzo, direi: nessun altro degli *scalognati* racconta sé stesso, sono tutte figure portate in parata e descritte dal loro *meneur de jeu*, Cotrone.

Narrata parte dalla Sgricia, parte da Cutrone, c'è la storia terribile del bambino assassinato di notte dal carrettiere, e del rimorso che spinge questi, all'alba, a costituirsi. Un racconto che nella sua spaventosa gratuità somiglia a quello di *Non si sa come*. In questo breve flash si incontrano la colpa, il buio, il viaggiare. E l'innocenza uccisa.

E poi c'è il vero e proprio racconto della Sgricia, che parla di esseri vaganti di notte, in una sort di versione, ancorché angosciosa, purificata e pacificata rispetto alla leggenda della *Mesnie Hellequin*. Le anime marciano guidate da un cavaliere soprannaturale; ma vanno ordinate e pacifiche e il loro capitano è un angelo e non un diavolo. Non c'è il tormento e la convulsione dei dannati, ma il passo lento e il procedere a schiera dei carcerati che espiano la propria pena. Sgricia viene (o sogna di essere) arruolata da loro. Porta così fra gli *scalognati* il suo stato di non viva, ma anche una immagine di quieta conciliazione con la condizione di *anima in pena*. L'esatto contrario di Ilse.

### 5.3

Uno dei motivi centrali dei *Giganti* è il confronto fra due modi di essere simili e antitetici, quello della *troupe* della Contessa e quello degli *scalognati* di Cotrone. Ai margini estremi del consesso sociale, tutt'e due i gruppi sono assillati e inseguiti da immagini non reali e, per entrambi, queste immagini sono più importanti e più *vere* della vita concreta. Ma la risposta che l'uno e l'altro danno alla loro condizione è opposta. La compagnia è girovaga, e gli *scalognati* sono stanziali. La compagnia cerca il pubblico, e gli *scalognati* lo sfuggono. La compagnia propone figure che desidera gli altri facciano proprie; gli *scalognati* si appagano della autocontemplazione delle loro stesse visioni. Negli uni c'è la volontà, negli altri l'abbandono:

“ILSE Voi non credete agli Spiriti...

COTRONE Come no? Li creiamo!

ILSE Ah, li create...

COTRONE Perdoni, Contessa, non m'aspettavo da lei che mi dovesse dire così. Non è possibile che non ci creda anche lei, come noi. Voi attori date corpo ai fantasmi perché vivano – e vivono! Noi

facciamo al contrario: dei nostri corpi, fantasmi: e li facciamo ugualmente vivere. I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andarli a cercar lontano: basta farli uscire da noi stessi." (n. 44).

Le due fazioni fraternizzano, ma nella differenza. I loro capi, Ilse e Cotrone, hanno atteggiamenti del tutto diversi rispetto allo stesso problema (l'apparizione della verità attraverso la manifestazione dell'immaginario). Cotrone si è ritirato in pensione ("Potevo essere anch'io, forse, un grand'uomo, Contessa. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù [...] n. 45), come un grande scrittore senza più voglia di scrivere. Ilse sente primario il bisogno di battagliare, come un'artista che trova nel far attrito col pubblico la sua ragione di vita.

E qui andrebbe aperta una parentesi: perché spesso i personaggi di Pirandello trovano sollievo dal proprio intimo rodimento se hanno qualcun altro da convincere. Senza qualcun altro con cui incrociare le armi, li assale l'angoscia di essere condannati a perdersi in sé stessi.

A dirla tutta, sia Ilse che Cotrone risultano entrambi un poco antipatici: l'uno con quest'aria di colui che sa già tutto e lo vuole spiegare paternalisticamente agli altri, l'altra col suo destino da inflessibile Giovanna d'Arco del teatro, da eroina romantica *à tout prix*.

Eppure è vero che entrambi conoscono qualche cosa di essenziale: a tutti e due è stata data – per vie antitetiche – una rivelazione. La rivelazione di Cotrone parla e ragiona, anche se da regioni inusuali per il pensiero umano; quella di Ilse grida e delira. Se si vuole, sono due modalità, opposte e complementari, in cui si manifesta lo spirito della poesia: la visione fantastica e il farfugliamento oracolare.

E cosa borbotta e grida, questa Sibilla che è Ilse? *La favola del figlio cambiato*.

Si tratta, come per l'*Angelo Centuno*, di una fantasia popolare che Pirandello rielabora. Egli conosceva bene questi racconti e la loro potente, primaria capacità di far presa.

Il nocciolo del *Figlio cambiato*, nella parte che vien fatta conoscere agli spettatori dei *Giganti della montagna* (altra cosa è poi il finale di quel testo) (n. 46) è una terribile verità personale a cui nessuno vuol prestar fede, perché non appartiene al mondo delle cose visibili. Un male che investe fin nelle viscere la madre che lo lamenta, e che è duplicato dal sentirlo accolto dall'incredulità.

Se si vuole, tutti i figli sono figli *cambiati*: il desiderio, l'attesa, la proiezione delle proprie aspettative, li rendono agli occhi dei genitori qualcosa di diverso da ciò che il tempo effettivamente li rivelerà. C'è nell'animo dei genitori, per ogni figlio, un figlio perduto. Ogni crescita è un tradimento e un lutto.

Ma è vero pure il contrario: alla radice di ogni essere umano, e dell'umanità sta una verità che viene distorta e tradita - e che chi è capace la sente gridare per l'eternità. Ogni evoluzione, ogni sviluppo, hanno un dato smarrito, un pezzo mancante, portano la traccia di uno sfiguramento violento.

Quel che della *Favola* ci raccontano i *Giganti* è, con la schematica ed emozionante semplicità delle favole, l'immagine di questo nodo e di questo rovello. Ed è anche la voce perfetta per far parlare Ilse di ciò che le sta a cuore. Nella sua visione (e in quella di Pirandello) *il figlio cambiato* è anche il tema stesso del teatro: ciò che si è perso, che la coscienza ha dimenticato di aver perso e il cui stesso smarrimento si dissolve nella indifferenza universale. E su cui un'anima in pena non smette di arrovellarsi e ragionare.

Il punto estremo, utopico, di questo percorso di rivelazione è quello in cui si potranno far combaciare le immagini, in cui ciò che era all'origine coinciderà e si ricomporrà con ciò che si troverà cercando.

Ma è un punto molto lontano da quello in cui sta Ilse. Ilse è presa nella sua *via crucis*, ed è la sola cosa che le è dato di sperimentare.

## 6. Fotogrammi

### 6.1

Non si possono nemmeno contare le volte in cui il cinema si è occupato di artisti sulla strada. Resta tuttavia sintomatico che tre dei più celebri film degli anni '50 abbiano scelto questo come tema

centrale. Oltre al già più volte citato *Luci della ribalta*, penso a *La strada* di Fellini (1954) e a *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, 1956) di Bergman (n. 47).

I due protagonisti del film di Fellini stanno ai gradini più bassi dell'esistenza, abbruttiti, senza casa né pace. Del mondo dello spettacolo (la bellezza, la gloria, la festa, il sogno – in un'Italia della ricostruzione ancora poverissima) sono gli ultimi degli ultimi: Gelsomina non sa fare nulla, a parte eseguire alla tromba un'unica straziante canzone; Zampanò è capace di un solo, patetico esercizio da forzuto. Sono i più persi fra i vagabondi che la strada porta con sé di piazza in piazza a esibirsi davanti a un pubblico. Ma proprio per questo – per Fellini e nell'immaginazione collettiva in cui Fellini si iscrive – sono anche prossimi a una qualche forma di rivelazione e di grazia, in ragione dell'assenza dei vincoli di status, di domicilio, di benessere a cui la persona può aggrapparsi per credere di essere qualcuno, per pensarsi al sicuro.

In senso allegorico (un senso che l'autore non sembra disdegnare), Gelsomina-Pierrot è quanto di più simile a una rappresentazione dell'anima si possa dare nel contesto di povertà e degrado raccontato dal film. In questa chiave da sacra moralità, Zampanò e il Matto (che si esibisce in alto, camminando sulla corda) sono due figurazioni/parodie del Diavolo e dell'Angelo. Il Diavolo non è, ovviamente, brutto come lo si dipinge; e l'Angelo è in realtà anche lui un diavoletto, dispettoso ma al fondo benigno.

Zampanò e Gelsomina finiscono per separarsi e per perdersi perché Zampanò respinge ciò che potrebbe unirli (l'elemento di mediazione rappresentato dall'Angelo/Matto, che viene ucciso non con intenzione, ma per eccesso di brutalità); e questo lascia nello spettatore un senso di vuoto e di pena, al di là del patetismo un po' eccessivo di cui il regista si compiace. Zampanò potrebbe redimersi dal suo destino di orco ottuso attraverso Gelsomina; e Gelsomina potrebbe dare senso alla propria vita portando alla luce il lato umano e affettuoso di Zampanò. È una favola sarcastica sulla salvezza e sul perdono in un orizzonte di disperazione e regressione.

Fra le cose memorabili del film, resta la motocicletta con rimorchio (roulotte, casa, camerino) con cui Zampanò, in estate e in inverno, si sposta da una sagra paesana all'altra: un'immagine grottescamente realistica e picaresca – la commedia all'italiana è a un passo; e nello stesso tempo la più azzeccata trasposizione possibile, per l'epoca e i luoghi, dell'eterna immagine della carretta dei comici.

## 6.2

Il tempo cambia, come si sa, i punti di vista. *Il settimo sigillo*, più che un'angosciosa riflessione esistenziale, appare oggi come un inno alle forze libere della giovinezza, di una nuova morale, del piacere fisico di stare al mondo, dell'abbandono di vecchi pregiudizi. Vi parlano gli imminenti e liberatori anni '60. Non è un caso che solo la famiglia dei comici vaganti (la sacra famiglia: padre, madonna, bambino) si sottragga alla morte. Nella loro vulnerabilità e libertà essi rappresentano l'eros, la natura, i legami primari e l'arte: il nucleo a partire dal quale si può e si deve rifondare il mondo.

L'arte non ha solo il versante naif delle loro rappresentazioni da strada; ha il carattere potentemente visionario, e incompreso, del giullare "folle di dio", il solo che veda la madonna e il bambino all'inizio e la danza macabra alla fine.

Se come allegoria appare un po' invecchiato, come puro cinema il film è eccellente: i volti e le persone degli attori sono panorami che non ci si stanca di guardare e, in generale, tutto ciò che Bergman mostra ha una forza di cosa viva, drammatica, pulsante.

Tolto il giullare, sono le donne a comunicare più intensamente: Gunnel Lindblom, la ragazza senza nome e quasi senza parola, raccolta dallo scudiero, che esprime la disperazione ma anche l'accettazione e l'accoglimento, e la gentilezza verso il mondo; Bibi Andersson, la madre natura, la peccatrice innocente, la nuova sorgente della vita; Maud Hansson, la giovane strega, la forza dell'epoca che sta per nascere, spaventata, e pur carica di un'energia, anche sessuale, pronta a dispiegarsi.

In questo film è centrale il binomio cavaliere-comici. L'erranza li accomuna e li divide.

Il cavaliere rappresenta la volontà, la coscienza, l'intenzione consapevole, e per questo nutre da sé il proprio nemico: l'angoscia della morte dell'anima, il tormento del silenzio di Dio. Distraindo da loro la Morte, egli affida ai giullari e alla strada la propria speranza.

C'è un'erranza del pensiero, che non si ferma alle verità acquisite, e che conduce a cercare e tormentarsi, ma che genera anche la nobiltà e il valore, ed è la *quête* del cavaliere; e c'è l'erranza orizzontale degli attori, in cui si manifesta la loro povertà e debolezza, ma anche la disponibilità alla *joie de vivre* e l'apertura al mondo superiore e incomprensibile delle visioni. L'uno e gli altri esprimono, nel vagabondare, una non-conformità all'ordine sociale e ai pregiudizi comuni che apre alla possibilità della verità.

### 6.3

Con *La recita* (*O thiasos*, 1975), Thodoros Anghelopulos ha girato il film che forse più di qualsiasi altro ha come motivo fondante il vagabondaggio degli attori di mestiere. Il suo tema è la storia della Grecia dal 1939 al 1952, con la guerra, l'occupazione, la liberazione e la sconfitta delle forze di sinistra; ma gli eventi storici vengono raccontati attraverso la presenza di una compagnia itinerante di comici, impegnati in una doppia recita immemorabile - *Golfo la pastora* sulla scena, e una reincarnazione dell'*Oresteia* nella vita - e coinvolti drammaticamente nelle lotte tra fascisti e comunisti.

Non c'è avvenimento presentato dal film, che li riguardi narrativamente o no, in cui non compaia almeno uno dei comici: la storia è storia perché dei testimoni vi hanno assistito o partecipato, o l'hanno subita nella carne.

Il cammino travagliato di un popolo nel sanguinoso Novecento viene rappresentato dall'erranza di queste figure, senza luogo né pace, eppure fedeli fino allo stremo al loro destino teatrale (fuori dalla scena si odiano, ma nella recita vanno d'accordo).

Per mostrare il movimento del tempo e la violenza dell'epoca, Anghelopulos ha scelto – con un'immagine indelebile – la vita di coloro il cui destino è andare, spostarsi, vagare; sempre arrivare e sempre ripartire; dormire poco e mangiar male; e ciononostante reggere e non deflettere. Nulla mostra nei suoi personaggi il sacro fuoco dell'arte. Sono mestieranti. Ma sono legati alla loro professione, e quindi al destino di vagabondaggio, fino allo sprofonzo. Dopo tutte le morti e le separazioni che hanno quasi azzerato la *troupe*, la figlia non vorrà altro che rifondare la compagnia.

Dell'ottocentesco dramma in cinque atti che gli attori vanno rappresentando fin nei luoghi più sperduti, il film mostra l'inizio (più di una volta, anche se quasi sempre interrotto da un accidente: i bombardamenti, l'irruzione di Oreste, divenuto partigiano, che vendica il padre venduto ai nazisti uccidendo la madre e il suo amante) e una sola volta la fine (recitata a beneficio dei soldati inglesi). Per uno spettatore non greco, il testo sembra rozzo e mal recitato: non si ha l'impressione che Anghelopulos, alla fin fine, nutra troppo interesse o simpatia per *Golfo la pastora*, e nemmeno per le qualità degli attori. Gli interessa di più la loro fedeltà a un destino itinerante, la straordinaria tenacia, pazienza e forza del loro tirare la carretta; gli interessa la metafora, e insieme la concreta condizione, di figure che affrontano il vento ostile della storia - non la la fragranza della loro arte.

### 6.4

Anche in un film in cui non si parla quasi affatto di teatro come *Il fascino discreto della borghesia* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) di Luis Buñuel, sembra riaffacciarsi l'immagine inquietante della vecchia *Mesnie Hellequin*: in una versione moderna e ingannevolmente quotidiana.

In tre distinte sequenze interpolate al racconto, una delle quali è quella conclusiva, il regista ci mostra la medesima situazione: sei dei sette personaggi principali (tre uomini e tre donne: tutti meno il vescovo) che camminano a piedi, a passo sostenuto e piuttosto nervoso, su una strada extraurbana. Vanno, ma non si sa dove. Non parlano. Forse hanno un impegno mondano: sono in gruppo e vestiti appropriatamente. Ma questa *soirée* a cui sembrano diretti non si vedrà mai. Come in tutto il resto del film cercano di mangiare senza riuscirci, così qui vanno senza arrivare. Questo camminare senza requie si può leggere come una forma ironica del vagare senza pace dei morti. Il tono è tutto, e Buñuel non lo sbaglia: non forza le immagini, non ammicca, non spiega. Quest'essere in mezzo a una strada potrebbe essere casuale e innocente: una fastidiosa panne alla macchina che obbliga a raggiungere la meta a piedi. Sono l'assenza di dialogo e di spiegazioni, e la mancanza di legami narrativi col resto, a spaesare il fatto, di per sé tenuto sul registro del plausibile.

Questa immagine è però come se ci raccontasse la vera condizione dei personaggi. Come se tutto ciò che abbiamo visto d'altro non fosse che un sogno, e il loro stato autentico fosse questo, di condannati ad un inferno morbido. Non per caso, il film si conclude su fermo-immagine in campo lungo con le figure per la strada, mentre il rumore dei loro passi continua inesorabile anche dopo che l'immagine s'è bloccata (n. 48), come un tormento che non si arresta mai.

### 6.5

Ritroviamo in chiave comico-grottesca la figura dell'attore sulla strada anche nel recente *Birdman o Le imprevedibili virtù dell'ignoranza* di Alejandro González Iñárritu (*Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance*, 2014), lì dove Ridden Thompson, l'ex star di Hollywood interprete del supereroe che dà il titolo, impersonato da Michael Keaton, resta chiuso fuori dal teatro, in mutande, durante un'anteprima del suo spettacolo da Raymond Carver (*Di cosa parliamo quando parliamo d'amore / What We Talk About When We Talk About Love*). Per tornare in scena può passare solo dalla porta principale, entrando dalla parte degli spettatori; e per farlo è costretto a compiere un lungo giro dell'isolato, mentre i passanti l'additano, lo riprendono, lo riconoscono e lo deridono.

Sia detto senza giri di parole: il percorso di morte e resurrezione artistica raccontato dal film lascia piuttosto freddi; non altrettanto il vertiginoso corpo-a-corpo ingaggiato dagli attori, e dal teatro in quanto labirintico luogo fisico, con la macchina da presa usata a braccio, che si insinua ed insegue senza tregua, in una sorta di interminabile piano-sequenza pieno di folle e sconsiderata energia.

E così la figura dell'ex supereroe mascherato, che ora si aggira nudo come un verme nel caos della città sotto gli occhi curiosi e beffardi dei suoi abitanti, reso tuttavia impermeabile al ridicolo dalla sua passione di tornare in scena, guadagna da sé una forza di impatto e di suggestione, che prescinde da qualunque impalcatura di discorso architettata dal regista.

### 6.6

Le antiche immagini che abbiamo evocato all'inizio sembrano tornare ancora in *Joker* di Todd Phillips (2019), la cui vicenda gioca sulla originaria ambiguità della figura dell'uomo con la faccia imbiancata: allegro diavolo del carnevale / minaccioso morto che ritorna.

Il film racconta il processo per cui il disadattato e asociale Arthur cerca inizialmente di identificarsi nel primo personaggio (di essere veramente "Happy", come lo chiama sua madre) e finisce per scegliere il secondo: fallendo nelle sue aspirazioni di intrattenitore e di *stand up comedian*, il clown divertente si trasforma in mostro vendicatore.

La prima strage da lui commessa (in metropolitana, ai danni tre *yuppies* ottusi e prepotenti) innesca nella immaginaria Gotham City un movimento collettivo di protesta contro i privilegi e le sopraffazioni dei ricchi, che culmina in una sorta di carnevale capovolto, con la città messa a soqquadro da centinaia di persone con maschere da clown. Di questo carnevale, Arthur-Joker viene eletto re e portato in trionfo, subito dopo aver compiuto in diretta televisiva l'uccisione del suo ex idolo, il presentatore interpretato da De Niro, che voleva darlo in pasto al pubblico come un *monstrum* ridicolo e patetico.

Inquietante *spin-off* da un'epopea a fumetti, quella di Batman, il film è molto vicino, credo, alla condizione degli adolescenti e dei giovani. Il suo tema è la metamorfosi ("cosa diventerai da grande?"), con l'incertezza, l'esitazione, la *suspense* che la accompagnano.

Di proprio della condizione adolescenziale, e di attuale (ma è un'attualità che data di qualche decennio) ci sono il solipsismo (Arthur non si confronta con nessuno), la percezione di sé stesso come *freak*, l'ambizione di brillare come una star.

Ma nel suo decorso narrativo, *Joker* si mostra come il rovescio di tutte le storie che raccontano la crescita e il successo di un giovane eroe: Arthur è troppo vecchio per il ruolo, ma si comporta come un diciotto-ventenne, e risulta, ovviamente, ripugnante; non ha nessuna vera abilità (sebbene balli con una certa grazia); sogna una catartica scena di riconoscimento col suo "vero" padre (il milionario Wayne), ma è vittima di una invenzione della mitomania di sua madre.

Il film mette a fuoco uno degli aspetti dell'ossessione contemporanea per i mestieri dello spettacolo: la ricerca di figure che concilino una soggettività esasperata e la sua espressione (e le connesse ambivalenze di volontà di potenza e angoscia di fallimento), con l'accettabilità e il gradimento

sociali. Non si tratta soltanto di nuda volontà di riuscire (per quello ci sarebbero la politica, la finanza, l'impresa), ma della possibilità di arrivare al successo senza rinunciare a mostrare qualcosa di controverso e perturbante che si porta con sé, sdoganando la parte invendibile e inaccettabile della propria persona: quella che nel destino di un guerriero votato alla vittoria in politica o in economia deve per forza essere sacrificata all'*abito* sociale.

## 7. Dopo la recita

Alla fine del *Gran teatro del Mundo* di Calderón de la Barca (stampato nel 1655, ma rappresentato una quindicina d'anni prima) (n. 49) le anime chiamate a recitare le parti che l'Autore (cioè Dio) aveva loro assegnato devono restituire i loro abiti di scena. Senza di essi, non sono più distinguibili come Re, Bellezza, Ricco, Povero, Contadino, ma ritornano all'originaria condizione di povere creature tutte uguali dinanzi al giudizio dell'entità suprema:

EL MUNDO

[...]

Ya todos el teatro van dejando,  
 a su primer materia reducida 1260

la forma que tuvieron y gozaron;  
 polvo salgan de mí, pues polvo entraron.

Cobrar quiero de todos con cuidado  
 las joyas que les di con que adornasen  
 la representación en el tablado, 1265

pues sólo fue mientras representasen.  
 Pondréme en esta puerta y, avisado,  
 haré que mis umbrales no traspasen  
 sin que dejen las galas que tomaron:  
 polvo salgan de mí, pues polvo entraron.

MONDO

Ecco che tutti lasciano il teatro,  
 ridotta alla materia originaria  
 la forma che indossarono e godettero.

Fatti di polvere, tornino polvere.  
 Ma voglio che ciascuno ora mi renda  
 quanto gli detti perché si adornasse  
 per la recita: si trattò di un prestito.

Mi metterò sulla porta a evitare  
 che ne oltrepassi la soglia qualcuno  
 senza restituire le sue vesti. (n. 50)

Possiamo immaginare queste figure come creature di un *Purgatorio* dantesco, o come Adamo ed Eva nudi cacciati dal paradiso terrestre nell'affresco del Masaccio; ma non sembrerebbe neppure improprio definirle come *larvae*: povere e indifese, non diabolicamente minacciose.

Il gioco barocco di Calderón tra metafisica, vita e teatro induce alla tentazione di un rovesciamento della prospettiva. È possibile immaginare che, insieme ai destini ultimi dell'umanità, ci parli proprio e semplicemente di teatro? e che insomma le nude anime siano la figurazione di qualcosa che tocca la sostanza intima dell'attore?

Verrebbe da dire che anche questo è già stato fatto, e precisamente da una parte dell'avanguardia teatrale del '900 di derivazione espressionistica e artaudiana.

Non è, in fondo, l'ambizione del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, mostrare il teatro in una concreta elementarità fisica, dove l'attore si dia come anima che patisce? Verità e testimonianza del corpo spogliato da ogni orpello (n. 51).

Se Grotowski privilegia il momento del denudamento e della *passione*, come nel paradigmatico *Principe costante* del 1965 (proprio da un dramma di Calderón), il suo ex allievo Eugenio Barba e l'Odin Teatret, il gruppo da lui diretto, finiscono per riprendere la via dei comici itineranti (n. 52). Il loro teatro di strada non è però più una semplice e mirabolante esibizione dell'arte, ma il racconto auto-riflessivo della loro condizione di persone vaganti, ospiti del mondo, dallo statuto volontariamente non definito ma difese da forti legami comunitari. Uno degli approdi (a suo modo, veramente sognante) del loro percorso è stata la poetica del *baratto*, che li ha indotti a confrontarsi attraverso i linguaggi dello spettacolo, libera comunità di fronte a libera comunità, con una tribù di indios dell'Amazzonia (n. 53).

Grotowski e l'Odin hanno immaginato un futuro per l'arte della scena fuori dalla casa del teatro. Forse non per caso, un lavoro storico dell'Odin, tratto dai *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, si chiamava *Min Fars Hus, In casa del padre* (1972): cioè in un luogo appestato, di sviamento e di tormento (n. 54).

Al fondo dell'utopia di Barba e del suo maestro c'è una prospettiva salvifica. E sarà magari vero che i demoni del teatro siano benigni e non malevoli; ma sulla salvazione del teatrante, o attraverso il teatrante, è lecito nutrire qualche dubbio.

L'attore occupa sempre un luogo di mezzo e non pare conoscere veri punti di arrivo: finito di recitare un personaggio, non c'è che recitarne un altro; chiusa una tappa teatrale, c'è un'altra che aspetta. E la penuria è la sua inseparabile compagna; quella penuria a cui raramente la musa tragica ha dato voce, e che la musa comica ha trascritto tanto spesso in termini di fame: l'appetito insaziabile e mitologico che unisce gli zanni e i loro interpreti.

Così *La vie de Scaramouche* racconta in modo paradigmatico il debutto del comico italiano che nella seconda metà del XVII secolo sarebbe divenuto un'assoluta celebrità in Francia:

“On luy demanda encore dans quelle Piece il vouloit jouer, il choisit le Festin de Pierre, qu'il estimoit sur toutes les autres Comedies, à cause du Repas qu'on y fait.

Cette Piece fut donc annoncée avec un Acteur nouveau. La curiosité y attira une foule extraordinaire, & Scaramouche ayant parfaitement réussi dans le cours de la Piece, fit encore si bien son devoir au Repas qu'il pensa crever au milieu des applaudissemens.”

“Chiedendogli ancora in quale commedia voleva recitare, scelse il *Festino di pietra*, ch'egli preferiva a tutte per via del banchetto che vi si recita.

Questa commedia fu annunciata con un grande attore nuovo. La curiosità vi attirò una folla straordinaria. Scaramuccia riuscì perfettamente in tutta la recita, e inoltre fece con tanto scrupolo il suo dovere al banchetto, che rischiò di crepare in mezzo agli applausi.” (n. 55)

Anche se sembra blasfemo dirlo in quest'epoca di ferro e di paura, che ha colpito più duramente, fra gli indifesi, gli artisti dello spettacolo dal vivo, il teatro - in senso figurato - non può fare a meno della penuria. Sulla strada si è esposti a tutti i venti, nudi e flagellati, e tuttavia pieni di pathos, come le anime degli amanti nel quinto canto dell'*Inferno*. Ma tra i soffi della tempesta è anche più facile avvertire quello della verità, dello smascheramento, dell'ispirazione che, come dice dello spirito l'evangelista, spira dove vuole:

“Spiritus, ubi vult, spirat, et vocem eius audis, sed non scis unde veniat et quo vadat” (n. 56).

## NOTE

### 1.

(1) “These our actors, / As I foretold you, were all spirits, and / Are melted into air, into thin air”. William Shakespeare, *The Tempest*, atto 4 scena 1.

(2) Alexandre Dumas. *Kean ou Désordre et génie*, in *Théâtre complet de Alex. Dumas. V: Don Juan de Marana, Kean, Piquillo*. Nouvelle éd. Paris: Michel Lévy frères, 1876, p. 126. La traduzione italiana è quella di: Alexandre Dumas père. *Kean o Genio e sregolatezza*. A cura di Guido Davico Bonino; traduzione di Guido Petriccione. 2. ed. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 2002, p. 53.

### 2.

(3) La fonte secondo cui Tespi allestiva i suoi drammi su carri è l'*Ars poetica* di Orazio, v. 276 (*Enciclopedia dello spettacolo*. Roma: Le maschere, 1962, vol. 9, alla voce *Tespi*).

(4) Siro Ferrone. *La Commedia dell'Arte: attori e attrici italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*. Torino: Einaudi, 2014, p. 26.

(5) *Ibidem*, p. 62.

(6) *Ibidem*, p. 50.

(7) Per dire di attori che sono di lunga esperienza, e perciò refrattari a una autorità troppo rigida, don Giovanni de' Medici, che tra il 1613 e il 1621 gestì una compagnia stabile, scriveva a Ercole Marliani, segretario del duca di Mantova che “hanno rotte troppe scarpe in quel mestiero”, espressione quanto mai incisiva riportata da Siro Ferrone nel suo *La Commedia dell'Arte*, cit., a p. 31.

(8) Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni* [1948]. Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 100.

(9) Sergio Tofano. *Il teatro all'antica italiana*. In: *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*. A cura di Alessandro Tinterri. Roma: Bulzoni, 1985, p. 107. Sull'usanza dei comici dell'Arte di trascorrere la Quaresima a Bologna Siro Ferrone (op. cit., p. 73) riporta una testimonianza relativa al 1640. La stessa usanza è riferita a p. 15 di *La vie de Scaramouche* di Angelo Costantini, opera del 1695 (si cita la rist. anast. dell'ed. a cura di Louis Moland: Paris: Jules Bonnassies, 1876).

(10) Sergio Tofano. *Il teatro all'antica italiana*, cit., p. 106.

(10 bis) “Gelosi” e “Confidenti” sono i nomi di due delle più celebri compagnie della Commedia dell'Arte tra la fine del '500 e l'inizio del '600.

(11) Paolo Toschi. *Le origini del teatro italiano* [1955]. Torino: Bollati Boringhieri, 1999, p. 198.

(12) *Ibidem*, p. 196-197.

(13) *Ibidem*, p. 167.

(14) *Ibidem*, p. 169.

(15) *Ibidem*, p. 170.

(16) *Ibidem*, p. 171.

(17) *Ibidem*, p. 201.

(18) Siro Ferrone. *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 291.

(19) *Ibidem*, p. 192

(20) Ancora nella generazione precedente a quella di Molière era usanza in Francia che gli attori comici si “infarinassero” la faccia. Così, per esempio, Gros-Guillaume (morto nel 1634); così, ancora, Jodelet (morto nel 1660), che fece coppia con Molière nelle *Précieuses ridicules* e recitò appunto “fariné” la sua parte di “visconte di Jodelet”.

(21) Il lessico di «Suida» riferisce che Tespi “all'inizio si mascherò il volto, per recitare, con biacca bianca” (Arthur Pickard-Cambridge. *Le feste drammatiche di Atene* [1968]. Firenze: La Nuova Italia, 1996, p. 261).

### 3.

(22) Paul Scarron. *Le Roman comique*. Éd. critique par Claudine Nédélec. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 49. Trad. italiana citata: *Romanzo buffo*. A cura di Serafino Balduzzi. Palermo: Sellerio, 2005, p. 13.

(23) Per scrupolo, va riferito che, nel mettere al centro di un romanzo degli attori, Scarron fu preceduto da un autore spagnolo, Agustín de Rojas Villandrado, che nel suo *El viaje entretenido* (1603) utilizzava il viaggio di una troupe teatrale sia come motivo di racconto, sia come cornice per altri racconti. L'opera è tuttavia storicamente di minor influenza rispetto al *Roman comique*.

(24) Le traduzioni italiane sono costrette a scegliere fra i due significati. Serafino Balduzzi ha optato, come s'è visto, per *Romanzo buffo*. L'insigne Augusto Frassinetti, "recando in italiano" l'opera per Sansoni nel 1982 ha optato per un più rotondo *Il romanzo dei comici di campagna*. Prima di lui, Eva Timbaldi Abruzzese aveva dato *Il romanzo dei gutti* (UTET, 1963).

(25) Serafino Balduzzi parla di "una formula di marketing per il tempo libero parigino alla metà del Seicento" ("Il piccolo Scarron e il suo libro" in: Paul Scarron. *Romanzo buffo*, cit., p. 369)

(26) Paul Scarron. *Le Roman comique*, cit., p. 69. La traduzione di Balduzzi (cit., p. 43) risulta piuttosto sbrigliata, rispetto all'originale: "Si sa che i commedianti fanno da imperatore e da imperatrice; si sentono dire «sei bello come il sole!» anche se sono rospacci - «mia ninfa vezzosa!» anche se strascicano da cent'anni la pelle vizza sulle assi del palcoscenico, e ripongono denti e capelli in fondo al baule dei costumi. Ma c'è un ma: il loro mestiere non è comodo, perché devono piangere e ridere a comando, e fingere di divertirsi anche se hanno voglia di dormire, o se una caviglia slogata gli fa male."

(27) *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*) fu pubblicato nel 1795-1796. Una stesura precedente del romanzo, oggi nota come *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, (*La vocazione teatrale di W.M.*), scritta fra il 1778 e il 1785, fu ritrovata nel 1910 ed edita l'anno successivo.

(28) Viene qui citata la prima versione del Wilhelm Meister: Johann Wolfgang Goethe. *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. Hrsg. von Wulf Köpke. Stuttgart: Reclam, 2012, p. 71 (terzo capitolo del secondo libro). La traduzione italiana citata è quella di Nello Saito: *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*. Milano: Garzanti, 1979, p. 77.

(29) *Dichtung und Wahrheit* si cita dalla ed.: Johann Wolfgang von Goethe. *Werke*. Hamburger Ausg. in 14 B. Vol. 9-10: *Autobiographische Schriften*. Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal; kommentiert von Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuch, 2000, v. 9, p. 158 (libro quarto). La trad. it. è: Johann Wolfgang Goethe. *Dalla mia vita: poesia e verità*. A cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi, 2018, p. 125-126.

(30) Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, ed. cit., v. 10, p. 157. Trad. it. cit., p. 601-602.

(31) Johann Wolfgang Goethe. *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, cit., p. 74 (terzo capitolo del secondo libro). Trad. it. cit., p. 80.

(32) Théophile Gautier. *Le Capitaine Fracasse*. Éd. présentée, établie et annotée par Antoine Adam. Paris: Gallimard, 2013, p. 604. Trad.it.: Théophile Gautier. *Il capitano Fracassa*. Introduzione e note di Paolo Tortonese; traduzione di Alfredo Jesi. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 2019, p. 506

(33) Ibidem, p. 296-297. Trad. it. cit., p. 239-240.

#### 4.

(34) La figura di questo celebre Pierrot dell'Ottocento è stata raccontata, e mitizzata, nel film di Marcel Carné *Les enfants du paradis* (1943), in cui era interpretato da Jean-Louis Barrault. Per la biografia di Jean-Gapard Debureau, detto Jean Baptiste (1796-1846), si può consultare l'*Enciclopedia dello spettacolo*. Roma: Le maschere, 1957, vol. 4.

(35) La canzone che il personaggio di Chaplin *dovrebbe* cantare è la francese "Je cherche après Titine"; il pezzo che effettivamente esegue, avendo perso i polsini su cui s'era segnato le parole, è invece noto come "The Nonsense Song" (informazioni tratte dall'edizione inglese di *Wikipedia*, alla voce "Modern Times").

(36) In verità in *Tempi moderni*, film che riflette la situazione successiva alla grande crisi del '29, il protagonista (che i titoli di testa presentano come *factory worker*) è un personaggio con un mestiere stabile che le circostanze ostili trasformano in vagabondo. Il contrario del consueto percorso dei film di Chaplin, che presentano vagabondi che cercano (invano) di stabilizzarsi.

#### 5.

(37) Ci fu a Roma, negli anni '20, una attrice, Olga De Dieterichs, sposata a un conte, che, sostenuta dal marito, provò senza fortuna a mettere in piedi una compagnia teatrale per rappresentare “un repertorio modernamente artistico”. Secondo Silvio D'Amico, Pirandello si sarebbe ispirato alla sua vicenda. Traggio queste notizie da: Luigi Pirandello. *La nuova colonia. Lazzaro. I giganti della montagna*. Introduzione di Nino Borsellino; prefazione e note di Marziano Guglielminetti. Milano: Garzanti, 1995, p. 175 nota.

(38) “COTRONE. E allegri! C'è anche una donna? Sarà una regina spodestata.” Luigi Pirandello. *I giganti della montagna*. In: ed. cit., p. 182.

(39) Ibidem, p. 264.

(40) Ibidem, p. 182.

(41) Ibidem, p. 218.

(42) Ibidem, p. 192.

(43) Ibidem, p. 212-216.

(44) Ibidem, p. 219.

(45) Ibidem, p. 223-224.

(46) Com'è noto, le sole battute della *Favola del figlio cambiato* che compaiono nei *Giganti* riguardano il racconto che la madre e le donne fanno del rapimento e della sostituzione del bambino in fasce da parte delle streghe; e lo scherno con cui questo racconto viene accolto da chi lo ascolta. Del lieto fine dell'opera, col ricongiungimento mitico del figlio cresciuto con la madre, non si fa cenno.

## 6.

(47) Per l'Italia, bisognerebbe in verità parlare anche di due piccoli gioielli come *Luci del varietà* di Fellini e Lattuada (1951) e *Vita da cani* (1950) di Steno e Monicelli.

(48) I titoli di coda ci informano che gli effetti sonori del film sono stati curati dallo stesso Buñuel.

## 7.

(49) Per *Il gran teatro del mondo*, testo spagnolo e versione italiana, si cita: Pedro Calderón de la Barca. *Il gran teatro del mondo*. Introduzione di Andrea Baldissera; traduzione e note di Francesco Tentori Montalto. Milano: Garzanti, 2011. La notizia sulle prime rappresentazioni dell'*auto sacramental* è a p. XV.

(50) Pedro Calderón de la Barca. *Il gran teatro del mondo*, cit., p. 96-97.

(51) Per il teatro di Grotowski facciamo riferimento a: Jerzy Grotowski. *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni, 1970.

(52) Il percorso dell'Odin Teatret dai suoi inizi fino a metà degli anni '70 è raccontato in: *Il libro dell'Odin: il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*. A cura di Ferdinando Taviani. Ed. riv. e ampliata. Milano: Feltrinelli, 1981.

(53) *Il libro dell'Odin*, cit., p. 281.

(54) *Il libro dell'Odin*, cit., p. 115-176.

(55) Angelo Costantini. *La vie de Scaramouche...* Avec une introduction et des notes par Louis Moland... Réimpression de l'édition originale (1695). Paris: Jules Bonnassies, 1876, p. 11.

Trad.it.: Angelo Costantini. *La vita di Scaramuccia*. Nota introduttiva di Guido Davico Bonino. Traduzione di Mario Bonfantini. Torino: Einaudi, 1973, p. 16.

Inutile dire come l'aneddoto qui raccontato appartenga alla mitologia del personaggio di Scaramouche, e non alla sua genuina biografia.

(56) Giovanni 3,8.

Postilla: Non è stato citato in queste note, perché non si fa riferimento diretto né ad esso né alle opere che esamina, il meraviglioso saggio di Jean Starobinski *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, edito nel 1983 e tradotto da Bollati Boringhieri nel 1984 (io l'ho scoperto con la ristampa del 2002).

I motivi centrali del mio lavoro esistevano per me da molto prima che lo leggessi. Ma voglio dichiarare ugualmente il mio debito verso il grande critico svizzero, il cui libro ha allargato e approfondito i miei riferimenti e le mie prospettive, come solo può fare un grande maestro.