

## GLI ANDREINI E NOI

*Note intorno alla “Pazzia d’Isabella. Vita e morte di comici Gelosi”*

di Gerardo Guccini

### *Prima di cominciare*

Le conquiste dell’innovazione teatrale, sedimentandosi da mezzo secolo a questa parte, hanno caratterizzato il profilo culturale dell’attore italiano conferendogli un’autonomia drammaturgica, che si esplica tanto in spettacoli che in testi originali. Le cause di questa situazione sono certamente molteplici e, in modo più o meno diretto, si connettono alla svolta epocale degli anni Sessanta. Allorché i modelli del teatro di rappresentazione a base testuale sono entrati in crisi e la mediazione registica fra il dramma e lo spettacolo è stata soppiantata – beninteso, in quanto emergenza innovativa, non certo come pratica – dalle diversificate linee di ricerca che partivano dai fattori costitutivi, materiali, dell’esperienza scenica; gli attori si sono trovati in prima linea nel compito di inventare nuovamente i rapporti fra la parola e l’atto scenico, fra la situazione realizzata e le dinamiche della sua realizzazione. Come si sa, gli anni Sessanta hanno stabilmente modificato la nozione di ‘rappresentazione’ facendo cadere le distinzioni categoriche fra il *rappresentato* (personaggio oppure identità puramente performativa) e il *rappresentante*; non è quindi un caso che proprio due attori, fra loro diversissimi e pressoché incompatibili, come Carmelo Bene e Dario Fo, siano stati fra gli esiti più convincenti e duraturi di quel generale rivolgimento delle pratiche sceniche. Nelle loro lavori teatrali, e specie in quelli che s’impegnano all’azione solitaria del performer, la parola agita dilata un’identità personale che ‘parla’ attraverso lo spettacolo, rinverdendo l’antica vocazione dei comici dell’Arte a porsi come interlocutori unici dello spettatore.

Non è stato però soltanto l’esempio di queste soluzioni virtuosistiche e connotate dall’utilizzo geniale di tutti i mezzi espressivi a disposizione dell’attore, che ha sollecitato e preparato nel tempo l’attuale proliferazione di attori/autori; fenomeno che corrisponde, piuttosto, a un movimento molteplice e strisciante, tanto più viscoso e tenace quanto più radicato all’interno di strutture operative e modelli culturali in continua trasformazione. Vediamo di precisarne cause e radici.

Dapprima, gli attori d’innovazione hanno ricavato la capacità di determinare autonomamente la parte partecipando alle pratiche laboratoriali, alle dinamiche creative dei gruppi, alla dilatazione dei processi di formazione e alla lezione dei Maestri degli anni Sessanta, che, incarnando ciascuno una conoscenza globale del teatro, hanno sfrangiato il panorama in una molteplicità di prototipi ricchi di indicazioni tecniche e culturali. Poi, a partire dagli anni Ottanta, s’inserisce, con funzione di pungolo espressivo, l’idea che la composizione spettacolare non sia né l’applicazione d’un sistema, né un contesto in cui verificare o scoprire i principi generali del teatro, né un mezzo di pura attuazione, ma l’oggetto d’una creatività ulteriore, varia, elastica, permeabile e assolutamente determinante ai fini dell’efficacia scenica e dell’intesa emozionale fra scena e platea. Fare insieme un spettacolo equivale, allora, a sperimentare collettivamente il suo movimento genetico, il che comporta una lievitazione simultanea di competenze diversificate: registiche, drammaturgiche, scenografiche, costumistiche e musicali. Gli attori che hanno svolto questo genere di esperienze con artisti e formazioni guida (come Leo de Berardinis, Carlo Cecchi, Alfonso Santagata, Thierry Salmon, Laboratorio Teatro Settimo, il Teatro delle Albe, César Brie, Danio Manfredini...) hanno poi spesso ripreso, anche isolatamente o agendo in altri contesti, a determinare autonomamente l’evento scenico, avendo, per l’appunto, imparato che il processo compositivo alimenta e conforma da sé le competenze che gli sono necessarie, e che lo spettacolo può non essere la realizzazione di un progetto definito a priori, e che, anzi, nei casi in cui corrisponde alle necessità della ricerca individuale, non lo è mai.

Dopo gli anni dell'avvento e dell'ascesa, e quelli del radicamento di massa nel sociale, la "terza fase" (1985-2000)<sup>1</sup> del nostro teatro d'innovazione appare quindi caratterizzata dall'assimilazione dei processi formativi da parte del processo compositivo, che, assumendo posizione di guida, ha determinato di fatto, a partire dai cruciali anni Ottanta, una transizione delle pratiche teatrali dai valori propri del "laboratorio", luogo di sperimentazione e acquisizione dei principi performativi, a quelli della "bottega", intensa nel senso alto, rinascimentale, di ambiente artistico dove lavorando all'opera con coscienza artigianale dei procedimenti si acquisisce altresì nozione della propria identità creativa.

Non è detto che la diffusa compenetrazione di funzioni performative e creative sia un'acquisizione permanente. Può darsi che la restrizione degli spazi economici, il cambio di mentalità e l'invasione delle istituzioni forti, la dissolvano in breve. Può darsi, invece, che queste stesse ragioni rinfocolino per reazione l'esigenza d'una teatralità essenziale e autosufficiente. Per il momento, conviene familiarizzarsi con il funzionamento e gli effetti della ritrovata unità di attore e autore, riconoscendo che sotto l'apparente normalità della recitazione scenica, agisce, in moltissimi casi, una sedimentata e consapevole cultura del processo che ha via via risarcito le lacerazioni prodotte dalle avanguardie radicali, restaurando, a partire dall'autodeterminazione dell'attore, l'insieme delle funzioni drammatico/teatrali: la storia, i personaggi, i modi dell'oralità espressiva.

È sull'assunzione del teatro da parte dell'attore – assunzione ormai vissuta come naturale e, per certi versi, persino funzionale all'esigenza d'una produttività originale e rapida – che si reggono in modo predominante le programmazioni dei piccoli teatri, le micro-rassegne, i festival tematici e i progetti trasversali fra ricerca (o celebrazione) storica e spettacolo; fra i quali va qui ricordato, per ricongiungersi alla tematica del presente numero di "Culture Teatrali", "L'arte dei Comici. Invenzioni e pratiche di un teatro multimediale" (Bologna, Teatro La Soffitta, 26 gennaio/16 maggio 2004), che ha per l'appunto trovato in Elena Bucci e Marco Sgrosso gli essenziali veicoli del ritorno alla scena di Isabella e Francesco Andreini.

### *Un teatro psichico*

Il testo che viene qui edito di seguito al mio contributo, *La pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, non sarebbe stato scritto se non avessi proposto ad Elena Bucci e Marco Sgrosso di realizzare, a partire dalle opere di Isabella e Francesco Andreini, uno spettacolo da far debuttare nell'ambito del progetto "L'arte dei Comici"; ma se non avessi conosciuto Elena e Marco e se non fossi stato certo della loro disponibilità e del loro interesse per l'argomento, l'idea di avviare la realizzazione d'uno spettacolo dedicato ai mitici Andreini non mi sarebbe nemmeno passata per la testa. Avrei trovato, infatti, quasi impossibile ricavare (o meglio, far ricavare) personaggi e situazioni drammatiche da un corpus documentario estremamente lacunoso, parziale e, per quanto riguarda le opere degli stessi Andreini, internamente animato da una progettualità psichica che persegue i suoi scopi coi mezzi della letteratura e del teatro, restandone però distinta e appartata, un po' nella posizione dello stratega che dispone sulla mappa le forze in campo.

Cosa pensavano, esattamente, gli Andreini?

Se le loro opere letterarie sono anche strumenti di correzione del giudizio sociale intorno alla professione comica, possiamo considerare il movimento psichico che li dispose sullo scacchiere civile come l'epicentro di una vera e propria battaglia contro le gerarchie, i valori, gli usi del costume, contro tutto ciò che congiurava all'emarginazione dell'artista scenico.

In apparenza, gli Andreini celebrano le gerarchie, i valori, gli usi, ma il risultato dell'ossequio è stata una temporanea e relativa sospensione della condanna contro i comici di mestiere. Condanna iscritta in tutti i sistemi dominanti, che vennero dunque incrinati dall'accorta condiscendenza degli stessi professionisti.

---

<sup>1</sup> Introduce la nozione di "terza fase" Marco De Marinis, *Presentazione*, "Culture Teatrali", 2000, nn. 2/3, pp. 7-9.

Come altri due comici della loro stessa generazione, i fratelli Drusiano e Tristano Martinelli – il padre della maschera di Arlecchino –, anche i coniugi Andreini scelsero, seppure in forme decisamente diverse, più letterarie che buffonesche, più strategiche che provocatorie, “la linea di una ‘legittima difesa’ assai aggressiva”<sup>2</sup>. Per loro non era possibile nobilitare il proprio mestiere vantando e rivivendo un passato glorioso che ancora non esisteva: le grandi compagnie comiche stavano vivendo la loro prima stagione e l’arte dei professionisti di primaria importanza confinava pericolosamente con gli intrattenimenti di piazza, dai quali si era forse enucleata. Così, non restava altra scelta che diventare essi stessi mitici, costruendo con le proprie mani quel passato storico consolatorio e importante, che, all’epoca, mancava alla giovane categoria degli attori di professione.

Rapportandosi al mondo culturale, gli Andreini non si difendono invocando la moralità e la ragion d’essere economica e morale del mestiere, come farà poi Niccolò Barbieri con la celebre *Supplica*, per la semplice ragione che attaccano. Naturalmente i comici non hanno modo di condurre la benché minima sfida esplicita contro il potere regio, contro la chiesa, contro il mondo accademico; ma possono neutralizzare la loro onnipotenza costruendo, all’interno del mestiere o nelle sue immediate adiacenze, delle pratiche e delle forme culturali che gareggino ad armi pari con i modelli riconosciuti e ammirati dal consesso civile. Gli Andreini, dunque, stabiliscono un rapporto simbiotico fra l’immagine pubblica del Tasso e i comici (“il nostro Tasso” lo chiama Isabella); coltivano un drammaturgia per generi che si confronta con quella letteraria pur affidandosi all’oralità dell’attore; praticano coi fatti e con le opere l’etica dell’amor coniugale, che, nel loro teatro, avvolge e giustifica l’espressione dell’amore sensuale (gli amanti pastori Corinto e Fillide erano infatti gli stessi coniugi Francesco e Isabella) e, soprattutto, sterilizza il concedersi dell’attrice al pubblico arrestando il desiderio suscitato alle soglie della “visione” suscitatrice. La letteratura, la cultura nelle sue varie forme, l’etica stessa vengono da loro sottoposte a coscienti manipolazioni, ora espressive ora puramente concettuali, ma comunque provviste di ampia risonanza, che innalzano la figura dell’attrice al vertice delle potenti gerarchie di valore, che ne prevedevano invece l’affossamento. Ma perché questa incredibile scalata all’Olimpo fosse coronata da successo era necessario che l’esercizio poetico si consacrasse all’ammirazione pubblica dichiarando, e non nascondendo, il suo substrato teatrale.

Anche scrivendo, Isabella è attrice, e lo è in modo evidente e dichiarato fin dal primo sonetto delle *Rime*, che capovolge il paradigma tassiano del poeta che sente in quello dell’attore che finge. In lei, mestiere recitativo e poesia appaiono uniti in simbiosi: il primo imposta la lettura delle opere poetiche, frutto di finzione come quelle sceniche; mentre le opere poetiche, d’altra parte, trasfigurano l’abbietto status della comica mercenaria nella misura in cui partecipano dei suoi stessi valori e abilità.

Sotto la maschera dalla comunicazione letteraria, gli Andreini muovono contro i poteri del sociale una vera e propria guerra psichica il cui oggetto è la sopravvivenza: quella contingente, minacciata dalla corda e dal veleno dei sovrani, dalle scomuniche della chiesa, dalla violenza del pubblico, dalle guerre, dai parti, dalla fatica di viaggiare; e quella perenne, cui si accede dirigendo verso il futuro gli effetti della fama. Gli Andreini riuscirono nella duplice sfida. Rischiavano di non essere altro che divertenti oggetti d’intrattenimento delle corti cinquecentesche, e divennero celebri a livello europeo riassumendo nei propri nomi quella condizione di “comico artista” che il mondo culturale negava all’esercizio mercenario del mestiere.

Il loro *teatro psichico*, mobilitando congiuntamente le risorse della scena e quelle della letteratura, i rapporti personali e le risorse dei diversi media (la musica, la declamazione poetica, il libro, la pittura), riuscì dunque a trasformare la transitoria notorietà offerta dai teatri in una Fama solidamente fondata su basi umanistiche, che s’integravano all’esercizio del mestiere

---

<sup>2</sup> Cfr. S. Ferrone, *Il metodo compositivo della Commedia dell’Arte*, in A. Lattanzi - P. G. Maione (a cura di), *Commedia dell’Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Atti del Convegno, Napoli, Centro di Musica Antica, 28-29 settembre 2001, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, p. 56.

comico fornendogli, da un lato, strutture retoriche per affermarsi a fronte della cultura ufficiale, dall'altro, una passato mitico da ricordare e in cui riconoscersi.

Isabella e Francesco, ancor più che scalare i vertici della propria categoria, ne corressero le funzioni modificando i rapporti con il sistema civile. Ma di questa trasformazione non resta che l'aureo risultato: i segni della fama e, intorno ad essi, pochissime informazioni. Non sappiamo quasi nulla dei loro spettacoli e del loro modo di essere in scena "innamorati", "pastori" o altri personaggi; i titoli certi del loro repertorio si possono contare sulle dita di una mano: l'*Aminta* del Tasso, la *Mirtilla*, la *Pazzia d'Isabella*... Mentre delle tante "tragedie, commedie, tragicommedie e pastorali" che, secondo la testimonianza di Francesco Andreini, vennero inventate dai Gelosi, probabilmente, sotto la guida d'Isabella, non restano che le irricognoscibili sedimentazioni forse lasciate nei canovacci composti ed editi da Flaminio Scala. Erano generi fondamentalmente orali: dialoghi e monologhi che sono andati dispersi insieme ai loro interpreti, e che, anzi, non erano più rappresentabili nemmeno in presenza di questi se soltanto mancava la drammaturgia in atto d'Isabella; cosa che, per quanto non certa, possiamo dedurre dal repentino scioglimento dei Gelosi a seguito della sua morte.

Il pensiero degli Andreini piega l'assunzione dei principi culturali vigenti alla vitale necessità d'ingannarli e spiazzarli a proprio vantaggio. Consultando i loro proemi, le loro dedicatorie e le loro poesie, abbiamo l'impressione di interrogare maschere d'ombra dietro le quali s'intravedono visi animati da una volontà d'esistere straordinariamente energica. Gli stessi che, con tutta probabilità, percepì anche Vito Pandolfi, il quale, imbarcatosi nell'impresa di scrivere un romanzo su Isabella, scartò, data l'inquietante povertà dei dati, la possibilità di trattare la sua biografia, e si concentrò su un episodio, nemmeno certo, riportato anni dopo i fatti in questione da una cronaca mantovana.

Il duca Vincenzo Gonzaga, essendosi divertito moltissimo allo spettacolo dei *Tre gobbi* inscenato dai Gelosi, avrebbe chiesto chi ne fosse l'autore e avuto per risposta che autori dello spettacolo erano gli attori vi prendevano parte, si sarebbe ritenuto ingannato. La sua reazione fu una spropositata condanna a morte per impiccagione, poi convertita, vuoi per un soprassalto di umanità vuoi per la pressione delle dame, in un lugubre scherzo: i comici vennero, sì, appesi, ma a corde marce che cedettero immediatamente lasciandoli ammaccati e vivi. Pandolfi immagina che sia stata una notte d'amore con Isabella ad addolcire i propositi del deforme sovrano (anche Vincenzo era gobbo), e che l'attrice, toccata per questo nobile scopo l'ignobile realtà della prostituzione, abbia allora concepito la necessità di inventarsi un'esistenza trasposta ai livelli più alti del mondo culturale.

Il romanzo di Pandolfi si risolve dunque nell'invenzione d'un mito di fondazione, che spiega la straordinaria ascesa dell'attrice connettendo le aeree traiettorie della fama con le dure ragioni dell'esistenza.

Parlando degli Andreini, lo storico può facilmente cedere alla tentazione di farsi romanziere, e ciò per affermare quanto, proprio come storico, riesce intuitivamente a cogliere ma non ha quasi modo di narrare. Impossibile, nel loro caso, risalire dalle lettere conservate – quasi sempre rivolte a personaggi illustri – all'oralità e ai comportamenti quotidiani dei protagonisti. Né i documenti sulle loro vite (come s'accorse Pandolfi) delineano trame narrative, in quanto che non forniscono *mai* un'immagine di Isabella prima del successo, né illustrano i passi fatti per raggiungerlo. Nelle vicende accertate della coppia, non ci sono insomma punti di partenza, né obiettivi, né prove superate per raggiungerli: niente di quanto può costituire la struttura elementare d'una storia. Tutto, invece, appare congelato dalla Fama, i cui richiami risuonano già potenti in uno dei primi documenti sull'arte di Isabella Andreini. L'attrice aveva appena ventitré anni quando l'abate Tommaso Garzoni da Bagnacavallo le riservò, nella *Piazza universale di tutte le professioni*, il posto d'onore fra le attrici; la chiusa del suo breve ma clamoroso elogio sembra racchiudere e delineare per tempo il duro programma esistenziale della "diva":

mentre il mondo durerà, mentre staranno i secoli, mentre avranno vita gli ordini ed i tempi, ogni voce, ogni lingua, ogni grido risuonerà il celebre nome di Isabella<sup>3</sup>.

Per individuare gli sviluppi e i contrasti in questa vita uniformemente illuminata dalla Fama, occorrerebbe muoversi fra gli indizi, evadendo, cioè, dai messaggi esplicitamente forniti dai documenti letterari, che risultano, il più delle volte, prodotti o suggestionati dalla strategia culturale degli Andreini. Considerato in quanto campo indiziario d'una realtà teatrale che vi s'imprime senza venirne narrata, il testo di Garzoni fornisce, ad esempio, la chiave per penetrare e chiarire la storica rivalità fra Isabella e Vittoria Piissimi. Mentre l'elogio della prima, si limita a magnificare i pregi della "virtù" e della "bellezza" senza descrivere per nulla il loro manifestarsi scenico; quello della seconda – più anziana – elenca con trasporto fin le minime componenti dell'azione teatrale: "maga d'amore", "dolce sirena", Vittoria ha "i gesti proporzionati, i modi armonici e concordi, gli atti maestrevoli e grati, le parole affabili e dolci, i sospiri ladri e accorti, i risi saporiti e soavi, il portamento altiero e generoso" e, sopra tutto, riassumendo queste varie doti personali in un atto di virtuosismo teatrale, "fa metamorfosi di se stessa in scena"<sup>4</sup>. La diversa qualità delle impressioni suscitate dalle due attrici – senza referenti sensibili, le une; avvinte ai piaceri dell'udito e della vista, le altre –, inquadra i registri recitativi successivamente acquisiti da Isabella Andreini nel contesto della rivalità con Vittoria Piissimi.

Se Isabella, riservando a se stessa la parte di nella *Mirtilla*, si specializzò nell'arte di rappresentare la seduzione simulata; se, poi, formalizzò il tipo di una pazzia metateatrale in cui, sfoggiando linguaggi diversi e imitando gli altri comici della compagnia, faceva – come già la Piissimi – "metamorfosi di se stessa in scena", lo si deve forse al fatto che, in lei, agiva la volontà di acquisire zone di eccellenza detenute dalla rivale.

La vita in comune dei comici è fatta di conflitti, di mediazioni, di arretramenti e di avanzamenti, che il teatro rappresenta traslati in azioni sceniche. La storia dei Gelosi fu anch'essa intessuta di tensioni e attriti. Oltre a Vittoria Piissimi, individuiamo altri due comici, che, nella graduale presa di potere di Isabella, poterono eventualmente esercitare il ruolo di antagonisti o predecessori. C'è il buffone Zuan Pecora, che, commentando la accresciuta influenza delle parti serie, inscenò la propria morte simbolica. C'è l'influente e prestigioso Rinaldo Petignoni, detto Fortunio. Comico quasi mai ricordato, e che, però, ricopre un posizione assai significativa nella storia della Commedia dell'Arte: fu, infatti, uno fra i primissimi Innamorati ad abbinare strutturalmente all'esercizio del ruolo le competenze di drammaturgo di compagnia. Abbinamento già sperimentato, prevalentemente in funzione della propria parte, dalle attrici capocomiche della prima generazione (la romana Flaminia e Vincenza Armani, forse coadiuvata al livello della sceneggiatura dall'Innamorato Adriano Valerini), e poi divenuto d'uso comune a partire da Flaminio Scala. Rinaldo Petignoni, come scrive il Porcacchi descrivendo nelle *Attioni di Arrigo* gli spettacoli dati a Venezia in onore di Enrico III, era abilissimo

nell'accomodar novi argomenti ed in sapergli ridurre alla scena tragica o comica con abiti, con fogge e con rappresentazioni nobili<sup>5</sup>.

Per di più, intorno al 1574, l'attore fu anche capocomico dei Gelosi. È dunque probabile che, in questa triplice veste di Innamorato, Capocomico e drammaturgo, Petignoni abbia autorevolmente incrementato i generi orali della compagnia, prefigurando l'intreccio di competenze poi integralmente assunto da Isabella, ma, a seguito di quale successione di conflitti o concordi transizioni, non sapremmo dirlo. Queste vicende, ricavate da esili tracce indiziarie, spariscono,

---

<sup>3</sup> T. Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo, nobile e ignobili*, Venezia, Zilietti, 1584, cit. in F. Taviani-M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, la casa Usher, 1982, p. 121.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>5</sup> A. Basquet, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882, p. 61.

una volta inquadrata fra i documenti espliciti, in un panorama biografico oscuro, dove, di tanto in tanto, risuonano i lunghi richiami della Fama: segnali psichici che non riguardano in alcun modo la successione dei fatti.

Nel caso degli Andreini, il progetto d'una trasposizione scenica è, dunque, destinato a partire quasi senza appigli, a meno che il caso non intersechi le acquisizioni storiografiche con la presenza e la disponibilità di attori, che siano culturalmente e umanamente predisposti a intuire e a riconoscere le battaglie psichiche della celebre coppia, e che possiedano, a sua somiglianza, un bagaglio tecnico fondato sull'intreccio di elementi discordanti: tragici e comici, alti e bassi, codificati e imprevedibili, evanescenti e concreti.

Non si tratta, evidentemente, di cercare affinità funzionali all'illusione scenica: caduta l'esigenza di rappresentare verosimilmente il personaggio mostrandone probabili *tranches de vie*, le correlazioni fra l'argomento e l'attore, si pongono, piuttosto, come germi, come depositi di materiali affini, come condizioni, insomma, del processo compositivo.

### *Shakespeare e le maschere: un rito di passaggio*

Senza Elena Bucci e Marco Sgrosso non avrei mai pensato che uno spettacolo su Isabella e Francesco fosse realizzabile in tempi rapidi e potesse riflettere qualcosa delle loro fisionomie in ombra. Il teatro è maestro di illusioni: quanto vi sembra profondo è spesso frutto d'una cosmesi registica che riformula la superficie segnica dell'accadere scenico; ma, più spesso di quanto non si pensi, la rappresentazione dei referenti drammatici risulta efficace e viva perché quei referenti, pur remoti, non sono per nulla esterni all'identità personale dell'attore.

Mi sono dilungato sul dislivello fra le manifestazioni estetiche degli Andreini e il loro battagliero mondo psichico, perché ritengo che questo aspetto dei nostri referenti drammatici tocchi anche i loro interpreti attuali. Vediamo come e in che senso.

Elena e Marco si sono avvicinati al teatro dei comici seguendo nella duplice veste di allievi e compagni di percorso la traiettoria eccezionale e brutalmente sospesa di Leo de Berardinis, che, come un tempo Coupeau, Mejerchol'd, Vagtangov oppure, più recentemente, Strehler, aveva nuovamente intrecciato maschere e ricerca in uno spettacolo limpido e profondo: *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin* (Teatro Mercadante, Napoli, 1994). Marco Sgrosso era Vongola, servitore di Pantalone (lo stesso Leo de Berardinis): un Arlecchino guappo dalla fosca parlata partenopea, che, quanto ai movimenti, fluttuava da fermo come un'anguilla chiusa in vasca. Elena era invece la Morte: l'abito largo e nero; movimenti orientali, stilizzati e fatali, in pungente contrasto con la parlata chioccia e venata di inflessioni dialettali; indossava una maschera bianca dall'enorme naso adunco. Stefano Perocco di Meduna, allievo di Donato Sartori e autore di maschere per numerosi artisti e formazioni (fra cui il Tag Teatro, Peter Brook, Leo de Berardinis, Eugenio Allegri, Le Théâtre du Centaure), l'aveva fatta riferendosi, dietro indicazione dell'attrice, alla spettrale maschera che i dottori indossavano durante le pestilenze. Il becco veniva stipato con ovatta imbevuta di sostanze medicamentose che avrebbero dovuto impedire il propagarsi del male, di qui la sua lunghezza.

Ciò che avvicina Elena e Marco all'esperienza originaria dei comici non è, però, l'essersi confrontati con gli strumenti e le tecniche del tipo fisso, ma l'averlo fatto assieme a Leo, nel quadro della sua ricerca e condividendo i suoi stessi intenti, che percepivano come il teatro delle maschere presentasse, seppure in forme diverse, gli stessi elementi della ricerca novecentesca, costituendo, per l'artista moderno, una possibilità congeniale, e, al contempo, anche il suo doppio.

Il titolo dello spettacolo sintetizzava una precisa visione dei rapporti fra il teatro attuale e quello storico dei comici. Il "ritorno di Scaramouche" avveniva infatti nella persona degli attori, ed indicava, fuor di metafora, il ripresentarsi d'una cultura del passato, che fluiva nei pensieri e nelle azioni degli interpreti attuali, dando loro modo di rispecchiare nella tradizione dell'Arte il proprio vissuto teatrale, che si riconosce in quella come in un modello sconosciuto.

A partire da *Il ritorno di Scaramouche* l'equazione di teatro e di vita, che Leo aveva stabilita negli anni lontani delle cantine romane per restarvi poi sempre fedele, si venne ad arricchire d'un nuovo motivo di complessità che incuneava il corpus indipendente a analogo delle tradizioni dell'Arte nell'organico svolgersi delle "affinità elettive" fra questo inquieto maestro dello spettacolo e i suoi miti letterari e scenici (tantissimi, da Shakespeare a Totò). Vale la pena riportare la parte centrale dell'*Introduzione* premessa Leo de Berardinis al *Ritorno di Scaramouche*:

Avendo sempre identificato il teatro con l'arte attorica e considerato il testo una delle sue tante componenti, era quasi naturale sentire la necessità di indagare quel mondo [dei *comici dell'Arte*] per prenderne ispirazione.

Del resto, il mio modo di lavorare, il mio partire spesso da fonti extradrammaturgiche mi avvicina, con tutte le differenze che è facile supporre, a quel mondo, e mi avvicina ad esso anche il fatto che, per tentare di essere un attore totale, ho affrontato pure testi veri e propri, cosa che anche i *comici dell'Arte* facevano. [...]

Questo lavoro mi ha dato l'occasione di prendere coscienza del fatto che, insieme a Shakespeare, la Commedia dell'Arte è un fondamento importante del mio teatro.

Il ritorno di Scaramouche è quindi il ritorno di una mentalità: l'autore-attore che scrive col corpo, con la voce, con la luce, con lo spazio scenico, con i propri compagni [...]<sup>6</sup>.

*Il ritorno di Scaramouche* ha insegnato il teatro dei tipi fissi a tutta una leva di giovani attori – oltre a Bucci e a Sgrossi, ricordiamo Antonio Alveario, Marco Manchisi, Francesca Mazza e Gino Paccagnella –, svolgendo, nella storia del nuovo teatro italiano, un'azione analoga a quella del goldoniano *Arlecchino servitore di due padroni* con la regia Giorgio Strehler. Iscritto nella biografia artistica di Leo de Berardinis, questo stesso spettacolo avvia invece una nuova e problematica fase nell'ininterrotto confronto fra l'artista la parola poetica di Shakespeare. A partire dal 1996, Leo de Berardinis si dedica infatti un ambizioso progetto che prevede cinque versioni del *King Lear*. Senza parti prefissate, in assenza d'uno schema generale, gli attori dovevano attraversare il dramma con l'esile bagaglio d'un codice comportamentale in parte mutuato dalla precedente realizzazione, della quale venivano conservati i tipi, le maschere, il palchetto sopraelevato dei comici e la dinamica improvvisativa. Spiega Leo de Berardinis:

Questa lunga immersione nel *Lear* [...] nasce dalle suggestioni avute dall'uso della mezza maschera e dal palchetto della Commedia dell'Arte [...] e dal collegamento con la mia concezione dell'arte scenica come arte dell'attore che è analoga ai suoi Comici<sup>7</sup>.

La libertà dell'improvvisazione si converte qui in scandaglio esistenziale, connettendosi alla necessità, ossessivamente ribadita in quegli anni, di andare "oltre": "Oltre il teatro... Oltre la musica e il movimento... Oltre il palcoscenico del mondo"<sup>8</sup>. Non essendo obbligato a rappresentare un testo, l'attore ha modo di trovare in se stesso la forma dell'incontro con la parola di Shakespeare, e di dissolvere quindi la finzione teatrale nella condivisione d'una conquista personale. Le innumerevoli prove diventano allora effettive "prove" iniziatriche, le quali, scrive Leo de Berardinis,

tenteranno di essere una ricerca dentro di noi per conoscere, e quindi manifestare, quei livelli di coscienza che le parole di Shakespeare solleciteranno di più in ciascuno [...]<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> L. de Berardinis, *Introduzione*, in Id., *Il ritorno di Scaramouche di Jean Baptiste Poquelin e Leòn de Berardin*, Bologna, fuoriTHEMA, 1995, p. 5.

<sup>7</sup> L. de Berardinis, *King Lear n° 1*, in *King Lear. Su KING LEAR n°1 con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis*, "Documenti", collana a cura di P. Ambrosino, M. Marino e A. Farneti, Bologna, Edizioni Spazio della Memoria, [s. a.], pagina non numerata.

<sup>8</sup> G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche Editrice, 1993, p.

<sup>9</sup> L. de Berardinis, *King Lear n°1* cit.

La sovrapposizione di due doppi, quali l'attuale teatro di ricerca e la tradizione dell'Arte inquadra l'equivalenza di teatro e vita in una duplice *mise en abîme*, della quale Leo sfrutta da artista la capacità di indurre smarrimenti e crisi. Per lui, le opere e le idee del passato travalicano nella dimensione individuale, annullando le distinzioni fra i tempi storici e facendo, quindi, dell'attore un effimero frammento di perenne poesia. Dice durante le prove:

Tutte le tragedie di Shakespeare sono cadute e rinasce.

La prigionia è la caverna, la caverna di Platone. Prospero diventa l'uomo completato, che vive il mondo dell'azione disinteressatamente. Per questo può tornare nudo.

Questo è l'attore, colui che è nudo, a mani nude, senza protesi tecnologiche.

Nudo come? Nudo come l'attore della commedia dell'arte. Tutto è in suo potere. Non è quindi una bizzarra ricorrere alla commedia dell'arte<sup>10</sup>.

La sfida è conquistare la propria nudità d'attore indossando la maschera, che in parte "svela, è un mezzo conoscitivo" e in parte "si magnetizza, diventa un violino"<sup>11</sup>. Ma, oltre ad agire sull'attore, la maschera è anche uno strumento drammaturgico, poiché stabilisce un codice relazionale e comportamentale forte che in parte supplisce all'assenza d'un testo da rappresentare. Grazie alla maschera, gli attori, pur privi di parti scritte, sanno insomma, se non *cosa fare, come farlo*, se non *cosa dire l'uno all'altro, come dirlo*, e possono quindi procedere, attraverso le improvvisazioni svolte durante le prove, tanto alla "scrittura collettiva" d'un dramma originale, come è il caso del *Ritorno di Scaramouche*, che alla "scrittura scenica" d'un classico, com'è il caso *King Lear n°1* (Salerno, Teatro Verdi, 1996) e dei successivi appuntamenti dedicati a questo stesso tema.

L'emozionante trasposizione dei tipi fissi di *Scaramouche* nel processo creativo del *Lear* è descritta negli appunti dell'attrice Valentina Capone – nello spettacolo, la perfida Regan. Vista l'irreperibilità di questi preziosi documenti, vale la pena citarne estesamente i primi due "esempi", che riguardano per l'appunto i nostri interpreti andreiniani: la Morte e Vongola.

Ricapitolazione per vedere cosa accade ai personaggi di *Scaramouche*, vedere se possono restare in *Lear*. Esempio n°1: Elena (la "Morte" in *Scaramouche*) sale sul palchetto, cerca di leggere alcuni versi di Shakespeare come avrebbe fatto da "Morte". Poi sale sul palchetto piccolo, resta immobile ed all'improvviso salta sul palchetto 4X3. Lear [Leo de Berardinis *n.d.r.*] è fermo su questo palchetto a testa bassa, nell'angolo sinistro (avanti). Elena si avvicina a Lear, fa una lunga pausa, poi lo spinge giù. Resta sola e fa un balletto scatenandosi per la gioia.

Leo: «Menzogna assoluta, coabitazione di sensi diversi, assurdo totale.

Sincerità assoluta per dire le più grandi falsità, e dunque è il meccanismo ad essere sbagliato.

Uomo ingabbiato dalle circostanze sulla ruota della vita.

In questo "la natura supera l'Arte"».

Esempio n°2: Marco Sgrosso ("Vongola" in *Scaramouche*) usa due maschere: una è quella di "Vongola" l'altra è quella di Edgar.

Leo suggerisce di utilizzare la maschera di Vongola per Tom (Edgar travestito).

Marco cambia completamente il modo di muoversi, i timbri della voce, cambia il modo di rapportarsi al pubblico a seconda delle due diverse maschere.

In Edgar c'è timidezza, Edgar cade dal palchetto, avanza, arretra ed inciampa quando dice «scappo». Cammina come se fosse incatenato.

In Tom si ritrova Vongola, che salta, parla con voce roca, è violento e sfrenato<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Dai diari delle prove del *King Lear n° 1*, a cura di M. Marino, in *King Lear. Su KING LEAR n°1* cit., pagina non numerata.

<sup>11</sup> Ivi.

<sup>12</sup> Ivi.



Elena e Marco hanno attraversato questa avventura esistenziale acquisendo una percezione a tutto tondo degli inesauribili rapporti che si stabiliscono fra la psiche dell'attore e l'identità del personaggio in maschera. Il teatro di Leo riepiloga in forme di esperienza l'arte vissuta dei comici. In esso riscontriamo le dinamiche del gioco d'insieme, la compenetrazione di attore e autore, la dialettica fra arte vissuta ed epifania scenica, il compito di assolvere oralmente il senso della parola poetica e l'improvvisazione, declinata tanto in forme narrative che puramente musicali. Eppure, questa prolungato laboratorio di torture e meraviglie, non è che uno dei fattori che avvicinano le attività dei nostri attori all'arte dei comici. L'altro elemento di vicinanza è tanto diffuso da apparire persino banale. Si tratta del connubio fra lavoro e prospettiva artistica. Tutto qua. Niente di clamoroso, di nuovo, di intelligente e acuto. Nondimeno l'incontro fra necessità materiale e pulsione psichica, oggi come in passato, continua ad animare quel segreto motore del teatro che è il pensiero dell'attore.

### *Il mestiere dell'Arte*

Il lavoro risponde in genere ad esigenze di carattere economico e si modella sulle offerte e le possibilità del momento; mentre le prospettive artistiche perseguono l'organico dispiegamento delle possibilità individuali. Le due vie possono anche saldarsi in una seguendo il grande esempio della lezione novecentesca, che ha instancabilmente fondato sistemi operativi portatori di nuova cultura, ma quando – come ora accade – gli spazi della marginalità alternativa tendono a restringersi non lasciando altra possibilità di scelta che i circuiti ufficiali e le cordate produttive, vale forse la pena rivedere questo rapporto fondamentale, riconoscendo in esso una feconda (e richiosa) dialettica fra funzioni contrapposte ma tutt'altro che incompatibili. Non è detto che allorché il lavoro teatrale si allarga imponendo i suoi ritmi e i suoi spostamenti, la prospettiva artistica tenda necessariamente a indebolirsi o a cercare altri mezzi di realizzazione, ché, anzi, l'articolazione materiale delle attività lavorative le fornisce un ulteriore campo di applicazione. Minacciata dai criteri degli organismi committenti o eroganti, ma saldamente radicata nella psiche del teatrante, la prospettiva artistica si rivolge allora al lavoro come a un altro da sé in cui tuttavia resistere, ricavando, ad esempio, energia dalle *contraintes*, motivazioni dalle difficoltà, esperienze dai fallimenti.

Forse, stiamo uscendo dalla civiltà teatrale novecentesca, segnata dal pensiero dei *grandi dilettanti* – ché Antoine era impiegato del gas, Stanislavslj industriale, Appia viveva di rendita, Craig guadagnava dalle sue attività di pubblicitista e illustratore... –, e stiamo impercettibilmente tornando alla civiltà dei *grandi professionisti*, simbolicamente riassunta, all'inizio e al termine del suo arco storico, nei nomi di Isabella Andreini ed Eleonora Duse.

Rinascendo all'esterno dei contesti istituzionali, il teatro del Novecento ha allentato il legame fra il pensiero teatrale e il mestiere del teatro, non più visto né come termine di confronto dialettico né come pratica da riformare, ma come modalità vincolante e obsoleta da rimuovere con inediti e più liberi intrecci di esistenza ed arte. È significativo che nel primo anno del secolo appena trascorso, il giornale "l'Avanti" dichiarò l'incompatibilità del lavoro intellettuale rispetto al mestiere, sancendo la trasformazione del concetto romantico della *liberté dans l'art* in dato di mentalità diffusa:

L'"intellettuale" non è un uomo che professa un *mestiere* intellettuale; anzi l'idea di mestiere esclude la possibilità del tipo: la dipendenza da un potere qualunque ne distruggerebbe la fiera indipendenza<sup>13</sup>.

Divenuto intellettuale e, quindi, libero, il teatro novecentesco ha attivamente conservato, ribadendola ad ogni nuova emergenza d'avanguardia, l'idea che la "passione" e il "mestiere" sottendano pratiche e percorsi formativi che non s'incontrano se non sul terreno di avvillenti compromessi.

---

<sup>13</sup> "l'Avanti", 12 marzo 1944, cit. in C. Charle, *Gli intellettuali nell'Ottocento. Saggio di storia comparata europea*, trad. it. di R. Pertici, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 19.

Donne e artiste grandissime, Isabella Andreini e Eleonora Duse ci insegnano invece come proprio quel vivere assorbito e quasi stordito dal mestiere potesse (anzi, dovesse) divenire materia d'arte.

Confrontando il duro lavoro del teatro al lavoro intellettuale di Arrigo Boito, Eleonora Duse inverte le posizioni culturali fra le due pratiche: è il mestiere di recitare, e non l'ispirata ricerca del letterato, che realizza, infatti, una piena integrazione fra arte e vita. Scrive a Boito, allora suo compagno:

Qui, il lavoro incomincia a saltarmi addosso – lavoro ben diverso dal tuo – fatto di diffidenza e di difesa – ma lo amo – e lo preferisco perché – qualunque sia la cosa, mi **occupa, e ogni giorno passa un giorno**<sup>14</sup>.

Per Boito, il “lavoro” è come una vasca di decantazione dove il prodotto intellettuale si enuclea dal *continuum* delle attività mentali acquisendo una forma oggettiva e distinta.

Per Eleonora Duse, il “lavoro” coincide invece con la quasi totalità del tempo vissuto, che, trascorrendo fra faticose tournée, prove, spettacoli e forzati rapporti di vicinanza, mette l'artista nella condizione di dover compiere una scelta estrema: o adattarsi ad essere una funzione dipendente del proprio lavoro – e cioè “solo attore” – o pervadere di sé tutto il tempo del lavoro facendo della parte recitata il risvolto potenziato ed espressivo della propria vocazione a esistere. Oltre due secoli prima, mentre il mestiere di recitare era ancora in piena trasformazione, la dedicatoria delle *Lettere* di Isabella Andreini al duca Carlo Emanuele di Savoia – documento edito con la firma dell'attrice, ma probabilmente scritto dal marito Francesco – aveva toccato uno dei gangli nevralgici della questione, affermando che, nel caso dei comici, le funzioni culturali dell'*otium* latino – studio, riflessione, scrittura, creazione, cura di sé – si innestavano al vorticoso tempo del *negotium*:

hor essend'io dalla bontà del Sommo Fattore mandata ad esser cittadina del Mondo, & essendo per avventura questo desiderio di sapere nato in me più ardente, che in molt'altre donne dell'età nostra [...] hò voluto a tutta mia possanza alimentarlo; e benche nel mio nascimento la Fortuna mi sia stata avara di quelle commodità, che si convenivano per ciò fare, e benche sempre sij stata lontanissima da ogni quiete, onde non ho potuto dir con Scipione, che mai non mi sono veduta men'otiosa, che quando era otiosa, tuttavia per non far torto à quel talento, che Iddio, e la Natura mi diedero [...] à pena sapea leggere (per dir così) che io, al meglio, che seppi, mi diedi a comporre la mia Mirilla favola boschereccia [...]<sup>15</sup>.

Anche il figlio Giovan Battista ricorda come la madre dedicasse ogni momento di libertà alla lettura. Non si tratta che di accenni sparsi fra proemi, lettere e trattati. Tuttavia il mito dell'attrice che s'innalza culturalmente grazie al proprio lavoro, fiorì ugualmente saldo e duraturo intorno a Isabella Andreini. Franco Vazzoler, nel saggio presentato in questo volume, cita un suo straordinario ritrovamento che si presta a chiudere questa sezione del percorso. Luca Assarino, nei *Ragguagli di Cipro* (1642), immagina che Isabella Andreini, durante i festeggiamenti di Panfilo e Fiammetta, si sieda davanti alla celebre Laura del Petrarca, che, furiosa per l'affronto, la cita a giudizio. L'attrice rifiuta l'assistenza di un avvocato, preferendo difendersi da sola. Dice:

la mia nobiltà è tanto più chiara e più pregiata della sua [...]; ella per ottenerla non ha avuto il minimo merito, io con le mie gloriose attioni l'ho molto bene meritata<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Lettera a Boito del 13 settembre 1887, in E. Duse-A. Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 35.

<sup>15</sup> I. Andreini, *Lettere*, Venezia, presso Gio. Battista Combi, 1620, p. 3.

<sup>16</sup> Cfr. il saggio qui edito di F. Vazzoler, *La saggezza di Isabella*, alle pp.

Si noti come la nobiltà di Isabella non discenda dagli scritti, ma dalle “attioni”. A quarant’anni dalla morte, i posteri continuavano a ricordare il lavoro scenico dell’attrice, abbinandolo indissolubilmente alla fama che aveva saputo conquistare.

\*\*\*

Nel lavoro teatrale di Elena Bucci e Marco Sgrosso, come già nell’arte dei comici, il mestiere e la prospettiva artistica si compenetrano dinamicamente, svolgendosi, però, secondo modalità e valori assunti, tramite Leo de Berardinis, dalle tradizioni del ‘nuovo teatro’ novecentesco. A partire dal 1999, i due attori hanno costituito con Stefano Randisi ed Enzo Vetrano (interpreti storici di Leo de Berardinis) la compagnia Diablogues - Le Belle Bandiere e, con questa, caso più unico che raro, stanno realizzando un repertorio di successo ed alta qualità attoriale: *Il berretto a sonagli* (1999) di Pirandello, *Anfitrione* (2000) da Plauto, Molière e Kleist, *Il mercante di Venezia* (2000) di Shakespeare, *Le smanie della villeggiatura* (2003) di Goldoni. Sono spettacoli che hanno girato centinaia di piazze, creando una nuova sinergia fra circuiti ufficiali e autogestione attoriale. Intorno ad essi si è più parlato che scritto, eppure questi lavori meriterebbe d’essere fatti oggetto di attente riflessioni poiché percorrono una delle possibili vie di conservazione e rilancio del ‘nuovo teatro’:

Quasi sempre il nuovo teatro, fino a qualche anno fa, restava confinato nel circuito parallelo dei Centri, e in rassegne, festival e minifestival *ad hoc*. Ora, come suggerisce Cristina Valenti, si distingue fra nicchie di autoconsumo, che riguardano in particolar modo le ultime generazioni, e inquadramenti assai selezionati nel diverso circuito del teatro maggiore, dove operano abitualmente, per non fare che alcuni nomi, Teatri Uniti, Paolini, la Compagnia Tiezzi e Lombardi<sup>17</sup>.

La compagnia Diablog - Le belle bandiere ha composto un repertorio comprensibile e popolare, eppure imperniato a procedimenti e strumenti culturali mutuati dall’innovazione. Tutti i suoi spettacoli, da un lato, presentano requisiti che si prestano a soddisfare le attese d’un pubblico tradizionale: grandi autori, drammi famosi, nitidi svolgimenti, personaggi importanti e benissimo recitati; dall’altro, però, sono stati composti con modalità processuali e drammaturgiche che rispecchiano l’originale comunità di artisti creativi che ne è alla base. Ogni spettacolo, come si legge nelle locandine, è infatti “elaborato, diretto e interpretato” dai quattro attori guida, ai quali altri se ne aggiungono a seconda delle produzioni; tutti i testi sono parafrasi d’attore; e, infine, i primi tre lavori sviluppano una poetica dei contrasti vicina all’esempio di Leo de Berardinis, con la differenza che, mentre nell’opera del maestro l’interazione di tragico e di comico concorrevano al superamento del teatro, qui le due componenti si ricompongono piuttosto nell’unità del genere “tragicomico”:

Come *Il berretto a sonagli* e *Anfitrione* – si dice nella presentazione del *Mercante di Venezia* – ancora una tragicommedia in cui si fondano farsa ed elegia, e dove si scontrano due universi paralleli le cui identità appaiono mutevoli...

Se in Pirandello era il confronto fra ragione e follia e in Molière/Plauto/Kleist il conflitto fra umano e divino, fra realtà e apparenza, in questo Shakespeare si contrappongono un mondo arcano e favolistico [...] e il mondo nuovo, pratico e affaristico [...]<sup>18</sup>.

La pratica della “scrittura scenica” collettiva acquisita alla scuola di Leo, ha dunque originato un progetto di “riletture” dei classici, che, integrandosi alle esigenze del teatro commerciale, ha fatto sistema, con tutti i conseguenti rischi di riduzione a formula che comportano le operazioni di successo.

---

<sup>17</sup> C. Meldolesi-G. Guccini, *Farsi sistema. Fare sistema*, “Prove di Drammaturgia”, 2/2004, p. 3.

<sup>18</sup> Presentazione di E. Bucci, S. Randisi, M. Sgrosso ed E. Vetrano, in W. Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, Collana “Il Teatro”, Imola, Cassa di risparmio di Imola, 2001, p. 11.

Bucci e Sgrosso hanno reagito alle convenzioni e ai limiti del lavoro teatrale caricandosi di altro lavoro: conducono laboratori, gestiscono il piccolo teatro di Russi, collaborano con progetti di ricerca (come quello del Festival delle Notti Malatestiane, che ha per oggetto il recupero delle commistioni storiche fra musica e attore)<sup>19</sup> e, soprattutto, realizzano spettacoli a interprete unico, dove sfuggono l'esigenza di presentare testi noti di autori famosi per coltivare tematiche più personali e arrischiate: Medea, Eleonora Duse e Galla Placidia per Elena Bucci, *Ella* di Alteschbook, Viviani e Moscato per Sgrosso. Questa articolazione di attività differenziate ricorda le strategie dei Comici. In essa, la prospettiva artistica integra e modella le scelte del lavoro necessario. Così, Bucci e Sgrosso, umanamente segnati dall'incontro rituale con la maschera e impegnati nello svolgimento di progetti che intrecciano economia e pensiero creativo, mi sono sembrati condividere il mestiere dell'Arte al punto di poter rispondere da attori agli scritti di Isabella e Francesco, dicendo, cioè, le loro parole come proprie.

### *Il teatro ritorna*

Il testo della *Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* connette elementi diversificati per tipologia e fonte. Vi sono digressioni didascaliche, che forniscono le informazioni necessarie per poter seguire la rievocazione dei personaggi storici; testi desunti dalle opere di Isabella e Francesco (rime, lettere dedicatorie, "bravure"); brani originali; interventi improvvisati in scena e solo in seguito riportati fra le battute. Tutti questi elementi testuali sono stati composti oppure trascelti e adattati da Bucci e Sgrosso, che hanno altresì stabilito il contenuto delle singole scene, montato la loro successione e inventato personaggi fortemente caratterizzati (lo Storico e Peste) che potessero efficacemente sostenere ruoli di narratore contemperando informazioni e vitalità recitativa.

*La pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* è dunque un testo sostanzialmente bifronte. Da un lato, s'iscrive in un filone di indagini storiografiche del quale assume ritrovamenti, problematiche e oggetti di conoscenza; mentre, dall'altro, risulta da una drammaturgia d'attore estesa all'intero spettacolo. Per queste ragioni, la descrizione del suo processo compositivo può tanto guidare la lettura del testo che ne è risultato, che fornire elementi utili all'individuazione dell'identità culturale dell'attore/autore.

I nostri incontri preliminari non hanno definito né un storia né un intreccio; la presentazione delle conoscenze storiografica e il commento di alcuni brani chiave di Isabella e Francesco Andreini, hanno piuttosto agito al livello degli obiettivi espressivi, prefigurando *cosa* lo spettacolo avrebbe dovuto trasmettere al pubblico, senza perciò fornire alcuna indicazione circa il *come*. È un dato significativo della drammaturgia dell'attore.

La realizzazione è il suo dominio, la materia dello spettacolo è nelle sue mani ed è, anzi, lui stesso; gli effetti in vista dei quali questa materia debba venire lavorata, gli sono invece, non tanto estranei, quanto, originariamente, esterni. Per coltivarli e farli nascere in sé, ha bisogno di raccogliere indicazioni, suggestioni e dati, che cerca negli scritti, nel pensiero degli autori, nei fatti della storia e nelle spiegazioni che gli vengono fatte, approfondendo, spesso dietro sua diretta richiesta, questo o quell'aspetto dell'argomento generale. E proprio in questa fase si verifica una transizione essenziale dalla quale dipendono tutte le successive elaborazioni: le conoscenze e le problematiche che il collaboratore drammaturgico mette in campo disponendo ventagli di dati, documenti e testi, vengono infatti recepite dall'attore/autore in modo intuitivo, e in quanto intuizioni – processi logici compresso in sintesi emozionali – continuano ad alimentare il processo compositivo imprimendogli svolte e sviluppi imprevedibili.

Leo de Berardinis, spiegando come nasce uno spettacolo, connette l'accadere artistico ad una situazione di attesa e di solitudine dove le soluzioni si presentano come necessità non preordinate:

---

<sup>19</sup> Sulle poetiche del Festival cfr. G. Guccini, *La musica e l'attore*, "Arte Musica e Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo". A. III, 2002, pp. 133-142.

Bisogna azzerare tutto e non fare niente, si potrebbe dire con un paradosso. Se poi le cose avvengono, che siano le benvenute, nessuno si oppone. Ma non aspettarsi assolutamente niente e fare, comunque<sup>20</sup>.

Per quanto i tempi di realizzazione siano spesso talmente stretti da contrarre l'attesa in una sorta di disposizione personale a recepire in modo non preordinato le sollecitazioni esterne, credo che questa paradossale prescrizione evidenzi con chiarezza due ricorrenti principi della creatività teatrale, che ritroviamo puntualmente anche nel nostro percorso:

- la distinzione fra il progetto e il processo;
- l'esigenza di ricavare dal primo i germi del secondo.

Il progetto definisce gli obiettivi, i protagonisti e i temi dell'operazione spettacolare, predisponendo altresì i testi e i materiali a cui attingere; il processo, invece, riguarda l'accadere del teatro, il suo scaturire dal risveglio delle tematiche e dei materiali disseminati lungo la fase progettuale. Fra i successivi momenti del progetto e del processo – osserva Leo de Berardinis – cade il gesto dell'azzeramento, che preserva l'identità dell'atto teatrale impedendogli di configurarsi in quanto attuazione puramente funzionale delle prescrizioni progettuali. Il processo non è, dunque, un proseguimento lineare del progetto, e inizia allorché gli elementi progettuali agiscono nell'artista scenico, facendo accadere in lui o attraverso di lui "cose" non previste.

In altri termini, il progetto sta al processo come le strutture stanno agli eventi all'interno delle dinamiche istituzionali. All'università, ad esempio, possiamo prevedere i contenuti, la durata e l'orario dei corsi, ma gli eventi che vi accadono

Qualora il progetto e il processo scaturiscano da una stessa fonte (singola persona o gruppo), le loro combinazioni ramificano una vasta gamma di possibilità, fra le quali figurano la poetica dall'azzeramento enunciata da Leo de Berardinis; gli schemi drammatici vuoti di Giuliano Scabia; la progettualità ludica di Wilson, che fissa le regole del gioco ma non il suo svolgimento; la progettualità eterotopica di Laboratorio Teatro Settimo, che prevede più movimenti processuali condotti in luoghi diversi e in reciproca relazione (esempi clamorosi di progettualità eterotopica sono stati, a dimostrare la validità del concetto, alcuni storici spettacoli di Thierry Salmon come *Le troiane* e *Pentesilea*).

Il teatro del secondo Novecento e specie quello della cosiddetta "terza fase", ha dunque sperimentato su larga scala le possibilità d'una progettualità dinamica, varia, interattiva e culturalmente connotata dal fatto di *non* progettare, ma di avvolgere e nutrire quasi con funzioni di placenta, il processo compositivo dell'artista scenico.

A questa diffusissima sfera culturale appartiene anche la nostra *Pazzia*.

Confrontando gli incontri preliminari all'esito scenico, si riscontrano due distinte modalità di trasmissione.

In primo luogo, le acquisizioni storiografiche sugli Andreini sono state sviluppate in "effetti" sensibili, di natura ora drammatico/recitativa (l'invocazione di Francesco a Isabella morta; il loro duettare con espressioni arcadiche sulla soglia del ritorno; la confessione al pubblico di Isabella) ed ora puramente spettacolare (l'uso della profondità spaziale che ha fatto delle entrate in scena dei protagonisti, veri e propri passaggi dal buio alla luce, dalla lontananza alla vicinanza: simboli concreti della transizione fra la morte e la vita).

D'altra parte, lo spettacolo ha utilizzato quasi tutti i brani letti e commentati durante gli incontri preliminari, che, durante il processo compositivo, hanno influenzato.

Non si deve però pensare all'insieme nei termini di un montaggio testuale: i brani sono stati separatamente preparati dagli attori e, anzi, due di questi – il lamento pastorale di Francesco Andreini e la dedicatoria delle *Lettere* – sono stati declamati quale intermezzo durante il convegno *Il teatro 'multimediale' delle comiche compagnie*, suscitando il divertito commento di Marco De Marinis: "I professori hanno fatto i comici, e gli attori i professori". Osservazione che, al di là della circostanza, coglie l'aspirazione dei Gelosi a montare in cattedra e ad investire il

---

<sup>20</sup> Dall'intervista di A. Cipriani a Leo de Berardinis, *Dialogo all'ombra del Lingam*, nel libretto di sala dello spettacolo *past Eve and Adam's*, pp. 5-6.

pubblico con una oratoria spiazzante proprio perché esercitata da chi, per mestiere, dovrebbe soltanto divertire. I testi affrontati durante gli incontri preliminari sono dunque entrati all'interno del processo di realizzazione, sedimentando un repertorio performativo al quale gli attori hanno attinto per comporre (nel senso letterale di "mettere assieme") lo spettacolo.

Anche in questo caso, il lavoro svolto intorno alla *Pazzia* presenta procedimenti e valori riconducibili alle tradizioni dell'innovazione novecentesca, che percepisce lo spettacolo in quanto luogo del ritorno, dove ciò che è stato via via composto o trovato trova una nuova e più significativa contestualizzazione. Il processo, nell'inseguire l'accadere del teatro all'interno di orizzonti d'attesa ora sospesi in vigile raccoglimento e ora inquadrati in sistemi di formalizzazione che codificano il flusso del vivente, raccoglie, insomma, i lasciti di questo fare, li tesaurizza, li seleziona, li ricompone insieme, cercando nessi oppure messaggi celati nell'involucro degli atti scenici.

Il teatro ritorna in forma di spettacolo. Non è un principio estetico né una poetica fattiva, ma una condizione propria al vivere degli attori. Lo spettacolo costituisce, infatti, la ragione d'essere e il fondamento economico del loro mestiere, e, in quanto tale, raccoglie quanto essi producono vivendo: gli esercizi, le abilità, le osservazioni, le letture, gli incontri, i modelli, i transfert, i personaggi, le caratterizzazioni, le tecniche, le relazioni, i racconti... Vale a dire, in una sola espressione: il teatro, che altro non è, in quanto organismo del sociale, se non l'insieme delle vite che vi si dedicano.

Bucci e Sgrosso fanno incominciare lo spettacolo con una lunga elencazione di nomi di comici. È l'appello dei morti. A questa ouverture verbale, segue un monologo di Francesco Andreini, che, indossando la maschera del Capitano Spavento, rievoca con voce fioca le passate glorie della Compagnia dei Gelosi. Le parole sono tratte dall'*Introduzione* e dal *Ragionamento decimoquarto* delle *Bravure del Capitan Spavento* (1606). Il montaggio, lungi dall'essere arbitrario, consente a Sgrosso di rappresentare scenicamente, pur nel diverso contesto, le transizioni indicate da Francesco Andreini nella seconda parte del *Ragionamento*.

Esaminiamo in breve il testo originale, dove l'autore applica alla pagina scritta l'arte delle trasformazioni a vista nelle quali i comici erano maestri.

Nel *Ragionamento decimoquarto* il Capitano conclude il racconto della sua "bravura" con lo spettacoloso lancio di Venere fra i bordelli dell'isola di Cipro. A questo punto, come risvegliandosi da un sogno ad occhi aperti, Spavento si ricorda delle incombenze quotidiane, di cui incarica immediatamente il servo: "Trappola, va' alla posta e vedi se vi sono mie lettere". Trappola, per tutta risposta, dice che effettivamente una lettera gli è stata consegnata, or non è molto, da un uomo che assomigliava straordinariamente al Dottor Graziano dei comici Gelosi. Il Capitano, aperta la lettera, si mette a ridere. Al che Trappola commenta che, se il suo padrone ride tanto, quell'uomo doveva essere per davvero il Dottor Graziano. No, ribatte il Capitano, "non era sua la lettera". A questo punto, partendo dalla somiglianza rilevata da Trappola, Andreini sviluppa per bocca del Capitano una digressione sulla compagnia dei Gelosi, citando per ultimo "un certo Francesco Andreini [...] che rappresentava la parte d'un Capitano superbo e vantatore, che [...] si faceva chiamare il Capitano Spavento da Valle Inferna". Trappola prende allora la parola ricordando a sua volta le eclettiche capacità di quel "certo" Andreini, che, in questa parte del dialogo, riesce ad essere simultaneamente presente come argomento, destinatario e autore del discorso. Trappola, infatti, parla dell'Andreini con le parole dell'Andreini rivolgendosi al suo più celebre personaggio. All'inizio del *Ragionamento*, il Capitano Spavento è indubbiamente il personaggio dell'Arte, poi, allorché la somiglianza rilevata da Trappola dà adito alla divagazione sui Gelosi, la maschera fa luogo alla fisionomia naturale di Francesco, che, pronunciando il proprio nome attraverso la fittizia identità del simulacro scenico, si scopre idealmente il volto.

Nella "riscrittura d'attore" di Marco Sgrosso, cade il personaggio di Trappola e la transizione si verifica allorché il personaggio passa dalla rievocazione dei Gelosi, che fa in maschera, a quella,

più sentita, della moglie Isabella, ricavata dal testo dell'*Introduzione*. Prima di ricordare la compagna, Andreini/Spavento

si toglie lentamente la maschera con entrambe le mani dal basso verso l'alto e scopre il volto commosso, è Francesco Andreini che parla al pubblico.

Segue l'apparizione di Isabella che, dopo aver affastellato parole intorno ai disagi della sua vita errabonda, avanza dal fondo scena cantando senza accompagnamento una canzone francese. È una reminiscenza del canto che l'Andreini intonò durante la celebre rappresentazione fiorentina della *Pazzia* (1589), rivolgendosi direttamente alla duchessa Cristina di Lorena.

I due coniugi si incontrano sul palchetto sopraelevato dei comici situato nello spazio anteriore della scena, fra due alti drappi rossi che evocano la teatralità del sipario. Le loro parole sono quelle del lamento pastorale che introduce le *Bravure*.

A partire da questo momento Bucci e Sgrosso alternano alla rappresentazione di Isabella e Francesco, quella di due personaggi/tramite che s'incaricano di fornire allo spettatore informazioni e dati sulle vicende artistiche e biografiche dei due celebri attori.

Lo Storico avanza sdrucchiando sul bastone, intercala il discorso con frasi idiomatiche, mentre spiega si eccita; è lecito attribuirgli un gusto gerontofilo per il decadimento fisico: la vecchiaia, la polvere, i dati senza vita sono il suo elemento naturale. Peste, invece, proviene da lontano. È un ritorno teatrale che discende dal primo incontro fra Elena Bucci e la *Commedia dell'Arte*. L'attrice ha infatti ricavato tale personaggio da quello di Morte, interpretato nel *Ritorno di Scaramouche* di Leo de Berardinis. Della sua precedente versione come Morte, la più petulante Peste conserva la maschera con l'enorme naso adunco e la voce chiocchia, mentre perde i movimenti stilizzati e la veste nera. Nel *Ritorno*, Morte agiva di concerto con Elvira, maga d'oriente (Francesca Mazza), conducendo rituali di forte impatto visivo; qui, nella *Pazzia*, corrisponde piuttosto al personaggio dello Storico, svolgendo come lui un'essenziale funzione di supporto informativo. È, in quanto Peste, la trista compagna di viaggio dei Comici, la disincantata testimone delle loro esistenze.

Segue una "bravura" del Capitano che Sgrosso recita intercalando la narrazione con spagnoleschi richiami sessuali rivolti a un'ipotetica ammiratrice fra il pubblico.

L'invenzione illumina i risvolti erotici delle performance andreiniane, dove, narrando di amplessi clamorosi e plurimi, è quasi impossibile che l'attore non rivestisse il *gestus* del macho attraente e superbamente dotato, che non ammiccasse al pubblico femminile e a quello maschile eccitandoli a partecipare all'orgia immaginativa inscenata dalle sue parole.

Interpretando alternativamente le parti dello Storico e di Peste, che spariscono ed appaiono spostandosi lateralmente intorno ai drappi rossi calati dall'alto, e quelle di Francesco e Isabella, che si spostano lungo la profondità scenica, gli attori realizzano in successione, con vari ponti e interazioni reciproche, il racconto dei comici Gelosi minacciati di morte da Vincenzo Gonzaga, la confessione di Isabella al pubblico (basata sulla dedicatoria delle *Lettere*), una seconda "bravura" del Capitano e un dialogo dove Francesco chiede a Isabella di recitare ancora una volta la sua celebre *Pazzia*.

Tutta di Elena Bucci è l'idea di negare scenicamente la rappresentabilità della *Pazzia*. Mentre le luci calano fino alla completa oscurità, l'attrice si spoglia delle vesti e arretra lentamente, ripetendo di non potere rivestire le invenzioni sceniche dell'altra, con il proprio corpo, con i propri pensieri, con la propria voce. Carmelo Bene diceva che "per fare Shakespeare, bisogna essere Shakespeare"; Bucci, già interprete di Eleonora Duse, assume con partecipazione consapevole le parole di Isabella Andreini, l'altra grande artista di mestiere del nostro teatro, riservandosi però di concludere la performance dimostrando che "per fare la *Pazzia*, bisogna essere Isabella".

Rispettando il terreno dell'attrice scomparsa laddove più marcato è il suo segno, l'interprete attuale indica al pubblico l'orma dell'attrice, il suo lascito vuoto eppure memorabile. La *Pazzia* contemporanea, invece di dar adito alla rievocazione di qualcosa che non c'è e non è più

possibile, si risolve così nell'esibizione di un'assenza indiscutibile e oggettivamente presente. Eppure fra la prima, autentica *Pazzia di Isabella* e la *Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* sussiste un'affinità di fondo, dovuta al fatto che entrambi gli spettacoli sono opere di teatri fondati sulla cultura del processo e che, quindi, tanto nell'uno che nell'altro caso, la composizione procede assemblando e rielaborando materiali sedimentati nella memoria fisica dell'attore. È, in fondo, un sano principio d'economia: in teatro, molto si crea componendo perché niente si spreca.

Sotto questo profilo, Isabella attuò nella *Pazzia* del 1589, magistralmente descritta nella coeva descrizione di Giuseppe Pavoni, un tecnica del riporto non dissimile da quella che abbiamo riscontrato seguendo il lavoro di Bucci e Sgrosso. La scena bipartita che coniuga la pazzia e il successivo rinsavimento, risulta infatti dal montaggio di abilità che l'attrice aveva acquisito in diverse occasioni e in diversi contesti, che includevano tanto il teatro che gli ambiti accademici.

Ci sono affabulazioni in diversi ed esotici linguaggi, probabilmente appresi dal marito Francesco, virtuoso imitatore di parlate e idiomi.

C'è il canto, per il quale Isabella era famosa in tutta Europa.

Ci sono le imitazioni delle voci e dei comportamenti scenici di tutti i Gelosi; abilità che fa pensare alle eventuali incombenze svolte da Isabella durante le prove, allorché, forse, forniva ai compagni l'esempio di quello che dovevano fare.

C'è l'orazione intorno ai mali d'amore, che sigla il rinsavimento del personaggio mostrando la saggezza e la sapienza della donna.

Nello corso spettacolo, Isabella montò un seguito di comportamenti che corrispondevano ai diversi livelli della sua composita identità culturale. All'Isabella personaggio (prima della pazzia) segue l'Isabella attrice e cantante (durante la pazzia), che fa a sua volta luogo all'Isabella poetessa e letterata (dopo la pazzia). Questo voler mostrare quanto sta sotto, penetrando in profondità gli spessori dell'artista scenico, non implica, nell'arte dei comici, l'intuizione dei meccanismi psichici. Sarà piuttosto la drammaturgia del personaggio a mettere in scena le dinamiche del transfert, della rimozione o della traslazione simbolica. La Commedia dell'Arte non è psicologica, non intrattiene il suo pubblico con la genesi dei sentimenti e dei pensieri, ma oggettiva i diversi livelli di esistenza che si compenetrano nell'identità dell'artista scenico, ricavando dalla loro giustapposizione e montaggio straordinari effetti di 'profondità' e 'svelamento'.

Ancora una volta, il teatro ritorna.

Vorrei dedicare questo saggio di mediazione fra la parte storica e quella teatrale del volume, a tutti i teatranti che conservano il cuore antico del 'nuovo teatro' fra le mille difficoltà e incertezze del tempo presente, anche operando negli ambiti della produttività commerciale, anche confrontandosi con interlocutori e pubblici che non ne riconoscono l'identità e la storia. Se mi sono diffuso sull'origine del testo drammatico che qui segue, è stato soprattutto per mostrare come la cultura del processo con le sue sospensioni, la sua autonomia rispetto alla fase progettuale, la sua ricerca di corrispondenza fra scenico e vissuto (che, nel caso dell'attore, è un vissuto già di per sé teatrale e orientato allo spettacolo), possa adempiersi in tempi rapidi e con scarse risorse economiche, trovando spazi residui fra i mille impegni d'un mestiere come sempre durissimo.

I teatranti italiani hanno già mostrato, a partire dai bistrattati anni Ottanta, di saper conciliare ricerca e prodotto, densità culturale e trasparenza comunicativa, temperando la radicalità delle avanguardie con le molteplici esperienze d'un "teatro popolare di ricerca"; ora il progressivo ridursi degli spazi di circuitazione alternativa li sta mettendo di fronte a una sfida ancora una volta diversa: quella di conciliare i propri retaggi alle esigenti dinamiche della circuitazione ufficiale. È un compito difficilissimo. Il minimo che uno storico possa fare per sostenerlo, è di 'vedere' – e scrivere – quanto sta venendo fatto nel tentativo di risolverlo.



Gerardo Guccini, *'Gli Andreini e noi'. Note intorno alla 'Pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi'*, "Culture Teatrali", primavera 2004, n. 10, pp. 133-152.