UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
SCRITTURE E PROGETTI PER LE ARTI VISIVE E PERFORMATIVE

LA MASCHERA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE TRA XIX E XXI SECOLO: PEDAGOGIE, SPETTACOLI E RIVISITAZIONI CONTEMPORANEE IN STIVALACCIO TEATRO

RELATORE
Prof. Fabrizio Fiaschini

CORRELATORE
Dott.ssa Eva Corbari

Tesi di Laurea di
Benedetta Carrara
Matricola n. 525812

Anno accademico 2023/2024

INTRODUZIONE 1

CAPITOLO I :MASCHERA E COMMEDIA DELL'ARTE TRA TRADIZIONE E RIFORMA 6

1.1. *La maschera e la Commedia dell'Arte: riscoperta di un campo complesso* 6

1.2 *Inventare e studiare la tradizione: Maurice Sand e il Teatro di Nohant* 13

1.3 *L'approccio «tradizionalista» tra Miklaševskij e Mejerchol'd* 18

1.4 *L'approccio riformista tra Copeau e Duchartre* 23

CAPITOLO II: LA MASCHERA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE NEL NOVECENTO ITALIANO 30

2.1 *Permanenze ottocentesche della Commedia dell'Arte e della maschera: i casi Duse-Giacometto e Cammarano-Pulcinella* 30

2.2 *L'inizio della ripresa della maschera della Commedia dell'Arte: Gianfranco De Bosio, Jacques Lecoq e la pedagogia della maschera* 36

2.3 *L'artigianato della maschera-oggetto: ricerca e pratica di Amleto Sartori (dagli anni '50)* 43

2.4 *La ripresa della maschera della Commedia dell'Arte nella produzione spettacolare: L'*Arlecchino Servitore di Due Padroni, *Giorgio Strehler e Marcello Moretti* 48

CAPITOLO III: NEO-COMMEDIA DELL'ARTE: IL RIUSO DELLA MASCHERA TRA XX E XXI SECOLO 54

3.1 *La definizione di «Neo-commedia dell'Arte» e l'approccio iconografico di Giovanni Poli* 54

3.2 *La maschera e il buffone: il caso Dario Fo* 58

3.3 *La linea della tradizione: Carlo Boso e l'AIDAS* 63

3.4 *La linea dell'innovazione: la pedagogia di Matteo Spiazzi* 67

CAPITOLO IV: IL CASO STIVALACCIO TEATRO:RIUTILIZZO DELLA MASCHERA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE NEL CONTEMPORANEO 73

4.1 *Stivalaccio Teatro: la storia della compagnia e la produzione spettacolare* 74

4.2 *L'approccio alla maschera e alla Commedia dell'Arte nella produzione spettacolare* 78

4.3 *L'impegno pedagogico di Stivalaccio Teatro: divulgazione e trasmissione con i «libracci» e i laboratori* 83

4.4 *Analisi della ripresa della maschera della Commedia dell'Arte ne* La Mandragola. Facetissima Commedia dell'Arte 89

4.5 La Mandragola *come canovaccio: citazione dei classici e mascheramenti* 93

APPENDICE ICONOGRAFICA E INTERVISTE 99

BIBLIOGRAFIA 118

SITOGRAFIA 124

INTRODUZIONE

Venne il tempo in cui l'attore superbo non volle coprire il suo volto e gettò la maschera. Un tempo per il gioco dei bimbi e le feste mascherate. Oggi dobbiamo creare una maschera nuova, rifiutando di ricorrere all'archeologia del passato, che riesca a dare un volto all'anima dell'attore per fare più grande il teatro.[1]

Edward Gordon Craig

Dopo aver dominato i palcoscenici di tutta Europa per oltre due secoli, tra il XVIII e il XIX secolo la Commedia dell'Arte perde di rilevanza: le compagnie si dedicano sempre più sporadicamente alla creazione di nuovi canovacci, le maschere-oggetto vengono messe da parte e le maschere-personaggio perdono le proprie caratteristiche sceniche e si evolvono in *tipi fissi*. Con il cambiare dei tempi, infatti, gli stilemi della Commedia dell'Arte non sono più capaci di rappresentare l'assetto sociale, e un nuovo genere prende piede: il naturalismo, una forma di teatro che non denuncia più il linguaggio teatrale ma cerca invece di intessere l'illusione di realtà, facendosi così specchio di una società fatta di salotti borghesi e piccoli drammi quotidiani. In questi drammi borghesi, non c'è più spazio per le maschere, per Arlecchino e Pantalone, o il Dottore e Pulcinella, che si ritrovano quindi relegati nei circuiti secondari o dentro ai teatrini di burattini e di marionette.

Tuttavia, l'insoddisfazione nei confronti del naturalismo inizia ben presto a insinuarsi tra gli intellettuali e gli addetti ai lavori, che individuano proprio nelle maschere della Commedia dell'Arte una possibilità di rinnovamento, di rinascita del teatro. Già nell'Ottocento si assiste, dunque, a fenomeni di ripresa e riutilizzo della maschera, in un primo momento nella produzione spettacolare e negli studi, e successivamente anche nell'elaborazione di nuove pedagogie.

Questo studio si propone di indagare il ruolo e la funzione di tali riprese nella riforma del panorama teatrale del Novecento – sia dal punto di vista della produzione spettacolare, sia dal punto di vista di come la maschera della Commedia dell'Arte può diventare perno delle

[1] Citazione di Edward Gordon Craig nella rivista *Masks* (1908), tratta da *Nuovi ruoli della maschera nel Teatro del Novecento,* inedito di Donato Sartori (data ultima consultazione 17/09/24) http://www.lamacchinasognante.com/nuovi-ruoli-della-maschera-nel-teatro-del-novecento-inedito-di-donato-sartori/

pratiche di pedagogia dell'attore del secolo. Tale analisi è condotta selezionando casi di riutilizzo della maschera in senso storico tra le principali poetiche novecentesche e contemporanee, con particolare attenzione al contesto italiano – che è terra natale della Commedia dell'Arte. Le linee sviluppatesi nel corso del XX secolo, infatti, trovano una chiara continuità nelle pratiche del XXI secolo, giustificando e motivando la trattazione di questo arco cronologico per cercare di portare in evidenza i legami e le contaminazioni sia dirette che indirette di metodi e teorie che hanno nella maschera della Commedia dell'Arte uno dei loro elementi centrali. Per questo, l'oggetto della tesi si è poi concentrato in senso applicativo nell'analisi del caso studio di Stivalaccio Teatro.

L'elaborato si compone di tre capitoli dedicati all'analisi del contesto produttivo, pedagogico e di studi sviluppatosi a partire dall'Ottocento, e di un quarto capitolo incentrato invece sull'analisi del caso di studio. Le fonti usate si dividono in due principali categorie: gli studi storico-critici e le fonti dirette raccolte sul campo, di natura iconografica, fotografica, sotto forma di intervista o di dati raccolti in modo diretto durante la frequenza di seminari o l'osservazione di momenti di lavoro.

Il primo capitolo definisce innanzitutto l'ambito di ricerca, proponendo quindi un *excursus* storico sull'utilizzo della maschera dall'antichità alle produzioni spettacolari dei comici italiani del XVI secolo, illustrando anche elementi fondamentali per la comprensione dell'oggetto di ricerca, ovvero la differenza tra maschera-oggetto e maschera-personaggio e la complessità del reperimento delle fonti e quindi dell'accessibilità alla tradizione teatrale e recitativa. Il capitolo prosegue poi analizzando la ripresa della maschera della Commedia dell'Arte lungo due direttrici:una storico-critica e una applicativa. Il primo caso presentato è l'esperienza del Teatro di Nohant e dei conseguenti studi condotti da George e Maurice Sand: attraverso il gioco e l'invenzione teatrale, infatti, i Sand riscoprono l'interesse per la Commedia dell'Arte e i suoi personaggi, posti poi al centro dell'opera *Masques et bouffons.* I successivi casi analizzati, invece, sono caratterizzati dalla comune insofferenza alla sclerotizzazione del panorama teatrale di fine Ottocento, ma si differenziano nella risposta a tale insoddisfazione: Miklaševskij e Mejerchol'd, che riprendono la Commedia dell'Arte in Russia, seguono la via definita «tradizionalista», e mirano quindi alla ripresa dei moduli «convenzionali» della rappresentazione teatrale, in piena opposizione alle tendenze naturaliste del dramma borghese; Duchartre e Copeau, invece, si approcciano alla Commedia con uno spirito di riforma, vedendo nelle maschere-personaggio un potenziale elemento pedagogico e auspicando la creazione di

nuovi personaggi legati alla società coeva. Il capitolo si avvale principalmente delle opere elaborate dagli artisti e intellettuali: *Masques et bouffons* di Sand, i volumi sulla Commedia dell'Arte di Miklaševskij e Duchartre e gli scritti di Copeau; sono inoltre state analizzate le fonti iconografiche disponibili, tra cui le stampe curate da Maurice Sand e da Alexandre Manceau, oltre ai bozzetti di Golovìn per lo spettacolo *Maskarad* (1917) di Mejerchol'd.

A partire dal secondo capitolo, l'indagine concentra sulla ripresa della maschera della Commedia dell'Arte in Italia.
Il secondo capitolo inizia con una panoramica sulle permanenze ottocentesche della Commedia dell'Arte: nonostante la diffusione e il successo della recitazione e delle drammaturgie naturaliste, infatti, i teatri provinciali e le compagnie minori continuano a riproporre spettacoli dal taglio popolare, basati sui canovacci dell'Arte o su riscritture e adattamenti di questi. In particolare, i casi analizzati sono quelli di Luigi Duse, creatore della maschera padovana di Giacometto, e Filippo Cammarano, drammaturgo napoletano che firma diverse riscritture di commedie goldoniane. Terminata questa premessa, si passa all'analisi dell'operato dei protagonisti della ripresa della maschera a livello pedagogico, artigianale e spettacolare: De Bosio, Lecoq, Sartori, Strehler e Moretti. Le analisi del lavoro di De Bosio, Strehler e Moretti sono basate su saggi storico-critici, oltre che sul materiale fotografico consultabile sull'archivio online del Piccolo Teatro; l'analisi della pedagogia di Lecoq è basata su *Il corpo poetico* (1998), testo che compendia la sua esperienza di pedagogo. La ricerca di Sartori e il suo approccio all'artigianato della maschera sono invece esposti incrociando il materiale bibliografico agli dati raccolti in modo diretto in occasione del Workshop di progettazione della maschera tenuto da Sarah Sartori e Paola Piizzi e organizzato da Sipario Teatro APS ad Abano Terme nel mese di febbraio 2024.

Il terzo capitolo si apre invece riprendendo la definizione di Neo-commedia dell'Arte elaborata dalla dott.ssa Filacanapa in occasione del suo studio sulla figura di Giovanni Poli, regista veneziano anch'egli attivo negli anni '50 e '60. La Neo-commedia, infatti, è definita come un movimento di ricerca e di rinnovamento di una pratica antica, e i suoi capostipiti vengono individuati, per l'appunto, in De Bosio, Strehler, Lecoq e Poli. Il caso di Poli si differenzia però da quello degli altri protagonisti della prima generazione per due motivazioni: innanzitutto, Poli opera in autonomia a Venezia, e non rientra nella cerchia di collaborazione degli altri artisti citati; inoltre, per l'uso di fonti iconografiche e testuali diverse, ovvero le commedie di Carlo Gozzi e *I balli di Sfessania* di Callot. Si prosegue l'analisi con un affondo su Dario Fo, autore

e attore cronologicamente appartenente alla prima generazione della Neo-commedia, ma il cui legame alla Commedia è indiretto. Nell'analisi della sua carriera, si fa quindi riferimento al suo peculiare rapporto con la Commedia e la maschera attraverso l'analisi di *Mistero Buffo* e della giullarata *La fame dello Zanni*, evidenziando la vicinanza stilistica e tematica al teatro popolare e giullaresco, oltre a contestualizzare l'utilizzo della mimica facciale a discapito delle maschere-oggetto. Nel terzo paragrafo, invece, viene presentata la figura di Carlo Boso, attore e regista la cui formazione è stata influenzata da Strehler, Poli e Fo, portandolo a creare una personale ripresa della Commedia incentrata sull'efficacia scenica e l'impegno politico e sociale. L'incontro con Boso e con una delle sue allieve, Noussaiba Bezzi, permettono quindi di fare un affondo sul suo impegno pedagogico, espresso dalla fondazione dell'Accademia di Arte Drammatica delle Arti dello Spettacolo (AIDAS) e dai diversi workshop che lo vedono impegnato in Italia e nel resto d'Europa. Il capitolo si conclude con il caso di Matteo Spiazzi, regista veronese attivo principalmente all'estero che ha elaborato, nell'ultimo decennio, un metodo pedagogico incentrato sul rapporto tra corpo e maschera; tale pedagogia è alla base dei suoi lavori registici, che riprendono gli stilemi della Commedia dell'Arte mettendoli in dialogo con la contemporaneità. La mancanza di studi critici sul lavoro di Spiazzi è stata sopperita grazie a un'intervista, oltre che ricorrendo ai dati raccolti in modo diretto nell'arco di un periodo di affiancamento in occasione delle prove di Paradise (2023) presso il Celje City Theatre (Slovenia).

Il quarto capitolo, infine, è dedicato al caso di studio che dà il titolo a questa ricerca: Stivalaccio Teatro. "il caso è stato scelto in virtù dei seguenti punti di originalità e di specificità: innanzitutto, Stivalaccio Teatro è una compagnia vicentina che, fin dalla sua fondazione, indaga gli stilemi della maschera e della Commedia dell'Arte, e che ha raggiunto in ciò un alto livello di specializzazione; inoltre, la sua attività condensa, ad oggi, la pratica pedagogica con la produzione spettacolare, riunendo così in sé entrambi i livelli di questa ricerca.
Per offrire un quadro completo, si inizia con l'analisi della produzione di spettacolo, individuandone i principali filoni e concentrandosi in particolare sulla componente preponderante, ovvero gli spettacoli che riprendono il linguaggio della maschera della Commedia dell'Arte. Essi sono costruiti attraverso un processo di ricerca storica e teatrale, riprendendo testi originali e di difficile reperimento per poi individuarne le componenti di maggior efficacia scenica e concertarle all'interno di canovacci originali. L'impegno di Stivalaccio Teatro nella diffusione e trasmissione della Commedia dell'Arte, inoltre, è ravvisabile anche nella pubblicazione de «i libracci» – una collana di volumi dedicati alla

presentazione dei loro spettacoli attraverso articoli di approfondimento, interviste ai collaboratori e materiali inerenti il processo creativo – e nella proposta di laboratori di formazione. Proprio tra gli allievi di questi laboratori sono stati individuati gli attori poi coinvolti nel progetto Compagnia Giovani, ovvero l'istituzione di una nuova compagnia che lavora parallelamente alla compagnia originaria. Attraverso l'insegnamento di Michele Mori e Pierdomenico Simone, la Compagnia Giovani è stata coinvolta nella realizzazione de *La Mandragola. Facetissima Commedia dell'Arte*, rilettura della drammaturgia di Machiavelli che è qui analizzata negli ultimi due paragrafi del quarto capitolo. Gli elementi di interesse di tale spettacolo sono infatti diversi: il testo originale ha subito diverse modifiche per ricondurne la struttura e il sistema di personaggi a quello dell'Arte; diversi sono inoltre gli inserti tratti da testi classici, in piena continuità con la pratica di composizione scenica elaborata dai comici dell'Arte; ma soprattutto, lo spettacolo si caratterizza per un duplice utilizzo della maschera, da un lato come elemento caratterizzante nella costruzione dei personaggi, dall'altro come elemento drammaturgico necessario nella realizzazione dei processi di mascheramento che portano avanti l'azione scenica.

Il processo di creazione dello spettacolo può essere riassunto come un ritorno all'artigianato del teatro dell'Arte: la formazione delle nuove leve, infatti, avviene attraverso il continuo dialogo con gli attori della compagnia, ricalcando quindi il processo di trasmissione della tradizione tipico delle famiglie d'Arte. L'attività di Stivalaccio Teatro è quindi sì una ripresa di stilemi antichi, i cui tratti si sono ormai persi o confusi nel marasma di «tradizioni inventate», ma è soprattutto un processo di ricerca del passato glorioso della Commedia senza, tuttavia, perdere di vista il presente, e avendo quindi cura del futuro di questa tradizione rinata.

CAPITOLO I

MASCHERA E COMMEDIA DELL'ARTE

TRA TRADIZIONE E RIFORMA

1.1. La maschera e la Commedia dell'Arte: riscoperta di un campo complesso

Una maschera la cui bocca si apre in un sorriso, e una dall'aria sofferente, piangente. Commedia e tragedia, condensanti in un unico simbolo che identifica, ai nostri occhi, il Teatro nella sua completezza. Le maschere sono infatti parte delle nostre pratiche teatrali fin dall'antichità, e con l'evolversi dell'arte e della società si sono modificate anche esse, essendo degli strumenti di comunicazione che si basano sulla relazione a più livelli: quella tra maschera e attore, e quella tra maschera e pubblico. In particolare quest'ultima si basa sulla presenza di una base culturale comune che permette il riconoscimento di ciò che la maschera rappresenta, e quindi la comprensione dei codici sottesi alla sua gestualità. La prima relazione è esemplificata dagli stessi termini coi quali essa era identificata:[2]

- per i greci, la maschera era *prósopon,* un oggetto che sostituite l'identità dell'indossatore portandolo a uno stato di possessione, di intimo contatto con l'eroe-antenato;
- per i romani, la maschera era *persona*, e creava una scissione tra voce e *vultus,* ovvero l'espressione fossilizzata dell'oggetto, priva di un'identità viva e mutevole.

Dobbiamo però tenere conto dell'ambiguità semantica che il termine «maschera» assume all'interno della Commedia dell'Arte. Chiamiamo «maschera» l'oggetto di cuoio[3] che il performer indossa sul viso coprendone la metà superiore,[4] e in cui si mantengono pressocché

[2] Guido Di Palma, *Per una storia della Maschera come strumento della professione*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo» (117/118), Bulzoni, Roma, 2016.

[3] Un dettaglio che si legge in Carlo Goldoni; Paolo Bosisio (a cura di), *Memorie*, «I Meridiani» Mondadori, Milano, 1993, p. 426 («La maschera non può recare danno alla recitazione dell'attore, quando rappresenta la gioia come quando rappresenta il dolore; che egli sia innamorato, sdegnoso o burlesco, si vede sempre il medesimo cuoio»), e da poche altre fonti; la realizzazione delle maschere però cessò intorno agli anni di Goldoni, senza che gli artigiani avessero lasciato indicazioni sulle loro tecniche di lavorazione del cuoio, cfr. Alberto Marcia, *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori,* La Casa Usher, Firenze, 1980.

[4] Il termine corretto è infatti «mezza maschera», essendo la metà inferiore, ovvero quella della bocca, lasciata libera per permettere una parziale espressività mimica e soprattutto per dare la possibilità all'attore di parlare senza rompere l'illusione dell'organicità dell'insieme (illusione che invece non è possibile mantenere quando si fa utilizzo della voce indossando una maschera intera).

intatte caratteristiche come le proporzioni e la quasi perfetta simmetria del volto, accentuandone grottescamente altri, come la dimensione del naso o la presenza di rughe o porri. Vengono però definiti «maschere» anche i *tipi fissi*, ovvero quei personaggi rappresentativi di una determinata categoria o classe sociale. il cui aspetto, comportamento e funzione scenica sono costanti all'interno dei diversi spettacoli.[5]

Tale ambiguità deriva dalla stessa origine dei *tipi fissi*, evoluzione dei personaggi in maschera già presenti nelle *fabulae atellanae,* rappresentazioni satiriche tipiche della città di Atella, popolata anticamente dagli Osci. Le *atellanae,* che ebbero poi grande diffusione in ambito romano in quanto espressione di una teatralità sincera e atavica, comprendevano un set di personaggi caricaturali che ricorrevano nelle messe in scena.[6] Queste maschere interagivano tra di loro sulla base di testi semplici e rozzi, caratterizzati da un linguaggio basso e popolare, e inframmezzati da canti e *gag* comiche, talvolta improvvisate.[7] Anche le commedie plautine hanno poi influenzato alcune delle maschere della Commedia: in particolar modo, gli Zanni riprendono diverse caratteristiche proprie dei *servi callidi.*[8]

Discendendo da queste figure, contaminate poi nel corso del tempo dall'arte dei buffoni medievali,[9] è quindi evidente come la maschera della Commedia dell'Arte sia «*bassa*, laica», [10] legata non tanto a forma rituali e sacre quanto piuttosto a una performatività popolare, vivace e irriverente. Proprio per questo, è interessante seguire la lettura di Guido Di Palma, secondo la quale maschera può essere intesa – e di conseguenza studiata – come *oggetto d'uso*, tenendo conto che

> […] a differenza di un coltello, un cucchiaio, o un paio di forbici, il suo uso non si limita a un'operazione meccanica, ma pretende una particolare relazione di intimità con colui che la manipola (come accade con i burattini o le marionette) e sconfina in una dimensione emotiva.[11]

---

[5] Olly Crick, *Commedia dell'Arte masks today: Old forms and new commedia,* «Studies in Costume & Performance», Volume 3, Issue 2, Dicembre 2018, pp. 197 – 210.

[6] *Macco*, ad esempio, è la figura del contadino grossolano e credulone, caratterizzato dalla fonte depressa, il naso grande e adunco e due gobbe; tipicamente era vestito di bianco. Un altro tipo di sciocco è *Bucco*, personaggio che tende anche alla millanteria. *Pappo* invece è un anziano che si crede saggio, si invischia in vari intrighi ma è infine sempre vittima di beffe. *Dossenno* invece è un vecchio brutto e goffo, che finge di essere dotto. Cfr. Vincenzo De Amicis, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte,* Arnaldo Forni editore, Napoli, 1882, pp. 23-34.

[7] *Ibidem.*

[8] Francesca Schironi, *The Trickster Onstage: The Cunning Slave from Plautus to Commedia Dell'Arte*, in AA.VV. Ancient Comedy and Reception», De Gruyter, Berlino, 2014, pp. 447–478.

[9] Per un'analisi del ruolo dei buffoni e dei giullari durante il Medioevo, cfr. Sandra Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Bulzoni, Roma, 2011.

[10] Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo,* La Casa Usher, Firenze, 2007, p. 449.

[11] Guido Di Palma, *Per una storia della Maschera come strumento della professione*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo» (117/118), Bulzoni, Roma, 2016.

Nonostante tale studio sia recente, lo svisceramento della funzione della maschera come utensile è iniziato già a partire dalle prime riprese della Commedia dell'Arte, a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Gli approcci individuabili sono due: uno storico-filologico e uno legato alla prassi. Il primo si avvale di documenti e fonti di vario genere – come figure, atti, testi letterari – per tracciare i confini entro i quali la maschera come oggetto è stata indossata, e ricavare da questi alcune informazioni circa la tecnica attoriale; il secondo sperimenta l'utilizzo di essa per tracciare un percorso che si avvicini a quello originale, pur senza poterlo riprodurre in modo perfetto (e il più delle volte, senza nemmeno avere tale volontà).
Frequentemente, i due metodi si sono intrecciati tra di loro, sviluppando un rapporto dialettico: come vedremo, la volontà di operare un rinnovamento della scena teatrale e la fascinazione per un'epoca e una modalità di produzione teatrali ormai decadute hanno indirizzato diversi artisti e intellettuali a lavorare sull'improvvisazione; al contempo, il lavoro attoriale ha fatto sorgere una certa curiosità nei confronti della vita e della tecnica dei comici. Infatti, come scrive Donato Sartori,

> Riferirsi alla Commedia dell'Arte in generale e alle maschere in particolare non significa soltanto rifarsi a un momento di tradizione teatrale, ma rivivere tutti quegli aspetti sociali, folcloristici e culturali che costituiscono il tessuto della storia del nostro paese.[12]

E, più avanti nello stesso volume, esplicita una delle difficoltà che chiunque voglia parlare delle maschere inevitabilmente incontra, ovvero che

> Raccontare la vita delle maschere non significa, quindi, indagare soltanto la loro dimensione oggettuale ma anche come si è formato il ricordo che noi conserviamo di questi personaggi. In questo caso le maschere, al contrario di altri personaggi siano essi teatrali o letterari, vivono di vita propria, indipendente, cioè, da un testo scritto o da un individuo che le impersoni.[13]

Lo studio della Commedia e delle sue maschere deve quindi passare attraverso un'esperienza diretta di vita. Non è infatti possibile comprendere profondamente le maschere se le si osserva da un unico punto di vista: si rischia sempre di perdere qualcosa, o perché inconsapevoli del

[12] Dalla prefazione di Bruno Lanata, Donato Sartori, *Maschere*, Mondadori, Milano, 1984.
[13] Ivi, p. 12.

terreno fertile che per anni ha nutrito questa forma di teatro, o perché si ha la presunzione di formulare verità dogmatiche.[14]

Prima di continuare, però, è doveroso fare un'ulteriore premessa: la maschera si inserisce infatti in un ambito già di per sé complesso, ovvero la Commedia dell'Arte, fenomeno che a lungo non ha avuto una definizione univoca, tanto che fino al Settecento le definizioni possibili erano diverse:[15]

- «Commedia mercenaria» era il termine che evidenziava la dimensione professionale ed economica;[16]
- «Commedia all'improvviso», «commedia a soggetto», «commedia su canovaccio», «commedia alla sprovveduta»[17] e, in Russia, «Commedia in sunto», si legano alla pratica dell'improvvisazione;[18]
- «Commedia degli Zanni» e «commedia delle maschere», invece, fanno riferimento ad alcuni dei personaggi più significativi della Commedia dell'Arte, ovvero le maschere.

---

[14] «Chi si ostina, dunque a dare la definizione del Pulcinella, o prende una sola di quelle rappresentazioni e arbitrariamente la innalza a canone o, cercando il comune tra il particolare, il costante tra il vario, c'è rischio che non gli resti in mano altro che un nome e un vestito; e anche questo poi a guardare bene, ossia a ben ricercare i documenti grafici dei vari secoli, tutt'altro che costante», in Benedetto Croce, *Pulcinella e le relazioni della Commedia dell'Arte con la commedia popolare romana,* in *Saggi sulla Letteratura italiana nel Seicento*, Laterza, Bari, 1948, p. 190.

[15] La ricostruzione dell'evoluzione onomastica è supportata da diversi testi: Ferdinando Taviani, *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento,* in Ferdinando Taviani, Mirella Schino (a cura di), *Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'Arte e non solo,* Bulzoni, Roma, 2021, pp. 37-60; Konstantin Miklaševskij *La Commedia dell'Arte (o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII, XVIII)*, Marsilio Editori, Venezia, 1981, pp. 9-17; Roberto Cuppone, *L'invenzione della Commedia dell'Arte,* Centro Universitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", 1997, pp. 23-32.

[16] Infatti la visione dello spettacolo era subordinata al pagamento di un biglietto, e i cambi di repertorio e gli spostamenti della compagnia erano determinati dalla necessità di trovare altro pubblico pagante.

[17] Questo termine in particolare è attestato in Carlo Gozzi, cfr. Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte: Genesi d'una società dello spettacolo*, Laterza, Bari, 2013, p. 48.

[18] Ovvero la capacità dei comici di creare uno spettacolo non imparando a memoria una drammaturgia distesa, bensì concertando le battute e i movimenti scenici in base agli snodi narrativi indicati negli scenari. Si preferisce il termine «scenario» a quello di «canovaccio» sulla base di Konstantin Miklaševskij, *La Commedia dell'Arte (o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII, XVIII)*, pp. 65-66: «Il "canovaccio" è una specie di traccia schematica e monotona su cui si può ricamare tutto quel che si vuole. Lo scenario invece includeva tutto il sapore dell'azione scenica, una "fabula" ben definita e concentrata che nascondeva, sotto l'apparente schematicità, tesori di teatralità e cioè, almeno allo stato potenziale, tutto l'intreccio. […] In realtà questi scenari sono stati scritti per la psicologia e la logica teatrale del professionista: "al pubblico" possono sembrare nebulosi e inconsistenti e suscitare un senso di perplessità, ma io voglio credere che l'uomo di teatro comprenderà il loro linguaggio». Inoltre, riguardo ai rapporti tra Commedia dell'Arte e testo, si rimanda a Ferdinando Taviani, *Ideologia teatrale e teatro materiale: sul «teatro che fa a meno dei testi»,* in «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», anno I, numero 1, Vallecchi Editore, Firenze, agosto 1978, pp. 17-25; l'intervento chiarisce come la novità della Commedia dell'Arte consiste «non nell'abbandono del testo, ma nell'uso, e nello sfruttamento del testo drammatico tipico di una tradizione letteraria d'élite, nell'adattarlo alle esigenze di pubblici varii e di differenti livelli culturali», ivi p.18.

Soffermandoci su quest'ultimo termine, è utile sottolineare che «Zanni» è un nome generico, derivato dall'abbreviazione del nome Giovanni, usato per indicare i personaggi di origine popolare, poi andati a rivestire tipicamente il ruolo dei servitori. Insieme a Pantalone e al Dottore, gli Zanni rientrano nella categoria delle maschere, la cui identificazione non è legata solo all'utilizzo dello strumento-maschera, bensì alla caratterizzazione caricaturale e fissa del personaggio stesso, rappresentativo di una determinata classe sociale.[19] Nonostante le maschere siano solo una parte dei personaggi coinvolti negli spettacoli, essi hanno sempre incontrato il gusto e le simpatie del pubblico; sono inoltre iconograficamente più riconoscibili, avendo costumi e oggetti di scena che li identificano chiaramente.

All'interno della riscoperta della su tradizione, si è lungamente discusso sull'origine e il significato dell'espressione «Commedia dell'Arte». Croce e Miklaševskij, ad esempio, ricollegano il termine «Arte» alle corporazioni medievali, e dunque al concetto di artigianato, mestiere, sottolineando il carattere professionale di questo teatro. Diversamente Nicoll, nel 1963, intende il termine come «*special ability*» o «*singular talent*», proponendo quindi di leggere questo fenomeno teatrale come una «*comedy of skill*».[20] Secondo Taviani, invece, essa era parte del gergo degli attori, e fu introdotta nella lingua comune solo da Goldoni, indicandone la prima attestazione nella commedia *Il Teatro Comico* (1760).[21] Sempre cercando tra gli scritti di Goldoni, poi, si può osservare un'evoluzione ulteriore del termine. Nelle *Memorie,* II, 24, ad esempio:

> […] io possiedo un manoscritto del quindicesimo secolo, molto ben conservato e rilegato in pergamena, che contiene centoventi soggetti o canovacci di commedie italiane, che vengono chiamate *commedie dell'arte*, nelle quali il fondamento del comico sono sempre Pantalone,

[19] I servitori sono solitamente presenti in coppia: un primo Zanni furbo e astuto (ad esempio Brighella), e un secondo Zanni al contrario più sempliciotto e balordo (come il celebre Arlecchino). Le maschere inoltre usano linguaggi peculiari, sia sotto il profilo linguistico (come l'uso del dialetto bergamasco o napoletano per i servitori, del veneziano per Pantalone e del bolognese per il Dottore), sia sotto il profilo fisico (è il caso, questo, degli atteggiamenti scenici e dei lazzi).

[20] Allardyce Nicoll, *The world of Harlequin. A critical study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963, p. 26.

[21] L'estratto della commedia è riportato in Carlo Goldoni, Paolo Bosisio (a cura di), *Memorie*, pp. 330-333 (parte II, capitolo 8). Nella sua analisi, Taviani cita una battuta pronunciata dall'attrice Placida: «Se facciamo commedie dell'arte vogliamo star bene! […] Il Mondo è annoiato di veder sempre le stesse cose, di senti sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino prima ancora ch'egli apra la bocca!». Taviani, nel riportare la battuta, evidenzia come il termine sia usato in senso dispregiativo, soprattutto in confronto all'espressione «arte della commedia» usata dal capocomico Orazio nella terza scena del secondo atto della medesima commedia. Ferdinando Taviani, *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento*, in Ferdinando Taviani, Mirella Schino (a cura di), *Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'Arte e non solo*, p. 38.

> mercante veneziano; il Dottore, giureconsulto bolognese; Brighella e Arlecchino, servi bergamaschi.[22]

Le «commedie dell'arte», in minuscolo, diventano così una forma di teatro, caratterizzata da un preciso utilizzo del meccanismo comico. Poco più avanti, parlando della maschera del Dottore, scrive: «È una tradizione che esiste fra gli appassionati della *commedia dell'arte*».[23] Il singolare non sta qui a indicare un singolo esemplare drammaturgico, ma il fenomeno in sé, comprendendone il bagaglio di tradizioni e tecniche.
Perché si arrivi all'utilizzo di questa espressione in italiano anche in testi stranieri, bisogna però spingersi oltre la metà del XIX secolo, quando Maurice Sand scrive, nell'Avant-propos di *Masques et bouffons*:

> En effect, ce genre s'est appelé chez nous comédie à l'impromptu, comédie improvisée, comédie sur canevas. Aucun de ces dénominations n'exprime suffisament ce quel es italiens ont appelé COMMEDIA DELL'ARTE, c'est-à-dire, littéralment comédie de l'art, et, par extension, la comédie parfaite, le nec-plus-ultrà de l'art,[24]

segnando così la prima adozione francese del termine.[25]

Lo studio della tradizione della Commedia dell'Arte presenta ulteriori difficoltà. In primo luogo, il suo sviluppo diacronico: la sua nascita viene fatta solitamente coincidere con il contratto padovano del 25 febbraio 1545, atto che sanciva l'intenzione di otto attori a «recitare commedie di loco in loco» a fini economici,[26] ma essa ha continuato a essere una forma teatrale altamente produttiva fino al XVIII secolo, per poi essere nuovamente ripreso della seconda

---

[22] Carlo Goldoni, Paolo Bosisio (a cura di), *Memorie*, pp. 424-425 (corsivo dell'autore).
[23] Ivi, p. 425.
[24] Maurice Sand, George Sand, *Masques et bouffons,* Michel Lévy Freres, Parigi, 1860, p. 1.
[25] Precedentemente, la definizione più diffusa in ambito francese era «*comédie italienne*». Il forte legame tra tradizione italiana e francese porta però George Sand a individuare un altro termine che rispondesse all'esigenza di sottolineare la vicinanza tra teatro italiano e francese nell'evoluzione della commedia, scrivendo nella Prefâce a *Masques et bouffons*: «L'histoire de la comedia dell'arte, c'est-à-dire de l'improvisation théâtrale, n'appartient pas seulment à l'histoire de l'arte; elle appartient sourtout à celle de la psychologie de deux nations: L'Italie où elle a pris naissance, et la France qui l'a reçue et qui, s'être divertie de ses types, s'en est approprié plusieurs, en a créé de noeuveaux, et en a fait à son tour l'expression des gracês et des ridicules, des passions et des fantaisies, des qualités et dest ravers de son peuple. Ce bensoin de personnifier les divers insticts naïfs ou faussés de l'être humain dans des types qui son appelés Arlequin, Polichinnelle, le Captain, Pierrot, etc., est donc commun aux deux nations à une certaine époque, à ce point qu'on a pu dire et qu'on a dit: "la comédiea italienne-française"».
[26] Come riportato in Roberto Alonge, Francesco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, UTET editore, Torino, 2019, p. 101 e in Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo),* p. 25, in cui si sottolinea il ruolo fondamentale dell'istituzione delle compagnie nella formazione ed evoluzione della Commedia dell'Arte.

metà dell'Ottocento in avanti. Inoltre, l'alto grado di contaminazioni con tradizioni teatrali straniere: le tournée dei comici toccavano le corti più importanti d'Europa, esportando il loro linguaggio teatrale e ponendosi anche al centro di fenomeni di scambio e influenza con le diverse culture performative incontrate.[27] Infine, anche la varietà del repertorio rende tortuoso il percorso degli studi: esso era composto sia da opere comiche sia da tragedie e ancora da drammi pastorali, e più avanti è arrivato a comprendere anche le opere musicali. Tuttavia, vige ancora il preconcetto, derivato principalmente dalle fonti francesi,[28] che vuole la Commedia dell'Arte come sottogenere della commedia.

La problematica maggiore deriva però dalle fonti, siano esse dirette o indirette, e dalla loro parziale affidabilità. Al di là dei contratti e di altri documenti conservati negli archivi religiosi e civili, che risultano comunque utili a tracciare un quadro soddisfacente della struttura di una compagnia e del loro funzionamento, le altre fonti dirette sono poco affidabili, essendo esse parte di un tentativo di nobilitazione della propria professione operata dai comici stessi, che per evitare la censura sottolineavano la loro distanza artistica e morale dagli intrattenitori di piazza. Allo stesso tempo, i commenti degli ecclesiastici sono spesso volti a condannare non tanto gli spettacoli in sé, quanto il peccaminoso stile di vita degli attori.

Particolarmente incisive, nella creazione del mito della Commedia dell'Arte, furono le figure, ovvero tutte le forme di rappresentazione dei loro personaggi e degli spettacoli, tra cui le stampe della *Raccolta Fossard,* le *Composition de réthorique* di Tristano Martinelli e le opere di Callot[29] e di Watteau, la cui circolazione

> […] ebbe un ruolo non meno incisivo di quello svolto dagli spettacoli teatrali. Più che la rivelazione della materialità di un mestiere, queste immagini sono, per noi, gli specchi dei punti di vista di spettatori privilegiati. Quando, più tardi, scrittori librettisti romanzieri vollero comporre opere riconducibili a quel teatro spesso accettarono senza riserve gli specchi iconografici 'ricevuti' e poco si curarono di cercare altre tracce del fenomeno.[30]

[27] Basti pensare ai viaggi di Pier Maria Cecchini nell'Est Europa, o all'influenza dei comici italiani sul teatro francese, cfr. ivi, pp. 129-225.
[28] Ivi, pp. 16-21. Come fonte storica francese, si veda sempre Maurice Sand, George Sand, *Masques et bouffons.*
[29] Luigi Rasi arriva a porlo al primo posto nelle caricature e disegni grotteschi della Commedia, cfr. Luigi Rasi, *La caricatura e i comici italiani,* R. Bemporad e figlio, Firenze, 1907, pp. 25-39.
[30] Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo),* p. 229.

La «materialità del mestiere» è quindi «il segreto dell'arte»,[31] quel sapere che i comici si sono tramandati di padre in figlio, fino a quando la memoria di esso è impallidita.[32]

1.2 Inventare e studiare la tradizione: Maurice Sand e il Teatro di Nohant

Nella Francia del XIX secolo, la ripresa delle maschere e dei tipi della Commedia dell'Arte comincia in modo quasi casuale: non si tratta di uno studio teorico da cui nasce l'esigenza di esplorare la pratica, bensì di un passatempo serale che pian piano si evolve, occupando prima ritagli di tempo, poi intere giornate e mesi di lavoro: così si impone nella riflessione teorica e artistica della famiglia Sand.[33]

---

[31] Questa espressione, resa celebre dall'utilizzo che ne ha fatto Taviani nei propri scritti, è in realtà già presente nella prima edizione degli studi di Miklaševskij, edita in Russia tra il 1914 e il 1917, disponibile in Italia nell'edizione Konstantin Miklaševskij, *La Commedia dell'Arte (o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII, XVIII)*.

[32] La pratica della Commedia dell'Arte ha infatti subito un arresto, e tra il XVIII e il XIX secolo si è mantenuta viva in altri luoghi, come le *foire*, le pantomime e le marionette; l'unica maschera che ha continuato a calcare i palchi in modo continuativo è stata quella di Pulcinella. Per spiegare il concetto di tradizione e come esso possa portare a una perdita di conoscenza, Taviani riprende una novella di Isaac Leib Peretz: «Un uomo – racconta Peretz – uno straniero, scoperse un giorno un diamante. Ma poiché i tempi erano pericolosi, decise di nasconderlo e lo sotterrò nel giardino. Poi, per non dimenticare il posto, vi mise sopra un sasso. Lo straniero tenne il diamante segreto a tutti, anche alla moglie, in attesa di tempi migliori. E poiché la moglie, coltivando il giardino, avrebbe voluto gettar via il sasso, e l'uomo non poteva dirle la vera ragione per cui bisognava lasciarlo lì, egli trovò un argomento che, senza mentire, non lo costringesse a dire la verità: la pietra, disse, era una pietra della fortuna, portava benedizione e prossima felicità. […] Di generazione in generazione, mentre le pietre si accumulavano, i padri curavano di raccontare ai primi figli, avanti di morire, il segreto delle pietre. Ma un cattivo comportamento filiale, o la inadeguatezza di un padre, fece sì che da un certo momento in poi si perdesse la ragione dell'accumularsi dei sassi. Con gli anni, il giardino scomparve sotto il mucchio di pietre sempre più grande. […] La generazione dei giovani lotta contro quella dei vecchi a causa della tradizione che alcuni vorrebbero immutabile e gli altri vorrebbero mutare: un mucchio di pietre che nasconde quel che indica. E nessuno sa se indichi qualcosa», in Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*.

[33] Al di là del già citato *Masques et bouffons,* l'esperienza di Nohant viene ripresa in diverse opere e articoli: *Le château des Désertes* di George Sand, edito nel 1851 prima a puntate per «Revue des Deux Mondes» e poi in edizione autonoma per i tipi Michel-Lévy frères, in cui la riflessione teatrale di Sand è affidata alle parole del personaggio di Boccaferri (discorso che verrà poi tagliato su richiesta dell'autrice); la raccolta di teatro Théâtre de Nohant, edita sempre da Michel-Lévy frères nel 1864 e che include *Marielle*, commedia del 1850 incentrata sul tema dell'illusione teatrale; sempre G. Sand scrive poi diversi articoli, tra cui *La comédie italienne* per «L'Illustration» (5 giugno 1852), *Le théâtre des marionettes* in «Le Temps» (11 e 12 maggio 1876); tracce della storia di Nohant sono presenti anche nei suoi carteggi, tra cui la lettera a Emmanuel Arago del 9 dicembre 1846, in cui si parla delle prime serata organizzate e dell'organizzazione delle giornate, e si promette inoltre di far avere una copia scritta delle piéces; un bilancio delle prime settimane è invece riportato nella lettera a Pierre-Jules Hetzel del 30 dicembre 1846. Tra le opere di Maurice Sand, la più complessa è la tetralogia metateatrale *Les Comédiens* (*La Quatrain, Camille, Ariane* e *Fabio*), incentrata sulle avventure di una compagnia italo-francese del XVII secolo. All'attività di scrittore, inoltre, Maurice Sand affianca anche quella di illustratore, documentando i costumi di Nohant nella monumentale *Recueil des principaux types créés avec leurs costumes sur le Théâtre de Nohant* (1846-1886). Cfr. Roberto Cuppone, *L'invenzione della Commedia dell'Arte*, pp. 45-63; 331-344; Elena Mazzoleni, *George e Maurice San sulle scene di Nohant. Il rinnovamento della Commedia dell'Arte,* Mimesis Edizioni, Milano, 2017, pp. 7-45.

Tutto comincia nel 1846, quando la famiglia Sand, composta da George[34] e dai due figli Maurice (all'epoca ventitreenne) e Solange (di anni 18), si trasferisce a Nohant, loro residenza estiva. Viste le condizioni di salute precarie, l'allora compagno di George, Frédéric Chopin, li raggiunge solo il 27 maggio, per poi tornare a Parigi l'11 novembre. Proprio la sua breve permanenza diventa però la scintilla da cui nascerà il teatro di Nohant. Per intrattenere la famiglia durante le lunghe serate, Chopin, che aveva già dato prova delle sue capacità da mimo e imitatore in alcuni salotti parigini, siede al pianoforte e accompagna la famiglia Sand in improvvisazioni e sciarade.[35] Come racconta George Sand:

> Il tenait le piano et improvisait, tandis que les jeunes gens mimaient des scénes et dansarient des ballets comiques. […] Il les conduisait à sa guise et le faisait passer selon sa fantaisie, du plaisant au sevère, du burlesque au solennel, du gracieux au passionné.[36]

Da un'improvvisazione svolta con azioni limitate e slegata da norme drammaturgiche, si passa ben presto a improvvisazioni più complesse, fino ad avvicinarsi a costruzioni drammaturgiche basate sul concatenarsi di eventi ed emozioni. La rapidità dell'evoluzione è testimoniata anche da Maurice Sand nell'Avant-propos, infatti scrive:

> Il y a une douzaine d'année, il arriva qu'une famille reunie à la campagne avec quelques amis, pris fantaisie, par un soir d'hiver, de se costumer bizarrement pour jouer des charades. On recommença le lendemain. Le surlendemain, on éprouva le besoin de développer les types que la fantaisie avait produits. Il s'aissait de jouer quelque chose qui ressemblât à une comédie, et qui n'en fut pas une, car on n'avait ni le temps ne le goût d'apprendre quoi que ce soit pour le réciter. On avait improvisé dans les charades pendant dix minutes, on s'imagina puovoir improviser pendant une heure. Alors l'instinct de chaque personnage produsuit, sans en avoir conscience, un genre de dialogue qui fuit, quant à la forme, une résurrection, on puorrait dire une éxhumation des essais primitifs de l'antiquité.[37]

Alla luce dei già citati studi condotti sul funzionamento delle compagnie di Commedia dell'Arte, questa «resurrezione», questa «riesumazione dei saggi primitivi dell'antichità» appare ingenua, per quanto suggestiva e romantica. Da questa pratica sperimentale, svolta «*sans*

[34] *Nom de plume* di Aurore Dupin, figura di spicco nella letteratura francese dell'800.
[35] Un gioco molto popolare all'epoca in cui l'attore/giocatore deve cercare di comunicare un proverbio o una frase attraverso un'improvvisazione fisica; gli spettatori cercano di decodificare il proverbio.
[36] Ivi, p. 48.
[37] Maurice Sand, George Sand, *Masques et bouffons,* pp. 1-2.

notions, si non des notions vagues, sur l'histoire de cet l'art»[38] si avranno poi le fondamenta per uno studio storico-critico.

Tra l'8 e il 31 dicembre, a Nohant vengono messi in scena ben dodici canovacci, per ognuno dei quali la scaletta viene concordata a tavola, durante il dessert; questa viene poi letta due volte – una prima di indossare i costumi, e una appena prima di andare in scena– e infine improvvisata direttamente davanti al resto della famiglia, nella camera di George.[39] È un ritmo di lavoro serrato, quasi febbrile, che sacrifica le prove a favore di un'immediata condivisione del lavoro. Ma la lettura e il confronto dei canovacci dei primi due spettacoli possono aiutarci a comprendere la natura sperimentale di quest'esperienza. *Le druide peu délicat*, andato in scena l'8 dicembre 1846, è

> una sconclusionata vicenda in cui la figlia del Re dei Galli si innamora del brigante Charabiatinos, ma è invece promessa dal padre al Tambour Major; fugge con Charabiatinos, con l'aiuto del Druido, che subito dopo la tradisce; il Re si riprende la figlia, ma inaspettatamente la riconsegna a Charabiatinos accusando Tambour Major di essersi ubriacato.[40]

Il secondo canovaccio, proposto già il 9 dicembre 1846 e poi ripreso altre due volte nel corso del mese, è *Cassandre persuadé,* e racconta il «raggiro del vecchio Cassandre (Maurice) da parte dello scaltro Pierrot (Lambert), a favore dei due innamorati».[41] Se il primo è una storia rocambolesca con ambientazione vagamente storica, il secondo invece riprende i nomi dei personaggi delle *foire* e delle *pantomime,* mantenendone almeno in parte la tipizzazione.[42] Maurice Sand, infatti, parla della consultazione di un paio di volumi dell'Operà-comique della fiera di Saint-Laurent, precisando però che «*On n'y trouva rien qui put nous servir, mais on y prit des noms connus, dont chacun fit un type à son gré, caractére et costume: Scaramouche, Pierrot, Cassandre, Léandre, Colombine*», poi adattati a diverse epoche e situazioni tratte dalle

[38] Ivi, p. 3.
[39] Roberto Cuppone, *L'invenzione della Commedia dell'Arte*.
[40] Ivi, p. 66.
[41] Ivi, p. 67.
[42] Sia le *foire* sia le *pantomime* sono una tappa fondamentale nella storia della Commedia dell'Arte in Francia. L'allontanamento degli italiani dalla corte e dai teatri parigini, infatti, ha fatto confluire il loro patrimonio teatrale nei teatri popolari e di fiera francesi. Ai numerosi divieti imposti dalla legge, i comici hanno risposto elaborando nuove forme di teatralità: quando sono state vietate le opere dialogate, nel 1707, gli attori hanno iniziato a proporre monologhi; la successiva interdizione a usare le parole è invece seguita dalle commedie *à la muette* e le pantomime (basate sul linguaggio fisico e sulla mimica); tra il 1710 e il 1725 adottano invece le commedie *à ecriteauex* (in cui le battute degli attori sono affidate a dei cartelli, in un primo momento estratti dalle tasche degli attori, e successivamente fatti calare sopra il palco). La caparbietà dei comici ha garantito la sopravvivenza della tradizione italiana in ambito popolare, mantenendo sul palco alcune delle maschere, altrimenti condannate a sopravvivere unicamente nel teatro delle marionette. Per un'analisi del fenomeno, si rimanda a Elena Mazzoleni, *George e Maurice San sulle scene di Nohant. Il rinnovamento della Commedia dell'Arte,* pp. 47-72.

fiabe di Perrault, dai racconti di E.T.A. Hoffmann, dalle opere di Mozart.[43] Nonostante l'iniziale mancanza di un progetto coerente, fin da subito l'attività del teatro di Nohant non rappresenta una sterile e pedissequa ripresa di stilemi del passato, bensì una vivace sperimentazione che coglie le potenzialità della Commedia dell'Arte pur senza una discendenza diretta da essa.[44]
Una fonte imprescindibile per comprendere le modalità di ripresa della maschera, e di conseguenza la pratica attoriale, è rappresentata dai *Recueil* di Maurice Sand: una raccolta di oltre quattrocento acquerelli che funge da catalogo dei costumi indossati dai vari attori, indicando il personaggio, l'attore, il titolo[45] e la data della pièce. Osservando i disegni di Maurice, si nota come diversi dei costumi prevedano pantaloni larghi o calzamaglie – tali quindi da permettere una certa libertà di movimento. Le maschere, nella loro accezione di oggetti, sono poco frequenti: esse vengono sostituite da nasi prostetici, che creano un profilo tagliante e adunco, accentuando grottescamente i tratti umani. Sopracciglia, baffi e barba possono poi essere posticci, e per i personaggi robusti si nota l'utilizzo di pance finte, che ridisegnano i corpi degli attori.

Per quanto riguarda le ricerche storico-filologiche, già a partire dal 1858 Alexandre Manceau lavora a una serie di tavole sui tipi della Commedia, e Maurice sta prende contatti con la madre e con un editore parigino per proporre un libro sulla storia delle maschere. La lunga e la laboriosa ricerca si traduce poi nella realizzazione di due volumi scritti da Maurice, revisionati da George e illustrati da Manceau: *Masques et bouffons*. Il primo volume dedica l'ampia introduzione alla ricostruzione della storia della maschera dall'antica Grecia in avanti, riallacciando la tradizione italiana a quella etrusca e latina, e tracciando invece le differenze,

[43] Si noti che i racconti di Hoffmann sono stati terreno fertile per le arti performative in generale nel corso dell'800: da essi sono stati tratti, tra gli altri, i balletti *Lo Schiaccianoci* e *Coppelia.* Più avanti, le opere di Hoffmann hanno influenzato le messe in scena di Commedia dell'Arte di Mejerchol'd e di Tairov (cfr. Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I Maestri della regia nel teatro russo del Novecento,* Einaudi, Torino, 1965)
[44] Nel corso degli anni, il castello dei Sand continua a ospitare serate teatrali durante il periodo invernale (e, solo tra il 1850 e il 1853, estivo), strutturandosi sempre più. Già dal 1847 vengono coinvolti, oltre ai Sand, le famiglie Fleury (amici di George) e Caillaud (ovvero la famiglia del falegname del castello, Pierre Caillaud, poi coinvolto come attrezzista e costruttore delle scenografie) e alcuni drammaturghi e amici di George, ovvero Charles Duvernet, Léon Villevieille e Victor Borie. Nel 1849, la sede degli spettacoli viene spostata nel salone del castello, e anche la sala attigua, dedicata agli archivi, viene dotata di un palco (sono gli anni in cui Maurice inizia a lavorare al suo teatro delle marionette). Progressivamente, il castello diventa un vero e proprio teatro, coinvolgendo persone e professionalità diverse e aprendosi, con la costruzione di una platea da cinquanta posti, al pubblico. cfr. Roberto Cuppone, *L'invenzione della Commedia dell'Arte*, pp. 123-128.
[45] Pierrot ad esempio dà titolo a diversi canovacci: *Pierrot pendu*, *Pierrot à la recherche d'une condition*, *Pierrot apprenti barbier*, *Les deux Pierrot*, *Pierrot savetier*, *Pierrot bergére*, *Pierrot maître*; altre maschere popolari nei lavori di Nohant sono Arlecchino (Arlequin marquis, Arlequin médecin), Cassandre (*Cassandre homme verteux*, *Cassandre tuteur de Colombine*, *Cassandre persaudé*, *Cassandre amoreux*, *Cassandre assassin*), Colombina (*Le début de Colombine),* Scaramouche (*Scaramouche brigand*, *Scaramouche précepteur).* Cfr. Ivi, pp. 281-297.

nel XVI secolo, tra commedia *à l'impromptu* e la commedia sostenuta,[46] per poi arrivare a individuare le principali famiglie di maschere: Polichinelle (Pulcinella), il Capitano, Scaramouche, Arlecchino, Brighella, Pantalone e il Dottore.[47] La restante parte dell'opera è quindi dedicata a un'accurata descrizione delle maschere: queste vengono divise in famiglie, alle quali afferiscono tutti i personaggi genealogicamente legati per discendenza diretta o semplicemente affini per caratterizzazione. Un'operazione dal taglio storico, ma dall'impostazione scientifica, sulla scorta di Linneo: Arlecchino, quindi, condivide il suo spazio con Trivelin e Truffaldino; Polichinelle con Pulcinella, Punch, Hanswurst, Meo-Patacca, Marco-Pepe, il Sitonno, Birrichino; o ancora Pierrot con Bertoldo, Pagliaccio, Gros-Guillaume, Pedrolino, Gilles, Peppe-Nappa, il Clown.

Ogni capitolo si apre con un monologo di presentazione della maschera, che ne illustra le peculiarità sceniche, corporee e linguistiche; si prosegue poi con la sua storia e infine con il riferimento agli interpreti illustri; alle maschere più significative sono poi dedicate una o più incisioni, permettendo così di visualizzare i costumi dei personaggi e la loro evoluzione nel tempo. Se si prende come esempio la maschera di Arlecchino, le cui quattro illustrazioni coprono un periodo di tre secoli, si può osservare come il costume del 1570 più semplice, con pantaloni e camicia composti da pezze colorati ma dal taglio più largo, meno raffinato, mentre il volto non è coperto da una maschera ma da uno strato di trucco nero, con l'aggiunta sulla fronte di una componente prostetica che ricostruisce il corno, elemento tipico della maschera. L'Arlecchino del 1671, invece, si caratterizza per un costume più raffinato, borghese, in cui le pezze colorate compongono delle losanghe dai contorni precisi; la maschera invece continua ad avere tratti più rozzi, marcati. Andando al Museo Sartori, presso Abano Terme, è possibile notare una certa somiglianza tra la fisionomia della maschera dell'Arlecchino Arcaico,[48] esemplare autentico del XVII secolo, e il disegno di Manceau. Tutt'altra eleganza quella dell'Arlecchino del 1858, che veste abiti più attillati, una giacca più corta, ma mantiene componenti aristocratiche come la piccola gorgiera.

Se da un punto di vista di industria dello spettacolo l'attività di Nohant rimane un'esperienza isolata, gli studi di Maurice e George sono invece stati di grande impatto: hanno infatti concorso

[46] Ovvero la differenza tra un teatro più popolare, che utilizza le maschere, e uno accademico, basato su commedie scritte e regolari.

[47] Maurice Sand, George Sand, *Masques et bouffons,* p. 36. Sand afferma che queste nascono dalla volontà di ogni località di vedersi rappresentata da un proprio tipo. Questa divisione per famiglie riprende quella già proposta da Salvator Rosa, che individua invece le seguenti famiglie: Arlecchino, Brighella, Pantalone, il Dottore, Pulcinella, Tartaglia e Coviello.

[48] Maschera originale del 1680 ca, realizzata in cuoio patinato e proveniente dalla collezione del Conte Barozzi di Venezia. Questo raro esemplare è conservato all'ultimo piano del Museo Sartori, nella sala dedicata ad Arlecchino.

alla diffusione di una versione idealizzata della Commedia dell'Arte, aprendo così la strada da una parte a fraintendimenti, dall'altra a ulteriori approfondimenti pratici e teorici.

1.3 L'approccio «tradizionalista» tra Miklaševskij e Mejerchol'd

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, il rifiorire della Commedia dell'Arte interessa anche la Russia. Negli anni precedenti la Rivoluzione, il teatro russo inizia già a dare segni di una certa insofferenza per le forme dell'epoca, portando così allo sviluppo del «tradizionalismo», ovvero:

> […] un ricúpero di vecchie forme, un tentativo di trasferire al presente i cànoni di altre epoche idealizzate. Il regista si giova degli artifizi del teatro di periodi remoti, non per esporre un arrogante bazar di congegni defunti o per ricostruire modelli da museo del costume, ma per immettere soffi di teatralità nelle scene inaridite dalla routine e dalla sciattezza parassítica del naturalismo.[49]

In una polemica contro «drammaturghi che trasformano la letteratura per lettura in letteratura per il teatro»[50] si volge indietro lo sguardo, in una ripresa del teatro «convenzionale»[51] che è una ribellione nei confronti della «finzione di teatro rinnovato»[52] naturalista e borghese.
Le prime performance «tradizionaliste» vengono realizzate all'interno dello Starinnyj teatr, l'"Antico teatro" di Pietroburgo, fondato nel 1907 da Nikolaj Evrèinov. Nonostante fossero stati previsti tre cicli, ne furono realizzati solo due – quello sui *moralités* e di *miracles* medievali francesi (1907-1908) e quello sul siglo de oro spagnolo. Il terzo ciclo, mai realizzato, doveva invece concentrarsi sulla Commedia dell'Arte[53], e proprio la sua ideazione è alla base degli studi di Kostantin Miklaševskij.

---

[49] Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I Maestri della regia nel teatro russo del Novecento,* p. 156.
[50] Vsevolod Mejerchol'd, *Il baraccone,* in Ferruccio Marotti*., Attore e teatro nelle teorie sceniche del Novecento*, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, p. 141.
[51] Carla Solivetti, *L'amore delle tre melarance – La rivista del Dottor Dappertutto*, in Ferruccio Marotti*, Attore e teatro nelle teorie sceniche del Novecento*, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, p. 149.
[52] Vsevolod Mejerchol'd *, Il baraccone,* p.141.
[53] La Commedia dell'Arte è arrivata in Russia nel marzo del 1731, quando i comici vennero accolti alla corte dell'imperatrice Anna Iovannova. Nonostante questo arrivo tardivo (soprattutto se paragonato alla presenza degli italiani in Francia, risalente già al XVI secolo), la commedia delle maschere influenza indelebilmente il teatro popolare russo del XVIII secolo, soprattutto nel teatro dei burattini – si pensi al celebre personaggio di Petruška, che amalgama la figura del buffone russo, lo *skoromokh,* con la comicità italiana, a partire dall'archetipo di Pulcinella. Nel corso dell'Ottocento, diventano poi frequenti le arlecchinate, basate quasi sempre sul triangolo amoroso composto da Colombina, Arlecchino e Pierrot, e che includevano diversi trucchi scenici, che ben si

Attore, regista, critico e storico del teatro, Miklaševskij lavorò alla prima edizione del testo – edita a Pietroburgo – all'inizio degli anni '10, in preparazione al ciclo dello Starinnyj previsto per il 1914. Lo scoppio della Grande Guerra creò un effetto a cascata, prima impendendo la realizzazione del ciclo, poi ritardano la pubblicazione della prima parte dell'opera (avvenuta tra il 1914 e il 1917) e infine impossibilitando la pubblicazione della seconda parte. Il testo venne infatti edito in forma compiuta – e modificata[54] – solo nel 1927 a Parigi.

L'edizione Russa infatti inizia con un *excursus* storico di questa forma teatrale, puntellato da dichiarazioni programmatiche, in un'analisi che intende compendiare quanto di valido scritto fino a quel momento, consultando soprattutto fonti italiane.[55] Alla ricostruzione storico-filologica si accompagna una spiccata attenzione agli aspetti pratici del teatro, descrivendo i tipi comici, il loro repertorio e il contesto drammaturgico nel quale operano. Nella sua opera, Miklaševskij lamenta lo scarso interesse degli attori nello studio di chi possedeva «il segreto dell'arte»; osserva inoltre che gli studi compiuti si sono rivolti alle tournée europee, anziché ai comici italiani e suggerisce quindi di usare massima cautela nella consultazione di fonti europee come di quelle del secondo Ottocento il cui

> […] metodo era puramente «filologico» e finivano così per trascurare numerosi aspetti dell'oggetto di studio, come ad esempio la tecnica dell'attore, la messinscena degli spettacoli, le luci e il trucco, la musica e la danza, le condizioni di vita degli attori, i gusti e il comportamento del pubblico e così via.[56]

sposavano con la natura fantastica e lirica dei diversi canovacci. L'opera di Blok si sviluppa a partire da questo sostrato. Cfr. Carla Solivetti, *La commedia dell'Arte in Russia e Konstantin Miklaševskij,* in Konstantin Miklaševskij, *La Commedia dell'Arte (o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII, XVIII)*, pp. 111-127.

[54] Tra le modifiche, l'espunzione della nota introduttiva sulla diffusione e l'influenza della Commedia dell'Arte in Europa, l'aggiunta di informazioni sulle scenografie italiane nel Rinascimento e di una bibliografia di testi successivi al lavoro suo e di Duchartre, che aveva nel frattempo pubblicato un volume sul medesimo argomento. Cfr. ivi, pp. 111-191.

[55] Le fonti da lui consultate comprendono gli scenari di Flaminio Scala, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* di Andrea Perucci, gli scritti di Gherardi e di Riccoboni (consultati con cautela), e diverse opere nella biblioteca di Luigi Rasi, del cui aiuto si avvale durante la fase di ricerca. Lo stesso Rasi, nei suoi lavori, aveva fatto principalmente uso di fonti italiane, limitando le fonti estere a sporadiche presenze, come si evince dall'indice delle opere e degli autori citati in Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia. Bibliografia. Iconografia,* Editore Fratelli Bocca, Firenze, 1897, vol. II, pp. 775-786. Grande assente, in questa lista, il lavoro di Maurice Sand.

[56] Konstantin Miklaševskij, *La Commedia dell'Arte (o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII, XVIII)*, pp. 16-17.

Nel capitolo dedicato ai tipi comici,[57] Miklaševskij propone una suddivisione in due categorie principali:

- Le *parti gravi,* ovvero le due coppie di innamorati, che recitavano senza maschera e i cui monologhi erano influenzati da opere poetiche, drammatiche, filosofiche;
- Le *parti ridicole*, che corrispondono invece alle maschere: Pantalone, il Dottore e i due Zanni.

Prosegue poi analizzando il contesto drammaturgico all'interno del quale le maschere si muovono e agiscono: gli scenari, i lazzi e le componenti esterne. A proposito dei primi, osserva che

> […] una qualità che non abbandonava mai gli autori dello scenario era la conoscenza delle esigenze sceniche e la teatralità. L'atto iniziava con un episodio che arricchiva subito l'azione di una certa tensione; questa si manteneva sempre costante, ma quando cominciava a cadere si ricorreva a episodi divertenti e trucchi […].[58]

Tali «trucchi» sono noti come lazzi,[59] ovvero il repertorio di *gag* comiche proprie degli attori e usato sia per riaccendere l'attenzione del pubblico, sia per mostrare l'abilità degli attori – i più virtuosi erano definiti «lazzisti». Miklaševskij conclude poi analizzando la struttura degli spettacoli, individuando tre componenti esterne allo scenario.[60] Innanzitutto il «Prologo», monologhi scritti in anticipo e imparati a memoria, e che tendenzialmente non hanno alcun rapporto con la commedia. Un'altra componente l'«Argomento»: si tratta di un breve riassunto degli antefatti o, in alcuni casi, del contenuto della commedia stessa; nonostante questi siano spessi inclusi nelle raccolte di scenari, come quelli di Scala, Miklaševskij non trova documenti che attestino l'effettiva lettura di questi testi nell'arco delle performance. L'ultima componente, infine, sono gli «Intermezzi», ovvero delle scene poste alla fine di ogni atto, e la cui natura varia

[57] Ivi, pp. 38-64. Il capitolo comprende una ricostruzione delle origini dei tipi, e una descrizione delle loro principali caratteristiche di comportamento scenico, oltre che una descrizione del costume. In coda al capitolo è anche inclusa una tabella che rendiconta la presenza delle varie maschere all'interno degli scenari di Scala, Locatelli, della raccolta Corsini e della raccolta Bartoli; da essa emerge che, su un totale di 275 scenari, la maschera più utilizzata è quella di Pantalone con 242 occorrenze, seguita dagli Zanni (182) e poi dal Dottore (144) e dal Capitano (144).
[58] Ivi, p. 68.
[59] «Una volta si diceva "azzo", che stava a significare "azione", e soltanto in seguito "azzo" si è trasformato in "l'azzo" e in "lazzo"; il termine venne usato non solo per indicare i "gesti", la "recitazione" in senso stretto, ma anche l'arguzia verbale. In sostanza si trattava di quello che i romani chiamavano un tempo "tricae" e che i nostri attori chiamano "trucco" o "burla"», ivi, p. 70.
[60] Ivi, pp. 83-87.

a seconda della disponibilità o delle capacità della compagnia: canzoni, danze, numeri acrobatici e scene di tipo farsesco affini ai lazzi.

Contemporaneamente[61] all'attività dello Starinnyj, anche un'altra figura di spicco del teatro russo cerca di distanziarsi dai canoni naturalistici, intrecciando il suo percorso con quello «tradizionalista»: Vsevolod Mejerchol'd.
Dopo l'allontanamento dal Teatro d'Arte (1898-1902) e il rifiuto della sua poetica, le regie di Mejerchol'd sono caratterizzate dapprima da una rilettura in chiave simbolista delle opere di Čechov, poi man mano sulla stilizzazione e il manierismo, perseguiti attraverso la ricerca di cesellate simmetrie sceniche e di composizioni di gruppi di corpi. Culmine di questa fase della sua produzione è lo spettacolo *Balagànčik* (Il piccolo baraccone), scritto da Blok: appare qui una triangolazione di maschere, composta da Colombina, Arlecchino e Pierrot, che segna un punto di svolta per il teatro russo, riportando i moduli della Commedia dell'Arte e sferrando un duro colpo al naturalismo. Ciò è esemplificato da una scena:

> C'è, nel lavoro di Blok, un personaggio episodico, un pagliaccio che, colpito con una spada di legno alla testa da un paladino al quale ha mostrato la lingua, si affloscia sulla ribalta, grondando succo di mirtillo invece di autentico sangue. Ebbene, quel succo di mirtillo («kljúkvennyj sok») passerà in proverbio, a significare la sostanza degli spettacoli antinaturalistici.[62]

Nel 1909, poi, la stessa triangolazione di personaggi, la poetica del «succo di mirtillo» e il riferimento a Hoffmann e ai suoi toni grotteschi e inquietanti ritornano nello spettacolo *Šarf Kolombiny,* portato in scena presso la Casa degli Intermezzi[63] e firmato con lo pseudonimo Dottor Dappertutto.[64] L'anno successivo, poi, con la commedia *Obraščënnyj princ* di Znosko-Borovskij, Mejerchol'd lavora non solo sul grottesco, l'utilizzo degli oggetti di scena e dei trucchi da baraccone, ma si concentra anche sull'interazione e il coinvolgimento del pubblico, operando una ripresa degli stilemi performativi dei buffoni. Forte di queste esperienze di

[61] Sempre negli stessi anni, anche Stanislavskij si concentra sulla Commedia dell'Arte, precisando però che non intende mirare a una rinascita di essa ma all'elaborazione dei processi "emotivi" [pereživanie] nell'improvvisazione, arrivando però solo alla scoperta «che l'uso di parole proprie può servire ad appropriarsi delle parole dell'autore», cfr. Franco Ruffini, *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij,* «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 57-78.
[62] Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I Maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, p. 126.
[63] Cabaret gestito da Prònin e M. Bonč-Tomaševskij.
[64] Tratto dal racconto di Hoffmann *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*. Più avanti, il Dottor Dappertutto diverrà un vero e proprio personaggio, caratterizzato da una maschera di cera dal profilo di gufo, un tricorno nero con liste d'argento e una cappa di merletti neri. Ivi, p. 180.

produzione di spettacoli, nel 1912 Mejerchol'd rivolge la propria attenzione alla pedagogia, individuando nelle maschere, nella Commedia dell'Arte e, in generale, nei teatri in cui regnava il culto del *cabotinage,* le basi sulle quali formare i drammaturghi e gli attori. Infatti,

> *Cabotin* è un commediante girovago, è un parente dei mimi, degli istrioni, dei *jongleurs*, è il possessore di una miracolosa tecnica dell'attore. *Cabotin* è il portatore delle tradizioni della vera arte dell'attore, è colui che ha aiutato il teatro occidentale a raggiungere la sua fioritura (i teatri spagnolo ed italiano del XVII secolo) […] Il culto del *cabotinage* che – ne sono certo – riapparirà appena il vecchio teatro sarà ricostituito, aiuterà l'attore moderno a ritornare alle leggi fondamentali della teatralità.[65]

Quando successivamente inizia l'attività dello Studio, prima in via Tròickaja e poi in via Borodínskaja, perni dell'educazione impartita agli attori sono Gozzi,[66] Hoffmann, Maeterlinck. Oltre all'insegnamento di Mejerchol'd, ovvero «tecnica del movimento scenico», figura anche il corso di «commedia dell'arte» tenuto da Solov'ëv, e basato sui lazzi, i travestimenti, gli scenari dei comici. L'obiettivo è quello di formare artisti che abbiano la capacità inventiva dei comici italiani, il virtuosismo fisico dei funamboli e dei giullari e la precisione tecnica degli interpreti del Kabuki.[67]

Tra le messe in scena di questi anni, spicca la *Sconosciuta* di Blok, spettacolo in cui abbondano maschere di cartone, nasi finti, parrucche variopinte. L'aspetto più interessante è però l'utilizzo del corpo attoriale, in particolare quello degli zanni. In una linea totalmente antinaturalistica e che si lega alla tradizione orientale,[68] la bravura fisica degli zanni viene dimostrata non solo da lazzi e giocoleria, ma anche dalle loro continue trasformazioni in oggetti di scena, e frammenti di scenografie.

---

[65] Vsevolod Mejerchol'd *Il baraccone,* in Ferruccio Marotti*, Attore e teatro nelle teorie sceniche del Novecento*, pp. 141 e 145. Inoltre, cfr. Pier Giorgio Nosari, *A volte ritornano: maschere e figure animate nello spettacolo contemporaneo*, in «Antico moderno*»,* 5, 2001, p. 191.

[66] Gozzi è una figura di riferimento per Mejerchol'd e proprio da una sua opera deriva il titolo della rivista edita tra il 1914 e il 1916, *L'amore delle tre melarance.* La rivista, di cui uscirono solo nove numeri, conteneva un settore per la poesia, per i testi teatrali, per gli articoli di taglio storico-critico, e una sezione dedicata alla ripubblicazione e commento, spesso polemico, di articoli apparsi su altre riviste. Tra i collaboratori, anche Kostantin Miklaševskij. Cfr. Carla Solivetti, *L'amore delle tre melarance – La rivista del Dottor Dappertutto*, in Ferruccio Marotti*, Attore e teatro nelle teorie sceniche del Novecento*, pp. 148-157.

[67] Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I Maestri della regia nel teatro russo del Novecento,* pp,.165-169. L'attività dello studio e la centralità delle azioni fisiche a discapito della parola rappresentano il seme della Biomeccanica, a cui Mejerchol'd si dedicherà negli anni successivi.

[68] In particolare si parla del teatro georgiano e quello uzbeko, in cui gli attori spesso nelle loro performance divenivano alberi, montagne, forni, edifici.

Ma il canto del cigno di questa stagione è rappresentato da *Maskarad* (1917)[69], spettacolo tratto dal dramma di Lérmontov e incentrato sulla figura di uno Sconosciuto, entità metafisica rappresentativa del destino implacabile che si avvale dell'aiuto di due ciurmatori per ordire i suoi intrighi.[70] Per la ripresa della Commedia dell'Arte, riveste grande interesse la scena del ballo in maschera, della quale si conservano i bozzetti dei costumi disegnati da Golovín:[71] essi permettono di farsi un'idea della sontuosità, dell'esuberanza di questa «composizione teatrale»,[72] che riunisce in modo sincretico le maschere della tradizione occidentale e di quella orientale. A Polichinelle, Coviello, Arlecchino, Smeraldina, Giangurgolo, Pierrot, si aggiungono diverse figure tratte dalle Mille e una notte, e maschere legate invece a luoghi distanti, come quella della cinese, della turca, della spagnola, dell'indù…[73] Esaminando i bozzetti di Golovín, si può notare che molti dei costumi si mantengono vicini alle iconografie più diffuse, come quello per il personaggio di Arlecchina, resa riconoscibile dall'abito a losanghe colorate, mentre il batoccio tipico della controparte maschile viene sostituito da un ventaglio; il volto è coperto da una mezza maschera nera che non presenta, però, alcun tipo di elaborazione estetica, mantenendo linee molto semplici. Il binomio maschera essenziale e costume sontuoso e tradizionale si mantiene anche nel bozzetto n. 31, in cui alla veste e al tricorno nero si accompagna il candore della bautta. Altri disegni rivelano invece una maggiore attenzione all'abbigliamento dei personaggi, lasciando in secondo piano l'oggetto maschera.

1.4 L'approccio riformista tra Copeau e Duchartre

La stagnazione del panorama teatrale tra fine Ottocento e inizio Novecento è all'origine anche del lavoro di Copeau. L'intento dell'intellettuale e regista francese converge con quello di Mejerchol'd: i due condividono, infatti, l'insofferenza per la sclerotizzazione della scena teatrale, e mirano a un rinnovamento del teatro e dell'attore. L'importanza dell'arte dell'improvvisazione è rivendicata da Copeau già durante gli anni di fondazione del Thêatre du

[69] *Maskarad* è uno spettacolo dalla vita breve: il suo debutto coincide con lo scoppio della rivoluzione, il 25 febbraio 1917.
[70] Sempre rincorrendo il fantasma del teatro del passato, per la messa in scena il proscenio viene allungato a semicerchio e unito all'orchestra mediante due scalette, in modo da avvicinare fisicamente gli attori alla platea; il palco invece si riempie di specchi, che coi loro riflessi creano un'ambiente inquietante. La decadenza e la consistenza nebbiosa che caratterizzano *Maskarad* rispecchia, in un certo senso, la stessa società russa che accorre a teatro, indolente davanti ai segni dell'imminente rivoluzione.
[71] Cfr. Vsevolod Mejerchol'd, Anna Tellini (a cura di), *Un ballo in maschera*, Cue Press, Imola, 2023.
[72] Si usa tale espressione in continuità con la proposta di Attisani in Antonio Attisani, *L'Italia nello sguardo e nella poetica di V. E. Mejerchol'd*, «Mimesis Journal», 8, 2, 2019, pp. 7-29.
[73] Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I Maestri della regia nel teatro russo del Novecento,* pp. 179-186.

Vieux Colombier (1913), quando nasce la necessità di riformare l'attore a livello professionale e umano.

Il primo progetto di scuola drammatica[74] – realtà all'epoca assente in Francia – viene sviluppato durante gli anni della Grande Guerra: un gruppo di 10 allievi adulti, uno di 10 allievi bambini e 6 professori, impegnati in un programma che spazia dall'allenamento fisico alla danza, dal gioco alla ginnastica ritmica,[75] dall'istruzione generale allo studio del repertorio, soffermandosi in particolare sull'improvvisazione. Proprio nella progettazione di questo percorso didattico, Copeau rivendica l'importanza dell'«arte dell'improvvisazione», osserva che essa può rinascere quando trova un ambiente favorevole[76] e afferma che

> L'arte d'improvvisare non è solo un dono. Si acquisisce e si perfeziona con lo studio. […] Perciò, non contento di ricorrere all'improvvisazione come a un esercizio atto a rinnovare l'interpretazione della commedia classica, spingerò più lontano il mio tentativo e cercherò di fare rinascere un genere: *la nuova Commedia all'improvviso* con personaggi e soggetti moderni.[77]

Il primo passo di avvicinamento a questa *naissance*[78] della tradizione della Commedia dell'Arte viene individuato nel gioco infantile: i bambini, infatti, non sono ancora viziati dalla degenerazione attoriale popolare all'epoca, e sono inoltre liberi dalle costruzioni e imposizioni sociali, che ancora non regolano in modo tirannico il loro comportamento.[79] Insomma, essi giocano in modo naturale e sincero, e sono per questo «maestri nell'improvvisazione». E pur senza aver ricevuto un'infarinatura storica e teorica, i bambini tendono a organizzarsi in una

---

[74] Jacques Copeau, *La scuola del Vieux Colombier. Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica (1916),* in Jacques Copeau, Maria Ines Aliverti (a cura di) *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti,* La casa Usher, Firenze, 1988, pp. 56-65.

[75] In una diretta ripresa del metodo Dalcroze, osservato da Copeau durante una visita a Ginevra nel 1915. *Ibidem.*

[76] A testimonianza di ciò, Copeau fa riferimento al fugace rinnovamento attuato da Maurice Sand a Nohant, cfr. *Ibidem.*

[77] *Ibidem.*

[78] Si fa qui riferimento alla *tradition de la naissance,* ovvero la ripresa di tecniche e modalità espressive del passato che, nella pedagogia di Copeau, viene proposta agli studenti come terreno di indagine e non come oggetto di studio teorico. Gli allievi hanno prima di tutto occasione di entrare in contatto con la tecnica e di farla propria, e solo dopo viene loro spiegata più approfonditamente la teoria, in un approccio simile a quello di un bambino che impara facendo esperienza diretta del mondo. Il loro lavoro quindi non è imitativo di ciò che li ha preceduti, ma si inserisce naturalmente nella linea del passato apportando, in modo spontaneo, dei rinnovamenti. Cfr. Fabrizio Cruciani, *La tradizione della nascita,* in Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno,* Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2020, pp. 267-279

[79] Proprio la necessità di lavorare sulla sincerità del gesto spinge Copeau a rivalutare il percorso di educazione dell'attore già nel 1920: il punto di partenza ipotizzato all'inizio, ovvero la ginnastica ritmica di Dalcroze, viene rinnegato perché intrinsecamente legato all'affettazione dei gesti, e quindi incompatibile con la finalità ultima di Copeau e della sua scuola. Cfr. Jacques Copeau, *L'educazione dell'attore (1920),* in Jacques Copeau, Maria Ines Aliverti (a cura di) *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti,* pp. 76-86.

specie di compagnia teatrale, e i personaggi dei loro giochi assumono tratti simili a quelli delle maschere. Ciò viene riscontrato nelle abitudini ludiche dei figli[80] di Copeau

> Vedo i miei tre piccoli (tredici, dieci e sette anni) giocare dal momento in cui si svegliano fino al momento in cui si addormentano, senza uscire un istante dal personaggio che si sono reciprocamente assegnati. […] Vi sono due o tre giochi o canovacci, non di più. Ciascuno vi riprende ogni volta lo stesso ruolo da anni, obbedendo a una sorta di tradizione. Possono giocare a questi giochi solo insieme, tutti e tre, e senza mai introdurre altri bambini.[81]

Copeau stesso racconta che

> Osservando i bambini dei loro giochi si assiste alla nascita dei tipi. Questi bambini hanno un ideale di semplicità, di rusticità e quasi di rozzezza. Da ciò deriva, nella loro osservazione della vita, una tendenza a volgere in ridicolo tutto quello che porta traccia di una goffaggine, di un raffinamento gratuito, di una affettazione, anche di una moda, tutto quello che non è naturale. Ed ecco il personaggio della scolaretta tutta smorfie e contorcimenti, voce in falsetto, modi di dire affettati, infine tutta la parodia del genere scolastico; ecco il personaggio della signora Lim, ricca mondana, ricercata nel vestire con cattivo gusto, tutta frasi di circostanza […][82]

Per riformare l'attore, e quindi estirpare tutte le degenerazioni che gli impediscono di giungere alla sincerità del gesto, non basta il solo gioco.
La Commedia dell'Arte e il coro greco – rilette attraverso contributi eterogenei, come l'osservazione del gioco infantile, le riflessioni di Craig, il metodo di Dalcroze, il teatro giapponese – diventano quindi i pilastri portanti della Scuola del Vieux Colombier, fondata da Copeau nel 1920. Gli anni della Scuola sono all'origine dei due più importanti contributi di

[80] Analizzata anche in Gessica Scapin, *«Il s'agit d'être». Teoria e pratiche di formazione dell'attore secondo Jacques Copeau*, tesi di dottorato, Università degli studi di Padova, 2012, pp. 215-220.
[81] Jacques Copeau, *La Commedia all'improvviso (1916),* in Jacques Copeau, Maria Ines Aliverti (a cura di) *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, p. 66.
[82] Ivi, p. 67.

Copeau nel riutilizzo e nella rielaborazione della maschera: la *maschera nobile*[83] e la *maschera-personaggio,*[84] e le pedagogie a esse connesse.
La maschera nobile è uno strumento di lavoro che

> [...] aiuta l'allievo nell'addestramento a quella condizione indispensabile, secondo Copeau, per la creazione scenica che è la sincerità costringendolo a rendersi conto che all'inizio, prima di e per poter poi mostrare efficacemente (cioè sinceramente, appunto, o in maniera credibile, come direbbe Stanislavskij) i sentimenti, è necessario «sperimentare ciò che accade quando li si prova (ciò che accade all'esterno, di ciò che si prova)»; in altre parole, occorre «constatare che provarli [i sentimenti] è la prima condizione per avere da mostrarli, che c'è dunque, precedentemente a ogni azione, uno stato.[85]

Il lavoro con la maschera nobile, che si costituisce di improvvisazioni eseguite da solisti o in coro,[86] diventa quindi un passo fondamentale per costruire un rapporto intimo con la maschera, creare un connubio perfetto, sincero tra sentimenti ed espressione corporea.
La chiusura del Vieux Colombier e il trasferimento in Borgogna, invece, vedono la conquista della maschera-personaggio, ovvero di personaggi in maschera la cui caratterizzazione avviene non per via razionale, bensì relazionale. I vari personaggi, come Cesar e Oscar Knie, non sono costruiti a tavolino e poi portati in scena, ma vengono scoperti attraverso il loro modo di

---

[83] La nascita della maschera nobile ci viene raccontata da Michel Saint-Denis, nipote e allievo di Copeau, in un passo riportato in Cecilia Carponi, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze,* in «Biblioteca Teatrale», 113-114, gennaio-giugno 2015, p. 128: «The use of Masks in the training of actors had its origins in an incident that happened many years ago at a rehearsal at the Vieux-Colombier Theatre, when a young actress held up a rehearsal because she could not overcome her self-consciousness and express her character's feelings through the appropriate physical actions. Tired of having to wait for her to relax, Jacques Copeau, the director, threw a handkerchief over her face and made her repeat the scene. She at once relaxed and her body was able to express what she had been asked to do. This inspired incident led to our exploring the possibilities of mask work in the training of actors. We found that by covering his face with a mask, the actor was often able to forget his inhibitions and to go beyond his usual limits. While it increased the power of his physical expression, it at the same time taught him economy of gesture. It encouraged him to dare to communicate without the help of words. This was, indeed, a valuable discovery». Questa scoperta è stata poi portata avanti da Jean Dasté, e ripresa successivamente da Jacques Lecoq, che la ribattezza *maschera neutra* e la pone al centro della sua pedagogia.
[84] Le prime tracce della creazione di maschere-personaggio risalgono alle ultime settimane di vita della Scuola a Morteuil, prima che la compagnia si sciolga momentaneamente per le difficoltà economiche: Auguste Boverio elabora il personaggio di Bidouille (o Bicouille), lo mette alla prova nelle improvvisazioni, ma non fa in tempo a presentarlo al pubblico; Pascal Copeau, all'incirca nello stesso periodo, crea invece il personaggio di Monsieur Valentin; destinati a perdersi dopo qualche serata di improvvisazione sono invece i personaggi, appena abbozzati, del «fou» di Dasté e della «princesse de conte» di Majéne. Cfr. Cecilia Carponi, *Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio. Premises to the Training*, tesi di dottorato (Università di Roma Sapienza), 2018, pp. 84-85.
[85] Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale,* Bulzoni editore, Roma, 2000, p. 170.
[86] Diversi degli esercizi e delle improvvisazioni sono riportate in Marco Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità,* XY.IT Editore, Arona 2009.

interagire con oggetti e personaggi,[87] con un meccanismo che lo stesso Copeau definisce di possessione, di totale «dono» dell'attore al personaggio. L'obiettivo era quello di fondare la *comédie nouvelle*, cioè di prendere lo spirito della Commedia dell'Arte e usarlo per creare dei nuovi personaggi capaci di fare da specchio della società contemporanea.[88]

La pedagogia di Copeau mantiene sempre una componente naturale: la ricerca e lo studio storico sono, per lui, un passaggio successivo. Gli attori si approcciano alla maschera «come dei selvaggi»,[89] e solo in seconda battuta vengono date loro le coordinate teoriche. È interessante notare che sia stato Jouvet, collaboratore di Copeau, a commissionare a Pierre Louis Duchartre il compito di condurre una ricerca approfondita sull'arte dei comici italiani e francesi, in modo da proseguire gli studi ottocenteschi di Maurice Sand e giungere a una piena conoscenza delle origini e dell'evoluzione delle maschere.[90]

L'opera di Duchartre, elaborata a partire dal 1919 e data alle stampe nel 1926, si divide in due parti:

- La prima parte, dedicata alle origini delle maschere nella commedia, il ruolo dell'improvvisazione e dei lazzi in queste pratiche teatrale; la definizione dei canovacci (accompagnata dalla trascrizione di alcuni esempi), e completata dalla ricostruzione

---

[87] Sempre nel racconto di Saint-Denis: «Un oggetto non è solo un oggetto, né un bastone è solo un bastone: possono diventare, in qualche modo, estensioni dell'attore e la gamma di trasformazione di cui sono capaci è quasi inesauribile. Questi quattro oggetti inanimati, il cappotto, i pantaloni, il tappeto e il bastone, hanno destato la mia immaginazione, hanno modellato e iniziato a dar forma alla mia prima intuizione di Oscar. Tutto questo non è avvenuto a un livello intellettuale; non avevo nessuna "idea" rispetto a Oscar, era piuttosto qualcosa che sentivo dentro le ossa». E ancora, «Dopo tutti questi tentativi ed errori – improvvisando, provando diverse scene, fissandole senza più cambiarle, se non mutandone dei piccoli dettagli o il livello di intensità – Oscar Knie era nato: ingenuo, svagato, sentimentale, debole (ma imperioso quando la spuntava), incline agli estremi, facile alla rabbia e alla disperazione, spesso ubriaco, un gran chiacchierone, sanguigno e, a volte, osceno», in Cecilia Carponi, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze,* p. 138.

[88] L'utopia di Copeau si arena però in breve tempo: nella sua prospettiva, le maschere (intese soprattutto nella loro componente materiale) dovevano essere solo una fase della riforma del teatro; gli attori però si affezionare a esse, costruendovi intorno degli scenari che non incontrarono il favore di Copeau. L'avventura venne dichiarata conclusa nel 1926: Copeau si dedicò ad altre attività, tra cui conferenze, letture pubbliche e il teatro religioso; gli attori fondarono una compagnia, e proseguirono poi autonomamente il lavoro con la maschera – Dasté a Parigi, e Michel Saint-Denis a Londra. Ivi, p. 96

[89] Michel Saint-Denis, *Una testimonianza sulla scuola: Jean Dasté intervistato da Michel Saint-Denis* in Jacques Copeau, Maria Ines Aliverti (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale,* p. 267.

[90] Duchartre durante la Grande Guerra era al fronte con l'attore Dullin. I due erano soliti trascorrere i momenti di calma improvvisando con alcuni altri soldati, notando come alcuni di essi avessero in sé doti artistiche assimilabili a quelle dei comici dell'Arte. Il racconto colpisce Jouvet, che in virtù di questa esperienza invita Duchartre a farne uno studio; il lavoro di ricerca impegna Duchartre negli anni successivi al conflitto, e viene poi pubblicato nel 1926. Cfr. *Pierre Louis Duchartre: la Commedia dell'Arte e il teatro contemporaneo*. *Intervista,* in AA.VV. *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte,* La casa Usher, Firenze, 1983, pp. 155-158.

della storia dei comici italiani, della *comédie italienne française* e della rinascita della Commedia dell'Arte Italiana;[91]

- La seconda parte, invece, consacrata alle famiglie delle maschere.[92]

Questa sezione riprende un'opera di classificazione e definizione genealogica già vista negli esempi precedenti, e che sappiamo basarsi su una tradizione antica e consolidata.[93] In particolare, Duchartre suddivide le maschere nelle famiglie di Arlecchino,[94] Brighella, Pulcinella, il Capitano, Pedrolino e l'Innamorato; i personaggi femminili costituiscono un nucleo a sé, e non sono ricondotti a una specifica maschera-personaggio; è invece curioso osservare come Pantalone e il Dottore non abbiano ognuno dignità di capostipite in sé, bensì siano afferenti alla medesima famiglia – ovvero quella dei personaggi anziani.

Per ogni personaggio si ha un'introduzione storica, utile a inquadrare l'area geografica di origine e l'evoluzione del costume e degli oggetti di scena a esso legati; viene ripercorso anche il ruolo rivestito dalla maschera nei canovacci, evidenziando eventuali cambiamenti intercorsi – ad esempio, il passaggio dall'Arlecchino delle origini, enigmatico, infernale, rozzo e stupido solo in modo intermittente, a quello più borghese e rassicurante del XVIII secolo. Fonti iconografiche,[95] frammenti di canovacci e di dialoghi puntellano i capitoli, dando accesso diretto ai documenti poi commentati.

Il lavoro di Duchartre è un supporto per l'attore. A differenza di Miklaševskij, allineato alla prospettiva «tradizionalista» e vicino quindi agli spettacoli dello Starinnyj e di Mejerchol'd, Duchartre auspica un ritorno della Commedia dell'Arte capace di rinnovarla:

> Les antiques caractères seraient remplacés par des types modernes parlant la langage de leur milieu, ayant les tics, les vices, les habitudes, les costumes, les gestes de leur métier ou de leur classe sociale. Enfin on leur inventerait des masques. Pantalone était le marchand vénitien, nous aurions le chef de rayons, l'homme d'affaires, l'industriel… Le radium a remplacé la seringue, mais le Docteur existe toujours. […] Quand verrons-nous enfin se former une douzaine de

[91] Pierre Louis Duchartre, La *comédie italienne: l'improvisation, les canevas, vies, caracteres, portraits, masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte*, Librairie de France, Parigi, 1924, pp. 1-111.
[92] Ivi, pp. 113-323.
[93] Cfr. supra, n.43.
[94] A titolo di esempio, la famiglia di Arlecchino include Trivelino, Truffaldino, Guazeto, Zaccagnino, Bagatino. Cfr. Pierre Louis Duchartre, La *comédie italienne,* p. 113.
[95] Duchartre dà grande rilievo alle fonti francesi; successivamente, i suoi studi si concentrarono sulla Raccolta Fossard, da lui identificata come un esemplare unico e senza pari in ambito italiano. Cfr. *Pierre Louis Duchartre: la Commedia dell'Arte e il teatro contemporaneo. Intervista,* in AA.VV. *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte,* La casa Usher, Firenze, 1983, pp. 155-158.

«masques», stylisant les différents types de l'humanité actuelle aussi nettement que le fait chaque personnage de la «Noce à Nini patte en l'air» des joux de massacres forains?[96]

in poche parole, la *comédie nouvelle* di Copeau.

[96] Cfr. Pierre Louis Duchartre, *La comédie italienne,* p. 322.

CAPITOLO II

LA MASCHERA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

NEL NOVECENTO ITALIANO

> Un amico, ritornando dall'Italia, mi dice: «Sai, ho fatto un grande incontro. Ho visto una troupe di attori che recitavano come i comici dell'Arte e mi hanno detto: "Sapete perché abbiamo ripreso la Commedia de11'Arte? È stato a causa di un francese"». Allora questo mio amico chiese loro: «Come si chiama?» «Si chiama Duchartre!» risposero.[97]

Duchartre ricorda questa vicenda durante un'intervista. E se ci si limitasse a prendere per buona questa affermazione, si potrebbe pensare che la Commedia dell'Arte fosse completamente e irrimediabilmente sparita dalla scena italiana, o che comunque fosse stata svalutata a tal punto da poter essere riportata in vita grazie all'influenza di pensatori stranieri. Gli esempi di ripresa e riuso della maschera già analizzati condividono due caratteristiche fondamentali: sul piano geografico, essi si sono sviluppati al di fuori del territorio italiano; inoltre, essi si sono sviluppati, a livello cronologico, a oltre un secolo di distanza dalla decadenza della Commedia dell'Arte. Tali casi di studio sono necessari per comprendere il processo di riscoperta della tradizione dell'Arte in Italia, il quale è però alquanto complesso: le ricerche, gli esperimenti e le messe in scena francesi e russe sono senz'altro un'influenza fondamentale sulla ripresa della Commedia. Tuttavia, bisogna considerare che la Commedia ha mantenuto sprazzi di vitalità per tutto l'Ottocento italiano.

2.1 Permanenze ottocentesche della Commedia dell'Arte e della maschera: i casi Duse-Giacometto e Cammarano-Pulcinella

Tra il XVIII e il XIX secolo gli intellettuali e i professionisti del teatro hanno rinnegato la maschera-oggetto (e quindi il suo uso nella creazione di *tipi fissi*) perché nemica dell'espressività naturale,[98] di una rappresentazione tendente alla mimesi con la realtà e lontana

[97] *Pierre Louis Duchartre: la Commedia dell'Arte e il teatro contemporaneo. Intervista,* in AA.VV. *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, p. 155.

[98] Tra la fine del Settecento e lungo tutto l'Ottocento, infatti, il teatro vira sempre più verso rappresentazioni naturalistiche della realtà, ponendo grande attenzione sullo sviluppo psicologico dei personaggi e su dinamiche

dal grottesco. Dopo secoli di persecuzione ideologica da parte della Chiesa,[99] che additava i processi di mascheramento come incarnazione di un elemento peccaminoso se non addirittura diabolico, la maschera viene finalmente messa da parte perché, come osserva De Marinis,

> […] per Diderot o Noverre, per Lessing o Engel, o per Goldoni, questo occultamente non ha più niente di diabolico o di peccaminoso ma appare sconveniente e riprovevole sul piano estetico perché sottrae all'attore, e quindi allo spettatore, il mezzo di gran lunga più efficace per l'espressione e la comunicazione delle passioni.[100]

L'abbandono degli stilemi della Commedia dell'Arte è quindi da intendersi come una risposta a una crisi artistica, a cui si aggiunge però una componente sociale. Uno dei tasti dolenti della Commedia, già lamentato da Goldoni, è la prevedibilità dei personaggi, creati con intento più o meno dichiaratamente satirico tra Cinque e Seicento. Con l'imporsi della classe borghese, il mancato rinnovamento drammaturgico e performativo sottolinea lo scollamento tra vita quotidiana e vicende teatrali. Nasce così l'esigenza di trovare una nuova forma estetica che tenga conto dei cambiamenti sociali, economici e culturali che soprattutto sul finire del Settecento si fanno vorticosi, inarrestabili. In poche parole, nasce il dramma borghese.[101]

---

drammaturgiche basate su di esso (cfr. Roberto Alonge, *Un nuovo genere: il dramma borghese* in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 855-882). Comunemente, si segna l'inizio di questa tendenza con il proto-dramma borghese *Il figlio naturale* di Denis Diderot (1813-1784), oltre che con le sue riflessioni sulle tecniche attoriali, raccolte in Denis Diderot, Paolo Alatri (a cura di), *Il paradosso dell'attore,* Editori Riuniti, Roma, 2007. La riflessione diderottiana celebra la padronanza della tecnica attoriale, a discapito però dei sentimenti e in generale della componente emozionale, ritenuta volatile e inaffidabile, incapace di dare risultati coerenti sulla scena. Una recitazione quindi fredda, tanto da coniare il termine «testa di ghiaccio» e poi «testa di ferro», ma pur sempre una recitazione che deve creare l'illusione della realtà. Per questo, *exploit* sopra le righe, come le acrobazie e i lazzi, ed elementi non mimetici, come le maschere, non trovano più posto nelle nuove forme teatrali.

[99] Fin dalla nascita della Commedia dell'Arte, i predicatori iniziano una crociata contro i comici dell'Arte, accusati di rassomigliare fin troppo agli artisti di strada, che esercitano un'arte pagana e corruttrice, discendente degli spettacoli della tarda latinità. «La cosa curiosa è che gli ecclesiastici, nei loro interventi, non se la prendono tanto con ciò che avviene sul palcoscenico, nella concretezza dello spettacolo dell'Arte, bensì con ciò che avviene *prima* e *dopo* lo spettacolo. In effetti, le trame dei canovacci non differiscono molto dagli intrecci delle commedie che vengono messe in scena nelle corti e nei palazzi oligarchici dell'Italia del primo Cinquecento. La differenza la fa *la professione del teatro.* Che è un contagio pericoloso. […] Insomma, i comici suscitano le invettive degli uomini di Chiesa perché costituiscono una micro-società dentro la società, con regole proprie e modalità di esistenza che risultano *trasgressive* rispetto alla moralità dominante.» (Roberto Alonge, Francesco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, p. 103).

[100] Marco De Marinis *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale,* p. 161.

[101] Individuati i precursori del dramma borghese in Goldoni e Diderot, Alonge sottolinea come l'apice del dramma borghese venga raggiunto solo alla fine dell'Ottocento, grazie in particolare all'opera di Ibsen, autore, solo per citarne alcuni, di *Casa di Bambola*, *Spettri* e *Rosmersholm.* «Solo con lui il salotto svela perfettamente la sua natura doppia e ambigua. Per un verso è la stanza in cui la famiglia riceva gli ospiti, luogo dunque delle relazioni sociali all'interno delle coordinate spaziali della casa borghese; ma, per un altro verso, evidenzia in ogni momento la sua caratteristica di territorio privato, vero cuore della casa vista come luogo dell'intimo, zona recintata in cui si riconosce e si riafferma la potestà del padrone di casa» (Roberto Alonge, *Un nuovo genere: il dramma borghese*

Sarebbe però sbagliato considerare la decadenza della Commedia dell'Arte come un processo lineare, che parte dal riconoscimento di una crisi, prosegue con la ricerca di nuove modalità espressive e si conclude con un cambio netto, con un totale rifiuto di oltre due secoli di tradizione performativa e attoriale. Come osservato precedentemente, elementi della Commedia sono sopravvissuti a lungo al di fuori dei circuiti teatrali "ufficiali", animando piazze e strade o in forme artistiche indipendenti, come la pantomima o il teatro di figura.[102] Focalizzando l'attenzione sull'Italia, si può osservare come la Commedia dell'Arte abbia continuato a influenzare il panorama artistico ottocentesco.

Nel corso del XIX secolo, infatti, le compagnie italiane attingono a piene mani dal repertorio goldoniano. Bisogna però notare che le compagnie principali, come la Reale Sarda,

> quasi obbedendo a un tacito criterio di pertinenza […] spontaneamente si intonano le 'entrate in scena' di commedie a lungo dimenticate (come *La buona famiglia*, *La figlia obbediente*, *Il padre di famiglia*) che ora rispolverano le proprie attrattive spettacolari grazie al forte ascendente esercitato sugli interessi del pubblico (e dunque anche degli interpreti) dalla tematica familista.[103]

Le compagnie a vocazione più popolare, invece, tendono a prediligere il goldoni dialettale, riadattandolo però per il gusto del pubblico locale, in modo da diminuire la percezione della distanza tra quotidiano e teatrale. In particolare, i canovacci di Goldoni vedono il cambiamento dell'ambientazione e la coloritura locale delle maschere; caso emblematico è il *Servitore di due padroni:* originariamente composto per Antonio Sacco e per la sua maschera, Truffaldino, nel corso dell'Ottocento viene ripreso pressocché in tutta la penisola italiana, ma sempre dopo essere stato sottoposto a un processo di adattamento.[104] Così, Truffaldino diventa Meneghino a

---

in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, p. 865). Le trame di queste opere vertono infatti attorno a dei non-avvenimenti: non si tratta di sequenze di colpi di scena e virtuosismi recitativi, bensì di una continua tensione tra testo e sottotesto, che percorre come un fiume carsico le azioni e le parole dei personaggi. Altri esponenti del dramma borghese sono, ad esempio, Strindberg (autore de *La signorina Julie*) e Čechov (autore de *Il giardino dei ciliegi* e *Il Gabbiano*), cantori di conflitti sottili e della borghesia decadente; altre figure importanti sono il drammaturgo Jean Jullien, teorizzatore della nozione di «quarta parete» e il regista Antoine, famoso per la soluzione scenografica innovativa di rivolgere il retro dei mobili a favore del pubblico, cfr. Luigi Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Carocci Editore, Roma, 2020, pp. 135-148.

[102] Le maschere vengono mantenute in vita dalle marionette, che si fanno strada fin nelle dimore signorili, e dai burattini, principalmente relegati al teatro popolare e di strada. Pier Giorgio Nosari, *A volte ritornano: maschere e figure animate nello spettacolo contemporaneo*, p. 169.

[103] Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 2003, p. 236.

[104] Questo processo è ben diverso dalla riscrittura. L'adattamento traduce culturalmente il copione originale, modificandone l'ambientazione e sostituendo alcuni personaggi con i corrispettivi locali, ma senza che questa operazione abbia delle vere e proprie ricadute sulla trama. La riscrittura invece opera a un livello più profondo, e

Milano, Giacometo a Padova, Arlecchino a Venezia, Stenterello a Firenze e Pulcinella a Napoli.[105]

Tracciare un quadro completo della presenza della Commedia dell'Arte richiede di prendere in considerazione le differenze culturali e politiche che caratterizzano la penisola italiana negli anni precedenti l'Unità. È quindi utile trattare due casi notevoli, Luigi Duse e Filippo Cammarano, illustrando brevemente l'attività di due professionisti del teatro provenienti da territori diversi – rispettivamente il Veneto e la Campania –, oltre che da un retroterra familiare diverso – il primo di stampo piccolo borghese, il secondo figlio d'arte.

Luigi Duse,[106] fondatore e capocomico dell'eponima compagnia attiva dagli anni '10 all'Ottocento fino al 1854, anno della sua morte, è tra gli attori che deve la sua fortuna alla ripresa del repertorio goldoniano e al suo adattamento.

La compagnia Duse, come quella del Teatro San Carlino di Napoli e la compagnia di Giuseppe Moncalvo,[107] è una delle poche che a inizio '800 continua ad annoverare, nei propri elenchi, le maschere della Commedia. Nell'elenco di compagnia per la stagione 1828-1829, infatti, sono presenti Arlecchino, Meneghino, Pantalone, Stenterello e Brighella, e il repertorio della compagnia comprende diverse commedie e canovacci goldoniani in vernacolo, tra cui il *Servitore di due padroni* e *Le baruffe chiozzotte*. L'attività di Duse si apre però anche all'invenzione: intorno al 1830, infatti, crea la maschera-personaggio di Giacometto Spasemi, connotato esteticamente «dalla parrucca nera liscia con codino diritto all'ingiù, sopracciglia fortemente segnate, fazzoletto bianco al collo, giubba turchina, panciotto goldoniano a fiori, calzoni corti, calze bianche, scarpe nere con fibbia».[108] Il personaggio di Giacometto, per il quale Giacomo Bonfio scrive diverse commedie originali, ha grande successo di pubblico,

---

i cambiamenti nei luoghi e nei personaggi influenzano la trama, che presenta chiare differenze rispetto all'originale.

[105] Chiara Bettinelli, *Drammaturgie in viaggio. Adattamenti e riscritture nell'Italia pre-unitaria,* Università degli Studi di Firenze, 2012, p. 68.

[106] Janine Menet-Genty, *Le tournées europee delle compagnie teatrali italiane tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, «*Italogramma» 10, 2016, pp. 71-83.

[107] Attore celebre per la messa a punto della versione nobilitata di Meneghino, maschera milanese discendente dagli Zanni. Cfr. Dizionario Biografico della Treccani, voce dedicata a Giuseppe Moncalvo a cura di Alberto Manzi (data ultima consultazione 17/08/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-moncalvo_(Enciclopedia-Italiana)/

[108] Per cenni biografici, vd. Dizionario Biografico della Treccani, voce dedicata a Luigi Duse a cura di Roberta Ascarelli (data ultima consultazione 04/08/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-duse_(Dizionario-Biografico)/.

soprattutto durante il carnevale di Venezia del 1833; e sempre a Venezia è visto da George Sand, che ne loda la sobrietà.[109]
Accanto alla ripresa della Commedia dell'Arte, però, Duse si dedica anche a testi contemporanei, spesso in chiave parodica: è celebre la sua parodia di *Luigi XI* di Delavigne, cavallo di battaglia di Gustavo Modena, che in dialetto padovano diventa il *Luigi Undèse.*[110]

Il commediografo Filippo Cammarano, figlio d'arte e drammaturgo per il Teatro San Carlino e per La Fenice, opera diversi adattamenti di Goldoni[111] con l'obiettivo di dare nuova vita – e rinnovata qualità – alla commedia popolare napoletana.[112]
Se si prende in analisi *La donna in quattro maschere*, riscrittura de *La vedova scaltra,* possiamo constatare modifiche che vanno ben oltre la semplice traduzione.[113] Cammarano infatti elimina le maschere del Dottore e di Pantalone e le sostituisce coi personaggi di Don Orazio Ardenti e Don Anselmo, privi degli aspetti caricaturali propri delle maschere; alla maschera di Arlecchino, poi, preferisce quella di Pulcinella, la cui parte viene ampliata a tal punto da renderlo il vero protagonista della commedia.
Si noti, inoltre, che la maschera di Pulcinella, da lui calzata all'inizio della carriera teatrale, è presente in tutte le sue opere originali. Anzi, Pulcinella è una presenza costante sui palchi napoletani per tutto il XIX secolo, accompagnato inoltre da nuovi tipi fissi sprovvisti di maschere-oggetto.[114] Quello che però distingue la sorte di Pulcinella da quella di altre maschere è l'evoluzione che essa ha affrontato e accolto grazie all'interpretazione di Antonio Petito e di Eduardo Scarpetta; infatti

> Il punto è che Pulcinella era ormai, anche perché non poteva non esserlo, allo stesso tempo qualcosa "d'altro" e qualcosa "di più" della "sintesi" dell'umanità servile, del villano ingenuo, sciocco e ignorante… Petito colse della celebre Maschera altresì l'astuzia ingannatrice – lontana però, sempre, da ogni spietatezza e crudeltà – e con essa, a seconda dei contesti, mise in valore una saggezza, tutta particolare, vieppiù segnata da una vena di malinconia.

[109] «L'acteur chargé du Zacometto (Le Gilles vénetien) parut, par sa justesse et sa sobriété, marcher de pair avec Debureau et comme il était souvent acteur parlant et disant à merveille, il était peut-être plus complet», ivi.
[110] Chiara Bettinelli, *Drammaturgie in viaggio. Adattamenti e riscritture nell'Italia pre-unitaria,* p. 65.
[111] Ivi, pp. 87-83.
[112] Dizionario Biografico della Treccani, voce dedicata a Filippo Cammarano a cura di Laura Posa (data ultima consultazione 17/08/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-cammarano_(Dizionario-Biografico)/
[113]Chiara Bettinelli, *Drammaturgie in viaggio. Adattamenti e riscritture nell'Italia pre-unitaria*, pp. 93-106.
[114] Mario Pace, *Il teatro italiano a Malta fino all'800,* Società Dante Alighieri, Roma, 1997, pp. 11-17.

> Così Petito e con lui e dopo di lui l'allievo Scarpetta (il quale, tra l'altro, una quasi egual "rivoluzione" avrebbe fatto vivere al personaggio di Felice Sciosciammocca) segnarono il passaggio di Pulcinella dal teatro delle maschere a quello del carattere.[115]

Fatta eccezione per Pulcinella, che vede però una modifica del proprio statuto originale, la Commedia dell'Arte ripresa nel XIX secolo non è altro che il fantasma di sé stessa: manca l'ancestrale spinta vitale, la trasmissione del sapere scenico si sfilaccia e risente sempre più della sete di realismo del pubblico. Basti pensare che i protagonisti della scena, i Grandi Attori, pur continuando a riprende le commedie goldoniane, in particolare quelle a tema familista, in generale prediligono le opere di drammaturghi internazionali a quelle dei loro contemporanei. Ermete Zacconi, ad esempio, ottiene grande successo portando in scena *La gelosia di Lindoro* di Goldoni a Budapest, ma è noto per le sue interpretazioni di Ibsen, di Turgenev e di Hauptmann, oltre ad aver contribuito alla diffusione e al successo dell'ungherese Ferenc Molnár.[116] Anche l'attività di Eleonora Duse, nipote di Luigi Duse, è una costellazione di opere italiane e straniere, ma slegata dalla tradizione dell'Arte. Infatti, ella è ricordata per la prolifica relazione con D'Annunzio e per le interpretazioni dei drammi di Ibsen, dei quali sia lei che Zacconi hanno offerto linee interpretative interessanti, per quanto tra loro divergenti.[117] L'approccio dei Grandi Attori nei confronti dei personaggi è caratterizzato da una certa libertà, una licenza poetica: lo studio per la psicologia del personaggio viene condotto in modo accurato, la rappresentazione tende al naturalismo,[118] ma testo e personaggio sono passibili di modifiche utili a sfoggiare il virtuosismo dell'interprete.[119]

---

[115] Simone Visciola, *Introduction,* «Babel», n. 35, 2017, pp.11-26.

[116] Janine Menet-Genty, *Le tournées europee delle compagnie teatrali italiane tra la fine dell'800 e l'inizio del '900,* pp. 71-83.

[117] Sono diversi i casi di rimaneggiamenti dei testi. *Gli spettri* di Ibsen, ad esempio, è stato riletto in modo diametralmente opposto dalla Duse e da Zacconi, i quali hanno privilegiato, rispettivamente, i personaggi della vedova Halving e quello del giovane Osvald. Nell'analisi di Quazzolo dell'ultimo spettacolo della Duse viene sottolineato che «per lungo tempo, le interpretazioni italiane di Spettri, sagomate sull'esempio di Ermete Zacconi, avevano posto Osvaldo quale protagonista del dramma, accentuando vistosamente la sua degenerazione patologica e creando una disarmonia interna soprattutto a scapito del personaggio della signora Alving. Spetta proprio a Eleonora Duse, con questa interpretazione, aver ristabilito gli equilibri drammaturgici del dramma ibseniano, riportando al centro dell'opera la figura dolente della madre.», Paolo Quazzolo, *L'ultimo spettacolo di Eleonora Duse: il debutto di* Spettri *a Trieste,* «Sinestesie» online, 2024, (ultima consultazione: 11/10/2024): https://hdl.handle.net/11368/3077800

[118] Anche se Tommaso Salvini (1829-1915) sottolinea come esso debba essere un «realismo artistico», ovvero che debba «impreziosire una rappresentazione troppo cruda della quotidianità»; proprio per questo, la recitazione di Salvini sarà poi punto di riferimento imprescindibile per Stanislavskij e per la elaborazione del suo metodo cfr. Luigi Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, p. 139.

[119] Celebre è il caso dell'interpretazione che Salvini fa de *La morte civile* di Paolo Giacometti, dramma sull'indissolubilità del matrimonio e la condanna sociale che deriva dall'incarcerazione: nella drammaturgia, infatti, il protagonista Corrado decide di avvelenarsi dopo essersi reso conto di essere diventato un ostacolo per la felicità della moglie e della figlia; Salvini invece opta per una morte per crepacuore, "teatralizzata" al massimo.

Mentre i Grandi Attori concentrano su di sé gli sforzi produttivi e l'attenzione del pubblico, sfruttando la loro influenza anche a livello economico e imprenditoriale,[120] le compagnie mantengono la struttura tradizionale, ovvero continuano a essere organizzate gerarchicamente su una suddivisione di ruoli – come la prima e seconda innamorata, l'anziano, il caratteristica – che sono diretta evoluzione dei ruoli dell'Arte. Ma se prima i ruoli erano definiti da una maschera-oggetto, da una caratterizzazione fisica e da un determinato repertorio di situazioni drammaturgiche, con l'Ottocento i ruoli perdono queste connotazioni, e gli attori non sono più legati a una sola maschera, bensì si piegano di volta in volta a seconda delle necessità imposte dal testo.

In poche parole, quando emerge la figura del Grande Attore, le maschere scivolano verso l'oblio. La Commedia dell'Arte infatti si confonde, si perde tra le nuove direzioni del teatro dei grandi circuiti, e diventa una forma di secondaria importanza; le maschere, che pure continuano a sopravvivere nel teatro di figura, si modernizzano in caratteri, e cessa l'utilizzo e realizzazione delle maschere-oggetto. Per questo, appare evidente che l'incontro con l'esperienza francese e quella russa si configura come un movimento circolare nell'interesse degli attori per la Commedia dell'Arte, sancendone il ritorno in patria e il dialogo sia con le culture straniere, sia con le rivoluzioni teatrali del Novecento.

2.2 L'inizio della ripresa della maschera della Commedia dell'Arte: Gianfranco De Bosio, Jacques Lecoq e la pedagogia della maschera

Prima di poter accogliere le innovazioni sviluppatesi all'estero all'inizio del Novecento, l'Italia ha dovuto affrontare un cambiamento politico e sociale. Il ventennio fascista ha comportato infatti un periodo di stagnazione per l'arte teatrale: essa è stata normalizzata attraverso la centralizzazione dei finanziamenti statali, costretta a sottostare ai limiti imposti dalla censura e infine a farsi voce del regime con spettacoli dall'esplicita vocazione propagandistica, come

Zola, nel *Naturalismo a teatro*, ce ne offre un'accurata descrizione: «È veramente uno che muore, con gli occhi che si velano, il viso che impallidisce e si decompone, le membra che si irrigidiscono. […] e le sue mani tremano, e la sua testa si piega, scossa dal rantolo, mentre le sue ultime parole si perdono e non si odono più. Senza dubbio, questo si è fatto spesso a teatro, ma mai, lo ripeto, con una tale intensità di verità. Alla fine, Salvini ha avuto un lampo di genio: è disteso su una poltrona, e quando spira, con la testa inclinata verso Emma, pare crollare trascinato dal suo stesso peso, si rovescia e rotola davanti alla buca del suggeritore, mentre i personaggi presenti si scostano con un grido». Ivi, pp. 139-140.

[120] Il grandattorato diventa anche un fenomeno di divismo tale da assumere pieghe imprenditoriali, come Adelaide Ristori e la produzione e vendita di gadget, ora conservati al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (data ultima consultazione: 11/11/2024): https://www.museoattore.it/

quelli proposti dai Carri di Tespi.[121] Unico spazio di relativa libertà e sperimentazione sono stati i GUF (Gruppi Universitari Fascisti),[122] realtà che inquadravano gli studenti universitari offrendo iniziative sportive e culturali, garantendo una forma di «libertà vigilata» utile però all'inquadramento dei giovani all'interno delle fila del partito.[123] Successivamente alla caduta del regime e con la fine della guerra, però, la memoria di queste associazioni funge da base per la nascita di nuove realtà, le cui fondamenta ideologiche appaiono fin da subito in netta contrapposizione con quanto predicato dal fascismo. Per questa ricerca, si prenderà in analisi il caso del Teatro dell'Università di Padova, il cui fine è quello di

> […] diffondere e far penetrare la cultura teatrale nel senso più alto che possiamo dare a questi termini, fra tutti gli strati del pubblico, e riconquistarne l'interesse e l'amore. Per pubblico si intendano anche le classi meno abbienti economicamente o i cittadini geograficamente più decentrati, perciò gli operai, perciò i contadini.[124]

Fondato nel 1945 su impulso di alcuni docenti universitari, tra cui ricordiamo Diego Valeri, (professore di Lingua e Letteratura Francese), Manara Valgimigli (Letteratura Greca) ed Egidio Meneghini (Direttore dell'Istituto di Farmacologia), il Teatro vede la partecipazione attiva anche degli studenti, tra cui Gianfranco De Bosio, laureatosi l'anno successivo con una tesi di regia su Molière.

Le prime esperienze del gruppo avvengono in collaborazione con la Radio-Università, grazie alla quale inizia a essere trasmesso e divulgato un vasto repertorio, che spazia da Shakespeare, a Čechov, Schiller e Pirandello. Successivamente, agli attori viene messa a disposizione la Sala

---

[121] Istituiti negli anni '20, essi volevano idealmente richiamare il teatro antico e quello della Commedia dell'Arte; erano strutture smontabili, pensate per portare il teatro di regime nei centri rurali italiani. Per maggiori approfondimenti sul teatro durante l'epoca fascista, cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista,* La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1989.

[122] «Come ricordano gli statuti, che ne regolano funzioni e caratteristiche, e gli innumerevoli interventi sulla stampa e nella pubblicistica fascista, i gruppi universitari hanno come obiettivo lo studio della dottrina fascista e il farsene riproduttori verso il Paese. Per la maggioranza degli iscritti, però, a contare sono soprattutto la dimensione assistenziale e quella sportiva. Non si deve dimenticare infatti che il Guf monopolizza le attività gravitanti attorno alla vita universitaria, gestendo anche gli aspetti sportivi, ricreativi ed artistici.», in Paul Corner, Valeria Galimi, *Il fascismo in provincia,* Viella, Roma, 2014, p. 97.

[123] «La documentazione d'archivio dimostra un aspetto sostanziale: il Guf è un fedele ed eficiente ganglio del Pnf; è largamente inanziato dal centro in ogni sua attività politica ricreativa e culturale sia in funzione di gestione del consenso, sia perché svolge un lavoro estremamente utile per il regime, portando il verbo fascista in provincia e stimolando autodisciplina e controllo interno in un settore particolarmente sospetto della società come la gioventù intellettuale. Giusto quindi responsabilizzare gli studenti degli atenei attraverso la lusinga, farli sentire importanti, col loro diritto alla critica, alla sferza morale, finché tutto o quasi rimane al livello degli slogan pubblicati sulla stampa.» Ivi, p. 102.

[124] Maria Rita Simone, *Dalle Coefore alle Delfiadi. Gianfranco De Bosio e il Teatro dell'Università di Padova*, «Il castello di Elsinore», XXXIII, 82, Edizioni di Pagina, Bari, 2020, p. 64.

dei Giganti dell'Università, al centro della quale viene costruito un palcoscenico con le sedute per gli spettatori disposte ai lati, tendendo «con una tale disposizione, a porre il pubblico a diretto contatto la poesia della parola drammatica».[125] Il debutto della compagnia segue le due anime del progetto: il testo scelto, le *Coefore* di Eschilo, appartiene alla tradizione greca, ma la messa in scena avviene in un luogo non tradizionale, ovvero l'officina ferroviaria "La Stanga", e il pubblico è composto per la maggior parte da operai.
Attorno al Teatro dell'Università di Padova, grazie all'impegno di De Bosio, si crea una rete di conoscenze, rapporti personali e soprattutto collaborazioni artistiche che si vengono ad intrecciare intorno al Teatro dell'Università di Padova. Infatti, tra il 1945 e il 1953, anno in cui i fondi al Teatro vengono tagliati segnandone la fine, De Bosio inizia a collaborare con altre figure destinate a svolgere un ruolo fondamentale nel riuso della maschera della Commedia dell'Arte: Jacques Lecoq, Amleto Sartori e Giorgio Strehler.

Tra il 1947 e il 1948, De Bosio e la sua collaboratrice Lieta Papafava si trasferiscono in Francia per seguire un corso di aggiornamento teatrale presso l'EPJD (*Éducation par le jeu dramatique*), «una scuola basata su metodi non convenzionali»[126] e patrocinata da Jean-Louis Barrault[127] e da Jean-Marie Conty.[128] A questa altezza cronologica, tra gli insegnanti della scuola è presente anche Jacques Lecoq, attore e mimo professionista formatosi con Dullin[129] e Barrault, e precedentemente responsabile della preparazione fisica de Les Comédiens de Grenoble, la compagnia di Jean Dasté e sua moglie Marie Hélène.[130]
Entusiasmato dalle lezioni dell'EPJD, De Bosio decide di istituire la Scuola del Teatro dell'Università, coinvolgendo Jacques Lecoq in qualità di insegnante di movimento del corpo. Quella che doveva essere una breve esperienza, diventa presto qualcosa di più grande, tanto che Lecoq racconta:

---

[125] Ivi, p. 67.
[126] Jacques Lecoq, *Il corpo poetico,* Controfibra editore, 2016, p. 26.
[127] Regista e attore francese, formatosi presso l'Atelier di Charles Dullin. Cfr. Jean-Louis Barrault, *Reflexions sur le théatre*, 1° ed, Paris, J. Vautrain, 1949, tr. It. a cura di Glauco Natoli, *Riflessioni sul teatro*, Firenze, Sansoni, 1954; Francesca Romana Rietti, *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Collezione «Biblioteca teatrale. Memorie di teatro», Bulzoni editore, Roma, 2010. Per cenni biografici, cfr. Enciclopedia Treccani, voce Jean-Louis Barrault (ultima consultazione 28/08/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-louis-barrault/
[128] «Laureato al Politecnico a pieni voti, giocatore di basket a livello internazionale, aviatore dell'Aéropostale con Saint-Exupéry, Jean-Marie era allora il responsabile dell'educazione fisica in Francia. Amico di Antonin Artaud e di Jean-Louis Barrault, si interessava al rapporto tra sport e teatro», in Jacques Lecoq, *Il corpo poetico*, p. 26.
[129] Per la poetica e pratica di Dullin, cfr. Charles Dullin, Daniele Seragnoli, (a cura di), *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, Firenze, La casa Usher, 1986.
[130] Detta Majène, figlia di Jacques Copeau e membro, insieme a Dasté, dei Copiaus.

> Nel 1948, su invito di Gianfranco De Bosio e di Lietta Papafava, due allievi francesi trasferitisi a Parigi per frequentare la scuola dell'EPJD, partii alla volta dell'Italia con l'intenzione di rimanervi tre mesi, giusto per vedere… Ci sono rimasto otto anni! Ebbi dapprima l'occasione di lavorare al teatro dell'Università di Padova, conciliando insegnamento e creazione.[131]

All'Università, le lezioni di Lecoq vengono inizialmente accolte con un certo scetticismo: davanti alla dimostrazione della *marche sur place*, la caratteristica camminata sul posto inventata negli anni '30 da Decroux,[132] fu accolta da un commento sarcastico – «bello… ma dove va?».[133] A distanza di decenni, inoltre, lo studioso Ludovico Zorzi rammenta con una certa apprensione «i suoi "fai l'albero"»:[134] gli esercizi di Lecoq, tratti dalla pedagogia di Copeau,[135] comprendono infatti ampi spazi dedicati all'improvvisazione corporea, e gli allievi-attori si ritrovano quindi a esplorare il potenziale energetico di un personaggio modellando il loro corpo in modo da rassomigliare un fiammifero o un incendio che divampa, una pioggerella sottile o un fiume in piena, un cavallo imbizzarrito o il tronco di un albero solo parzialmente sradicato. Il metodo pedagogico di Lecoq, da lui stesso sistematizzato ne *Il corpo poetico* (1998),[136] è fortemente influenzato dall'esperienza del Vieux Colombier e degli allievi di Copeau, e si fonda quindi su una riscoperta del corpo e delle sue capacità espressive e poetiche attraverso tecniche e strumenti della Commedia dell'Arte: l'improvvisazione e la maschera, intesa sia come comportamento scenico, sia come strumento pedagogico e anche come oggetto modellato artigianalmente. Tracciando il suo viaggio personale, Lecoq spiega che

> Inizialmente l'insegnamento si basava sulla maschera neutra e l'espressione corporale, la commedia dell'arte, il coro e la tragedia greca, la pantomima bianca, la figurazione mimata, le maschere espressive, la musica e, come base tecnica, l'acrobazia drammatica e il mimo d'azione. Ben presto aggiunsi un lavoro basato sull'improvvisazione parlata e la scrittura. Andavamo dal

[131] Jacques Lecoq, *Il corpo poetico,* p. 28.
[132] Ivi, p. 5.
[133] *Ibidem.*
[134] Stefano Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», anno XI, n. 1, 2014, p. 27. Gli esercizi di Lecoq, tratti dalla pedagogia di Copeau, comprendono ampi spazi dedicati all'improvvisazione corporea, richiedendo all'interprete di cercare l'energia del proprio personaggio in un elemento o in un animale. Gli allievi si ritrovano quindi a esplorare le proprie potenzialità, modellando il loro corpo in modo da rassomigliare un fiammifero o un incendio che divampa, una pioggerella sottile o un fiume in piena, un cavallo imbizzarrito o il tronco sofferente di un albero solo parzialmente sradicato.
[135] Marco Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, pp. 136-143.
[136] Prima edizione: Jacques Lecoq, *Le corps poétiques. Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud, 1998.

silenzio alla parola, attraverso quello che sarebbe stato poi il grande tema della Scuola: *Il viaggio.*[137]

Le influenze rintracciabili in questo *excursus* sono quindi due:

- Lo sport, grazie al quale Lecoq sostiene di aver scoperto la geometria del movimento;[138]
- L'esperienza di Jacques Copeau, conosciuto indirettamente grazie ai Dasté, e di conseguenza lo spirito dei copiaus «quella volontà di avvicinarsi a un pubblico popolare mediante un teatro semplice e diretto».[139]

Alla base della formazione dell'attore, quindi, vi sono l'analisi dei movimenti da una parte, e l'improvvisazione e il gioco dall'altra.

Agli studenti del primo anno viene innanzitutto richiesto di eliminare tutte «le forme parassitarie che non sono loro, rimuovere ciò che può condizionarli»,[140] in modo da rendere il corpo una «pagina bianca» e stimolare una disposizione curiosa, indispensabile per la qualità del gioco drammatico. Il gioco è però in primo luogo fisico, corporeo, naturale:

> All'inizio il nostro lavoro non fa riferimento ad alcun testo o teatro, che sia orientale, balinese o altro. La vita è la nostra prima, sola lettura. Dobbiamo riconoscerla attraverso il *corpo mimante,* attraverso il *ri-gioco,* a partire dai quali l'immaginazione spinge l'allievo verso altre dimensioni e altri territori. Partendo dal ri-gioco psicologico, progrediamo ascendendo verso altri livelli di recitazione, specialmente grazie alle maschere, che permettono di raggiungere, nel secondo anno, i grandi teatri della commedia dell'arte e della tragedia.[141]

Gli esercizi apparentemente astratti, se non addirittura astrusi, servono quindi a raggiungere la piena disponibilità del corpo e la piena padronanza dei gesti, siano essi quotidiani o acrobatici. Lo stesso utilizzo della maschera nobile, che Lecoq perfeziona e rende celebre con il nome di «maschera neutra»,[142] rappresenta una tappa del percorso attoriale: una volta sperimentata la

---

[137] Jacques Lecoq, *Il corpo poetico*, p. 32.
[138] Ivi, p. 25.
[139] Ivi, p. 27.
[140] Ivi, p. 51.
[141] Ivi, p. 75.
[142] «La maschera neutra è rigorosamente il contrario delle maschere espressive, non esprime assolutamente nulla. Può essere sia maschile che femminile, ma la caratteristica forzatamente comune a entrambe le forme è l'assenza di connotato emotivo», in Alberto Marcia, *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori.* Cfr. Appendice fotografica, figura 1. Il perfezionamento della maschera neutra vede la collaborazione tra Lecoq e Amleto Sartori: vengono create due maschere, la neutra maschile e la neutra femminile; attualmente (2024), Sarah Sartori (figlia di Donato e nipote di Amleto) sta elaborando la maschera neutra androgina.

condizione di neutralità, infatti, «ci avviciniamo a masche di ogni tipo, le più diverse possibili, che riuniamo sotto l'espressione di "maschere espressive"».[143] Tali maschere - che a differenza delle mezze maschere della Commedia sono intere e non permettono quindi di usare la parola - sono definite "espressive" proprio perché recano «evidenti segni di uno stato d'animo, di un carattere: il collerico, la gioia, l'ira, il flemmatico. Queste maschere esprimono in modo chiaro un connotato psichico o una condizione, e il compito dell'attore è dare il corpo appropriato, i gesti corrispondenti, a ciascuna maschera».[144] L'abilità dell'interprete permette però di dare vita anche alla contromaschera ovvero l'espressione opposta a quella della maschera: dalla spavalderia di un uomo col petto in fuori e i piedi ben piantati per terra, si passa così a un atteggiamento scenico pavido, piegando la schiena e incassando il collo nelle spalle, tale da cambiare visivamente i connotati della maschera stessa.

Il lavoro del primo anno tende al raggiungimento di un obiettivo: il gioco dei *personaggi*. Ogni attore infatti deve riuscire a sviluppare un personaggio senza limitarsi a riproporre la propria persona sul palco. Ogni personaggio deve poter essere descritto in sole tre parole, ad esempio «orgoglioso, generoso e collerico»: come sostiene Lecoq, «il treppiede è indispensabile all'architettura del personaggio come per quella della casa».[145] Ogni personaggio viene quindi «messo in situazione», ovvero viene posto in un ambiente insieme ad altri personaggi, in modo che la partitura di azioni e reazioni che essi intrecciano durante l'improvvisazione ne rivelino l'essenza.

Superato il primo anno, solo alcuni degli studenti vengono ammessi al secondo, che si struttura come spazio di ricerca e creazione drammatica:

> Affrontiamo per prima cosa i linguaggi del corpo e i linguaggi del gesto. Ci addentriamo poi nei grandi sentimenti del melodramma e della commedia umana della commedia dell'arte. Il secondo trimestre è consacrato ai buffoni, poi alla tragedia e al coro, per finire con il mistero e la sua follia. Il clown e i varietà comici occupano il terzo trimestre.[146]

Nell'affrontare la Commedia dell'Arte, Lecoq rifugge i cliché interpretativi diffusi dagli innumerevoli stage di commedia diffusisi nel secondo Novecento. Il rifiuto per questo

[143] Jacques Lecoq, *Il corpo poetico*, p. 85.
[144] Alberto Marcia, *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori.*
[145] Jacques Lecoq, *Il corpo poetico*, p. 96.
[146] Ivi, p. 146.

impoverimento della recitazione lo porta addirittura a ribaltare l'approccio pedagogico alla commedia stessa per riscoprirne il sostrato, ovvero la «*commedia umana*».

> In questo territorio sono in gioco tutti i grandi imbrogli della natura umana: far credere, illudere, approfittarsi di tutto. I desideri sono impellenti, i personaggi lottano per la "sopravvivenza". Nella commedia dell'arte, tutti sono ingenui e furbi: fame, amore e denaro animano i personaggi. Il tema base è *tendere una trappola* per una qualsivoglia ragione: per avere una donna, del denaro, del cibo. Ma presto i personaggi, trascinati dalla loro stessa stoltezza, cadono vittime dei loro intrighi.[147]

Si ha quindi una rappresentazione della realtà che gioca sul sottile filo tra commedia e tragedia. Il fondo tragico, animato da paura e stoltezza, non si fa preponderante, ma è continuamente accostato a sentimenti di rivalsa, a grandi gesti: l'esasperazione delle reazioni dei personaggi si fa corpo attraverso le acrobazie, ma rimane ancorata al certosino lavoro approfondito nel primo anno di formazione, rifuggendo quindi dalla vuota meccanicità e dall'insipida riproposizione di stilemi sclerotizzati. Lecoq definisce la Commedia dell'Arte come «un'arte d'infanzia», in cui le situazioni si susseguono vorticosamente e quasi crudele, con uno stile recitativo «spinto al massimo».[148] Deve sempre restare, però, un elemento di umanità: è questo che sancisce la differenza tra *gag,* che può essere un'azione meccanica e assurda, totalmente slegata da qualsiasi dinamica drammaturgica, e *lazzi,*[149] che sono il principale spazio di gioco all'interno della Commedia. Lo studio dei personaggi si basa quindi su una struttura binaria: per ogni personaggio viene creata un'apposita ginnastica, a cui si accompagna un'attenta riflessione alla solidità drammaturgica del gesto.

Nella Scuola, Lecoq usa come riferimento sia i grandi autori che si sono ispirati ai comici italiani, ovvero Gozzi, Goldoni, Molière, Shakespeare e perfino Goethe, prediligendo però a livello pedagogico lo studio di Ruzante.[150] In continuità con gli insegnamenti di Copeau, Lecoq

---

[147] Ivi, pp. 161-162.
[148] Ivi, pp. 163-165.
[149] Della tecnica dei lazzi abbiamo già visto la definizione negli studi di Miklaševskij.
[150] Al secolo Angelo Beolco (1496-1542), performer attivo nella Venezia del '500, sotto la protezione di Alvise Cornaro. Il personaggio da lui creato, Ruzante, è protagonista prima di satire villanese (*Betìa* e *Pastoral),* poi di testi caratterizzati da accenni tragici, come il *Parlamento*, *Bilora* e *La Moscheta,* e negli anni '30 di opere dal taglio classicheggiante (*Piovana* e *Vaccaria*, rifacimenti rispettivamente del *Rudens* e dell'*Asinaria* di Plauto). Durante il XIX secolo, il Ruzante diventa protagonista di una serie di ricerche, traduzioni e riprese, influenzando gli studi di George e Maurice Sand; successivamente diventa anche uno dei punti di riferimento del Teatro dell'Università di Padova, influenzando Lecoq, De Bosio e Sartori. Cfr. Roberto Alonge, Francesco Perrelli, *Storia*

include nel suo insegnamento anche la realizzazione delle maschere, utilizzando la ricetta casalinga propria della Scuola del Vieux Colombier, «che consisteva in strati sovrapposti di carta di giornale, uniti tra loro con colla d'amido, ottenuta dalla cottura della farina di grano, alla quale veniva aggiunta una zolletta di zucchero».[151] Durante il periodo padovano, però, De Bosio lo introduce ad Amleto Sartori, scultore padovano, inaugurando così una nuova fase della ripresa della maschera della Commedia: la ricerca sull'artigianato della maschera.

2.3 L'artigianato della maschera-oggetto: ricerca e pratica di Amleto Sartori[152] (dagli anni '50)

La prima vocazione di Amleto Sartori è la scultura, nella quale eccelle grazie alla profonda conoscenza del corpo umano – dovuta, questa, a un lavoro di minuziosa realizzazione di tavole anatomiche, svolto durante la giovinezza – e alla devozione nello studio dei materiali e delle tecniche di lavorazione degli stessi, impiegando con pari disinvoltura marmo, bronzo, porfido, cera, ceramica. All'inizio

> Sartori scolpisce dei lavori che, nonostante il dramma sotto pelle, rimangono rigorosamente figurativi; si ritrovano un po' in disparte rispetto alle tendenze dell'avanguardia del periodo, recano spiccato un bisogno di classicità; tuttavia non riescono a dissimulare una robusta traccia di grottesco, che la pacata armonia formale non copre.[153]

La creazione di maschere inizia in un secondo momento, quando il Teatro dell'Università di Padova matura l'esigenza di lavorare con maschere e De Bosio lo contatta per realizzare una serie di maschere lignee. Come riporta Marcia,

> È la prima volta che [Sartori] affronta il problema preciso della maschera come oggetto da indossare: la maschera gli si rivela come una scultura viva, lo entusiasma. Tra le prime

del teatro e dello spettacolo, pp. 85-88; Maurice Sand, George Sand, *Masques et bouffons*; Donato Sartori, *La casa delle maschere,* DelfiniErranti. org. nd Web 23, 2011.

[151] Ivi, p. 3.

[152] Il contenuto di questo paragrafo si avvale sia di fonti bibliografiche, sia degli appunti raccolti dall'autrice in occasione del Workshop di progettazione della maschera tenuto da Sarah Sartori e Paola Piizzi e organizzato da Sipario Teatro APS ad Abano Terme nel mese di febbraio 2024. Durante il workshop, l'autrice ha potuto anche sperimentare la realizzazione di un calco in gesso del proprio viso: le foto scattate in tale occasione sono presenti in appendice (Appendice fotografica, fig. 2, 3, 4 e 5).

[153] Alberto Marcia, *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori.*

realizzazioni vi sono alcune maschere allestite per accompagnare la declamazione di poesia negra.[154]

Continuando la collaborazione con De Bosio, Sartori ha l'occasione di interfacciarsi con spunti e stimoli diversi: a seconda delle indicazioni drammaturgiche, la sua produzione rimanda quindi al "periodo negro" di Pablo Picasso, e successivamente al teatro greco, latino e rinascimentale; bisogna però notare che a questa altezza cronologica, ovvero la fine degli anni '40, gli studi di Sartori non si sono ancora rivolti alla Commedia dell'Arte. La sua ricerca si può infatti dividere in tre momenti:

- I primi contatti con il Teatro dell'Università di Padova, durante i quali l'artigianato delle maschere rispondere alle esigenze produttive e registiche;
- L'incontro con Lecoq e lo studio della maschera neutra, che lo impegna a partire dal 1948;
- La collaborazione con Strehler e la ricerca sulla manifattura delle maschere della Commedia dell'Arte, che si avvia dai primi anni '50.

Dopo il primissimo tentativo di usare il legno – che rimane, nella sua produzione, un *unicum* - Amleto Sartori riprende la cartapesta, materiale considerato vile e per questo disprezzato dal contesto artistico coevo, ma storicamente apprezzato da artisti del calibro di Michelangelo e, soprattutto, dalla lavorazione simile a quella usata dagli antichi greci per la realizzazione delle loro maschere. Infatti «essi, racconta Virgilio, davano forma su uno stampo, insieme, a strati di legno molto sottili e di tessuto, fino a raggiungere lo spessore voluto per la maschera».[155]
Le prime opere di Sartori sono realizzate in modo simile,[156] e il procedimento sperimentato in questi anni è poi destinato a diventare la prima tappa nella progettazione di ogni sua maschera, che prima di essere trasposta su materiali più durevoli (e dalla lavorazione più impegnativa in termini economici e di tempo) deve dimostrare il proprio valore in questi panni "poveri". Innanzitutto, le fattezze della maschera progettata[157] vengono modellate su un blocco di creta, che funge da primo positivo, lungo il quale vengono poi inserite delle lamelle di alluminio seguendo due modalità: le lamelle inserite lungo il perimetro della creta possono essere più

[154] Ivi.
[155] Ivi.
[156] La tecnica sviluppata da Amleto Sartori è stata tramandata al figlio Donato e quindi alla nipote Sarah, che insieme a Paola Piizzi tiene vita la tradizione del nonno continuando la realizzazione di maschere.
[157] La progettazione della maschera è un processo lungo, che vede Sartori impegnato prima di tutto sulla carta, producendo diversi bozzetti e disegni, e solo in un secondo momento diventa un lavoro di modellazione e scultura.

spesse e possono sovrapporsi tra di loro; quelle invece che tagliano il blocco in verticale, lungo la linea del naso, sono più sottili e non si sovrappongono. Una volta creata questa divisione, sul blocco viene fatto colare il gesso liquido, che solidificando dà vita allo stampo negativo, comodamente diviso in due o più parti, il cui corretto incastro viene tracciato da dei fori detti "chiamate".[158]

Una volta pronto, il negativo viene immerso in acqua: in un primo momento si noterà la formazione di bolle, che cesseranno non appena il gesso avrà assorbito tanta acqua da esserne saturo, e quindi pronto per la lavorazione della cartapesta. Il primo strato viene quindi realizzato disponendo all'interno del negativo della carta dalle qualità assorbenti (come la carta di giornale), precedentemente strappata e immersa in acqua e quindi compressa con un pennello. Per gli strati successivi, la carta non viene più immersa preventivamente in acqua, ma solo picchiettata con un pennello bagnato; viene usata anche la colla, preferibilmente di origine naturale (come, ad esempio, la colla di farina già usata dagli allievi di Copeau). Il numero di strati varia a seconda della grammatura della carta; l'anima della maschera è però realizzata con un materiale più solido, solitamente una garza, utile a conferire solidità alla struttura.

Una volta asciugata, la maschera viene staccata dal negativo, rifinita e coperta da uno strato di stucco, carteggiato affinché la sua superficie sia uniforme. A questo punto, la maschera può essere verniciata, sia per rifinirla da un punto di vista estetico, sia per un'esigenza tecnica, ovvero rendere parzialmente impermeabile la superficie della stessa, ed evitare così che il profuso sudore prodotto durante la recitazione provochi il degrado della carta. Tuttavia, la scelta della vernice deve tenere conto del delicato rapporto, dell'«aderenza discreta» che queste maschere devono intrecciare col volto dell'attore: bisogna quindi evitare le vernici a base di petrolio (che hanno effetto plastificante), ricorrendo invece a «vernici nitrocellulosiche, che impermeabilizzano – anche se non del tutto – senza plastificare, mantenendo alla pelle il contatto con l'aria».[159]

Questo primo periodo di sperimentazione è alimentato dall'amicizia con Lecoq, conosciuto grazie alla mediazione di De Bosio. Amleto Sartori si dedica alla costruzione di maschere mimiche ed espressive, che Lecoq mette alla prova. A proposito del rapporto tra i due, Donato Sartori (figlio di Amleto e continuatore della sua opera) ricorda:

---

[158] La divisione in più blocchi rende più semplice la separazione del negativo dal positivo, diminuendo sensibilmente il rischio di fratture dello stampo stesso. Dal negativo in gesso si possono poi ottenere diversi positivi, che riproducono fedelmente l'originale in creta.

[159] Alberto Marcia, *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori.*

> L'amicizia tra mio padre e Jacques (al quale, più tardi, doveva aggiungersi Marcello Moretti, straordinario interprete dell'Arlecchino strehleriano), era tale che spesso i due scomparivano per intere giornate alla ricerca di volti caratteristici, vere e proprie maschere umane che si potevano incontrare .solo in alcuni punti nodali della città o nel suo immediato circondario. / Il mercato "dei frutti e delle erbe" delle piazze, sotto il salone della vecchia Padova con i suoi banchi colorati e profumati, brulicante di una pittoresca fauna popolana, era fonte inesauribile di suggerimenti per le maschere pavane della tipologia ruzantiana.[160]

Il prolifico – e a tratti goliardico – scambio di idee sviluppatosi tra i due si cementifica con la ricerca di volti caratteristici, particolari, che vengono colti dalle strade e poi impressi nello studio di Sartori.[161] Come già anticipato, però, il loro incontro segna l'evoluzione della maschera nobile in maschera neutro.

Avendo lasciato la propria maschera nobile in Germania, infatti, Lecoq necessita di fabbricarsene un sostituto, e Sartori si propone non solo di mettere a disposizione il proprio studio, ma anche le proprie abilità. Innanzitutto, Sartori realizza un calco in gesso del volto di Lecoq, per poi lavorarlo ulteriormente: i lineamenti vengono appianati, l'espressione cesellata fino ad essere azzerata. L'estetica delle maschere ha richiami orientali, e si caratterizza inizialmente per una certa spigolosità, man mano addolcita nel corso di un decennio di *labor limae*.

Sempre a questa altezza cronologica, ovvero tra le fine degli anni '40 e gli anni '50, Sartori si avvicina sempre di più alla Commedia dell'Arte: prima con la ripresa di Ruzante operata dal Teatro dell'Università di Padova, e poi affiancando Giorgio Strehler nelle riprese dell'*Arlecchino servitore di due padroni.*

La ripresa della maschera della Commedia dell'Arte lo pone però davanti a un ostacolo: la ricerca delle fonti. Nonostante il ricco patrimonio iconografico della Commedia[162] e la

[160] Donato Sartori, *La casa delle maschere*, p. 7.

[161] «I Sartori non si sono limitati a riportare in vita l'arte della scultura delle maschere in cuoio e ad insegnarne la tecnica a molti allievi di tutto il mondo. Hanno proseguito la ricerca, affiancando e facendosi affiancare eia studiosi, registi e attori, indagando sul folklore italiano ed europeo, cercando nessi, operando confronti e sintesi. Il Centro rappresenta un luogo in cui ricerca universitaria e pratica scenica si incontrano. Negli ultimi anni, Donato ha preso ad approfondire le tradizioni ciel Nord Europa, arrivando ad ipotizzare un legame (prima di allora enunciato solo a livello teorico) tra la nascita di Arlecchino e le leggende fiorite sul re Berla, Hellekin e la "cavalcata dei morti"», in Pier Giorgio Nosari, *A volte ritornano: maschere e figure animate nello spettacolo contemporaneo*, p. 181.

[162] Cfr. supra 1.1.

sporadica sopravvivenza di botteghe tradizionali,[163] restano ben poche testimonianze circa la manifattura delle maschere sceniche, esauritasi in modo pressoché definitivo nel XVIII secolo. Per questo, Amleto Sartori si approccia a quest'arte prima di tutto da studioso e scultore:

> La ricerca è tecnica, di materiali, ma nel contempo deve seguire con intelligenza il personaggio, nelle vicende storiche della Commedia all'improvviso. Studiando recupera una notizia fondamentale: le maschere della Commedia erano in cuoio. Ecco il materiale giusto, il cuoio. Ma è dal Settecento, dal dopo Goldoni, che non si usa più, se n'è perso l'uso. […] Si pone il problema pratico: come trattarlo, il cuoio appena riscoperto?[164]

Alla mancanza di fonti, Sartori rimedia osservando alcuni esemplari di maschera conservati al Museo dell'Opera di Parigi e poi frequentando alcune botteghe di rilegatori di manoscritti. La somma di quanto osservato, ovvero della forma e della struttura dell'oggetto finito e la lavorazione del sottilissimo cuoio usato per riparare le copertine dei libri antichi, funge da canovaccio per il suo lavoro.

Le prime fasi di progettazione e realizzazione corrispondono a quelle delle maschere di cartapesta, già descritte sopra. Una volta appurata la funzionalità scenica del progetto, Sartori scolpisce il positivo della maschera in cirmolo.[165] Sul positivo pone una pezza di cuoio di grandi dimensioni, precedentemente immersa in una bacinella di acqua tiepida,[166] e la fissa al legno con dei chiodi in ottone. Man mano che il cuoio asciuga, esso viene punterellato e compresso con utensili in osso,[167] e lisciato con delle stecche di bosso,[168] fino a quando il cuoio ha preso la forma desiderata ed è asciutto. Tolti i chiodi di ottone, la maschera viene sfilata dal calco in legno: si tagliano eventuali eccessi, si assottiglia il cuoio delle pieghe poste dietro e si percorre il perimetro della maschera con un ferro cotonato, per evitare che il sudore deformi la struttura della stessa. Una volta aperti gli occhi, la maschera è pronta per essere calzata.

---

[163] Donato Sartori infatti racconta di aver conosciuto un mascheraro napoletano, che realizza le maschere di Pulcinella «secondo regole di secoli che ancora gli orchestrano le mani; in un legno cavo le sembianze della maschera, al negativo. Il vecchio prende un cuoio grosso, non trattato con la concia, lasciato alla putredine in un'acqua che ristagna; lo estrae da quell'acqua, per ore lo martella con dei pestelli di bosso, costringendolo nel cavo che ha scolpito, perché si pieghi infine alle forme ordinategli dal legno; in molti giorni la maschera asciuga all'aria. È spessa, quanto un dito, dura», in Alberto Marcia, *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori.*

[164] Ivi.

[165] Un legno alpino di facile lavorazione, ampiamente usato per scopi architettonici e scultorei.

[166] L'acqua calda cuocerebbe il cuoio, mentre l'acqua tiepida ne conserva intatte le qualità rendendolo allo stesso tempo morbido e di facile lavorazione. Prima di essere steso sul legno, infatti, il cuoio deve essere morbido come un panno, facile da torcere e strizzare.

[167] La densità dell'osso è infatti tale da permettere la lavorazione del cuoio.

[168] Legno molto diffuso nella zona di Padova, ideale per l'intaglio

*2.4 La ripresa della maschera della Commedia dell'Arte nella produzione spettacolare: L'*Arlecchino Servitore di Due Padroni*, Giorgio Strehler e Marcello Moretti*

Il percorso di De Bosio, Lecoq e Sartori si intreccia, poi, con quello del Piccolo Teatro di Milano, fondato nel 1947 da Paolo Grassi,[169] Giorgio Strehler,[170] Nina Vinchi e Mario Apollonio.[171] Le prime ricerche pedagogiche e artigianali confluiscono così nella produzione spettacolare, dando nuova vita e dignità a quella tradizione che il gruppo padovano stava iniziando a riscoprire. Le due realtà, infatti, sono entrambe rappresentative dello Zeitgeist, proponendosi entrambe di realizzare un teatro per tutta la cittadinanza ma artisticamente sostenuto, come esemplificato dalla locandina della stagione inaugurale del Piccolo, oltre che sulla rivista Politecnico di Elio Vittorini:

> Dopo i bandi del teatro dei diecimila e il conformismo della propaganda, crediamo che sia tempo di lavorare inizialmente in profondità per potere quindi guadagnare in estensione: forse il gruppo dei nostri spettatori diventerà vivo di più vaste platee; e, se non ci inganniamo, ogni civiltà si attua appunta secondo un processo che accosta ed integra gruppo e gruppo nella sua varietà e molteplicità. Per questo recluteremo i nostri spettatori, per quanto più è possibile, tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo semplici e convenienti forme d'abbonamento per meglio saldare i rapporti tra teatro e spettatori offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più è possibile ridotti. Non dunque teatro sperimentale e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati. Ma, invece, teatro d'arte, per tutti.[172]

Paragonando queste righe programmatiche con l'operato del Teatro Universitario di Padova, appare evidente la convergenza di intenti che anima l'operato di questi giovani teatranti, destinati a tessere rapporti di collaborazione e scambio artistico e umano negli anni a venire.

---

[169] AA.VV., Primo Quaderno – *Paolo Grassi – Il teatro come bene pubblico,* Atti del Convegno del 2009, Passigli Editori, Firenze, 2011.

[170] Alberto Bentoglio, *Giorgio Strehler: un altissimo mestiere di teatro*, «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», anno 37, n. 109, 2009, pp. 184-190. Giorgio Strehler è stato responsabile per la nascita e l'affermazione della regia in Italia, oltre che per la diffusione delle opere di drammaturghi internazionali, come ad esempio Brecht. La cura e lo studio sotteso a ogni sua regia sono caratterizzate da un rigore accademico e filologico, ravvisabile negli appunti di regia, cfr. Giorgio Strehler, *Il Re Lear di Shakespeare*, Bertani editore, Verona, 1973.

[171] Per un'accurata analisi della fondazione del Piccolo Teatro di Milano, cfr. Stefano Locatelli *L'eccezione e la norma. Il Piccolo teatro di Milano alle origini e la stabilità pubblica,* Dino Audino, Roma, 2023.

[172] Cfr. Manifesto del Piccolo in AA.VV., *Strehler: Il gigante del Piccolo,* Mimesis Edizioni e GEDI - gruppo editoriale, Torino, 2021.

Il primo incontro tra De Bosio e Paolo Grassi avviene in occasione delle prove del secondo spettacolo del Teatro dell'Università di Padova, *I pellicani* di Strindberg (1947), ripreso nella traduzione edita da Rosa&Ballo,[173] la cui collana teatrale era curata dallo stesso Grasso. Nello stesso anno, il Piccolo Teatro inaugura la propria attività con un ciclo di quattro spettacoli: l'*Albergo dei poveri* di Maksim Gor'kji, *Il mago dei prodigi* di Pedro Calderón de la Barca*, Le notti dell'ira* di Armand Salacrou e *Il servitore di due padroni* di Carlo Goldoni, destinato negli anni a divenire lo spettacolo italiano più visto al mondo.[174] L'importanza de *Il servitore di due padroni* va però ben al di là dello straordinario successo commerciale, in parte ascrivibile alla chiara fama del canovaccio goldoniano: è a esso, infatti, che si deve la reintroduzione della maschera della Commedia dell'Arte nelle produzioni spettacolari in Italia, evidenziando le difficoltà e le potenzialità espressive di uno strumento all'epoca sottovalutato. In queste pagine quindi si analizzerà una particolare componente della produzione de *Il servitore*, ovvero l'importanza dell'apporto attoriale durante nell'adattamento registico e il rapporto tra interprete e maschera-oggetto nella recitazione.

Già nel corso dell'Ottocento, l'originale canovaccio goldoniano aveva calcato le scene in forme modificate, che sostituivano alla maschera di Antonio Sacchi, Truffaldino, altre maschere più famose o legate alla provenienza geografica della compagnia. Anche Strehler opta per l'uso di una maschera alternativa ma affine, ovvero Arlecchino. Tale ruolo viene affidato a Marcello Moretti (1910-1961), definito da Grassi «uomo scontroso e di poche parole, un uomo del popolo abituato al lavoro, alla serietà della vita e della professione, avviato dal destino ad una popolarità mondiale, contraria alla sua indole schiva, riflessiva, umanamente raccolta».[175] In queste pagine, ci concentreremo quindi sul suo rapporto con la maschera di Arlecchino, prima burrascoso e in seconda battura totalizzante: rapporto che è esemplificativo della complessità della recitazione dell'Arte.
Da un punto di vista produttivo, questa prima edizione del *Servitore di due padroni*[176] segue il metodo operativo usato dai comici della Commedia dell'Arte: lo spiccato senso registico di

[173] Il copione usato dal Teatro dell'Università di Padova è infatti quello tradotto da Alessandro Pellegrini ed edito da Rosa&Ballo nel 1944. Inoltre, già nel 1946 Grassi si era interessato alle nuove realtà teatrali universitarie, da lui lui definite "Teatrini", individuando, oltre a Padova, altri centri di interesse: Asti, Bologna, Cremona, Genova, Firenze, Torino, Treviso, Venezia.
[174] Cfr. foto di scena tratte dalla messa in scena del 1947 e conservate nell'archivio del Piccolo Teatro. Le foto di scena del Piccolo, come anche i bozzetti e le locandine, sono tratte dall'archivio digitale del teatro (data ultima consultazione: 13/11/2024): https://archivio.piccoloteatro.org/
[175] Da *Marcello, un amico,* in Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Ruggero Jacobbi, (a cura di) *Quaderni del Piccolo Teatro - Marcello Moretti,* Milano 1962, p. 8.
[176] Ribattezzato successivamente *Arlecchino servitore di due padroni*, in funzione della tournée internazionale.

Strehler – che pone l'azione all'interno di un teatrino da comici vagabondi, dotato di un palchetto e di quinte mobili – lascia spazio all'iniziativa degli attori e al dialogo con essi,[177] come dimostrato dal racconto della creazione del lazzo della mosca:

> A un certo punto si doveva inventare un'entrata per **Moretti**, non era facile perché era già venuto sulla scena da tutte le parti. "Come entro?" mi fa Marcello. "Stavolta prova dal fondo, salti su da sotto la tenda". E lui: "Sì, ma che cosa faccio? Entro per fare che cosa?". Domanda sensata; eravamo dei ragazzi sprovveduti, ma non tanto da non sapere che in quella nostra **Commedia dell'Arte** reinventata a braccio ogni entrata d'attore doveva avere una motivazione. "Idea – fa Marcello – entro perché col cappello cerco di prendere una farfalla". Prova una, due, tre volte e fa dei movimenti leggiadri, infantili, per prendere la sua farfalla. A un certo punto, però, la farfalla diventa una mosca. "È più realistico, nel genere di Arlecchino" – dice Marcello. Afferra a volo l'invisibile mosca, grida "*l'ho ciapada*", e comincia a strapparle le ali come fossero petali di un fiore. "Alt – gli dico – non mi piace. È un gioco sadico". "Ma i bambini questi giochi sadici li fanno". "Va bene. E adesso?". "Adesso…". Mi guarda, si caccia in bocca la mosca e la mangia. Io caccio un urlo, lui tiene duro e la spunta.[178]

Tale lazzo, nato dalla creatività spontanea e antintellettualistica degli attori, si è poi scoperto essere appartenuto alla tradizione della Commedia dell'Arte, quasi a segnare una inconsapevole ma profonda ripresa delle radici performative italiane.[179]

---

[177] Fo arriva addirittura a sostenere che la prima messa in scena del Servitore di due padroni non fosse tenuta in grande considerazione da Grassi e Strehler, che lo avrebbero messo in stagione per «chiudere un cartellone di fine stagione». Aggiunge: «Anzi, per la verità storica, va detto che Giorgio non voleva fare 'sto spettacolo, non era per niente convinto. Poi, tra spinte e controspinte, soggetti di repertorio, gag rubate ai clown, tagli e modifiche, è saltato fuori uno spettacolo davvero unico nella storia del Piccolo, uno spettacolo che ha consentito a tutti gli attori di darci dentro e di tirar fuori ogni trappola del grande mestiere. L'allestimento, infatti, è stato costruito e si è sviluppato sul loro apporto, sull'apporto di interpreti straordinari che avevano fatto esperienza addirittura nell'avanspettacolo, come Franco Parenti, o che avevano battuto tutte le filodrammatiche, come Checco Rissone, e ancora sul contributo di Marcello Moretti, di Battistella, ecc. Così lo spettacolo è cresciuto in una chiave di grande collaborazione e generosità: la famosa scena della mollica di pane di Moretti, per esempio, era di Franco Parenti», in Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1997, p. 39.

[178] Dal sito del Piccolo Teatro dedicato al centesimo anniversario della nascita di Giorgio Strehler (data ultima consultazione: 25/09/2024): https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/

[179] «Sulla trama di un Goldoni primitivo, tanto primitivo quindi da concederci l'abbandono quasi totale della fantasia e dell'invenzione, l'Arlecchino Servitore di Due Padroni volle essere uno spettacolo popolare, tipicamente italico, libero di sé, il più antintellettualistico possibile. Uno spettacolo che riavvicinando noi stessi, noi comici per primi, alle fonti della immortale Commedia dell'Arte con le sue immortali maschere, potesse ritrovare alcune radici più profonde e più nostre. E soprattutto volle essere uno spettacolo teatrale. Uno spettacolo, cioè, tutto fatto di teatro, tutto fatto per il teatro, con i mezzi esclusivamente del teatro». Ivi, introduzione di Giorgio Strehler alla prima messa in onda televisiva dello spettacolo, nel 1955.

Si deve però notare una particolarità di questo primo approccio alla Commedia dell'Arte: il rapporto con la maschera. Che i comici del passato usassero le maschere era fatto noto,[180] ma all'epoca Strehler non era ancora entrato in contatto con l'ambiente padovano e non era quindi al corrente dei più recenti studi sulla manifattura artigianale delle maschere. Per questo, durante la messa in scena gli attori utilizzano delle rudimentali maschere di cartapesta e garza, non particolarmente rifinite dal punto di vista estetico ma soprattutto gravate da due difficoltà tecniche: innanzitutto, la delicatezza dei materiali, che a contatto col sudore degli attori si sfaldano; inoltre, la scomodità delle maschere stesse, che premono dolorosamente sul volto degli attori. Nonostante il tentativo di ovviare a quest'ultimo problema inserendo delle imbottiture di ovatta e cerotti, calzare le maschere continua a essere un vero e proprio supplizio per gli attori, tanto che Marcello Moretti rifiuta inizialmente lo strumento, sostituendolo con un pesante strato di cerone nero. Dario Fo racconta:

> [P]ortare la maschera per un attore è un'angoscia. È un'angoscia non determinata dall'uso quanto dal fatto che, calzandola, hai una restrizione del campo visivo e del piano acustico-vocale. La voce ti canta addosso, ti stordisce, rimbomba nelle orecchie, finché non ci hai fatto l'abitudine non ti riesce di controllare il respiro, ti senti estraneo alla maschera che si trasforma in una gabbia di tortura. Si può dire che ti aliena la possibilità di concentrazione.[181]

Nel 1951, prima in un caffè fuori dal Teatro Olimpico di Vicenza e poi a Padova, Moretti e Strehler[182] fanno la conoscenza di Sartori, e inaugurano la loro duratura e prolifica collaborazione. Le orribili maschere in cartapesta e garza vengono accantonate, e Sartori si dedica alla riesumazione della lavorazione delle maschere in cuoio. Fin dall'inizio, però, Moretti ha una reazione avversa: quando gli viene colato il gesso sul volto per realizzarne il calco, preso da un violento attacco di claustrofobia, si alza urlando, spargendo gesso ovunque[183] e obbligando Sartori a ricorrere a metodi alternativi – vale a dire, l'uso del compasso per la misura del volto e quindi la ricostruzione del positivo sulla base di queste.

Anche le prove sono travagliate. L'episodio più noto, raccontato da Donato Sartori e ancora oggi ricordato dalla figlia Sarah, vede Moretti calzare una prima maschera e tentare di eseguire

---

[180] Noto, ma non sempre ripreso nelle messe in scena. Celebre, ad esempio, il Servitore di Due Padroni di Reinhardt, che mantiene come protagonista Truffaldino, vestendolo però con l'abito a losanghe tipico di Arlecchino; come osservabile nelle foto, l'attore recita a viso scoperto.

[181] Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, p. 36.

[182] Strehler a questa altezza è già entrato in contatto con Jacques Lecoq, con il quale ha infatti collaborato alla fondazione della scuola del Piccolo e a cui ha affidato le coreografie dell'Elettra, prodotta dal Piccolo Teatro e in scena all'Olimpico proprio nel periodo di questo incontro. Cfr. Donato Sartori, *La casa delle maschere.*

[183] Alberto Marcia, *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori.*

sul pacchetto i suoi caratteristici salti acrobatici. I fori degli occhi, tondi e piccoli come quelli degli Zanni arcaici, limitano la sua visuale: inciampa, volge il capo forsennatamente per cercare di orientarsi. Preso dalla frustrazione, Moretti va dietro le quinte, afferra un paio di forbici e taglia la maschera, per poi ritornare in scena; dalla platea, Amleto Sartori si accorge della mutilazione della sua creazione, e tra i due scoppia una furibonda lite.[184]

Superate queste prime tensioni, scultore e attore si riappacificano e si salda tra loro una profonda amicizia. Sartori quindi progetta tre diverse maschere, ispirate esteticamente a tre animali – il toro, la volpe e il gatto – in modo da richiamare l'essenza animalesca e selvaggia degli Zanni: Moretti le prova, le calza, e comprende che quella che meglio permette la compenetrazione tra il suo corpo attoriale e l'energia e fisicità della sua maschera-personaggio è l'Arlecchino «tipo gatto».[185] In essa rimangono costanti gli attributi iconografici di Arlecchino, come il bernoccolo rosso e la lieve sporgenza del labbro superiore; al contempo, però, i tratti del naso e della fronte e le insenature all'altezza delle guance rimandano, seppure in una forma essenziale, a quelle di un felino, come pure gli occhi allungati.

Al rifiuto categorico nei confronti della maschera, segue poi un rapporto di dipendenza: l'*Arlecchino servitore di due padroni* inizia ben presto a calcare i più importanti palchi italiani e internazionali, e l'interpretazione di Moretti è applaudita e celebrata da tutti. Nonostante il tentativo di discostarsi dal ruolo, allontanandosi anche dalla stessa compagnia del Piccolo Teatro.[186] Torna sempre, però, nelle riedizioni dello spettacolo, e recitare a viso scoperto gli è sempre più gravoso. In Manuale minimo dell'attore, Fo attribuisce ciò a un elemento di difficoltà con il quale l'interprete si scontra nell'approccio alla maschera, quella che lui definisce la ragione «mitica, magica», ovvero

> La sensazione che quando ti togli la maschera… almeno questo succede a me: mi prende l'angoscia che una parte del viso resti incollata… mi pare che la maschera mi stia cavando anche la faccia. Quando tiri via la maschera dopo due, tre ore che l'hai addosso, hai proprio la sensazione

[184] Donato Sartori, *La casa delle maschere*. La maschera al centro di questa vicenda, inoltre è ancora conservata al Museo Internazionale della Maschera Amleto e Donato Sartori, dove è esposta in una teca interamente dedicata a Moretti, alle sue maschere e al suo costume. Osservando attentamente la maschera, è possibile vedere i segni delle forbici in prossimità dei fori, e la conseguente slabbratura del cuoio.

[185] Giorgio Strehler, *Il «mestiere» della poesia*, in Alberto Marcia, *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori.*

[186] Moretti ha recitato prima con la compagnia milanese del Teatro di via Manzoni, e poi con la compagnia Teatro di Venezia. Cfr. per cenni biografici, Enciclopedia della Treccani, voce su Marcello Moretti curata da Alberto Bentoglio (data ultima consultazione 15/10/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-moretti_(Dizionario-Biografico)/

> di cancellarti… sarà strano, ma Moretti, dopo una decina d'anni, quando nel gioco della maschera si era calato fino in fondo, non riusciva più a recitare senza maschera.[187]

Già nella ricerca di Copeau e in quella di Lecoq, infatti, il rapporto che l'attore instaura con il proprio strumento-maschera viene definito nei termini di *possessione*, uno stato di trance raggiungibile attraverso la totale padronanza tecnica del proprio corpo e il contemporaneo – nonché paradossale – abbandono all'energia del personaggio. L'attore in maschera deve creare l'illusione che non esistano confini tra il suo corpo e la maschera, che non viene denunciata esplicitamente: essa viene calzata dietro le quinte, e una volta indossata non viene più toccata o spostata. L'utilizzo della maschera risponde a codici formali, come il coinvolgimento di tutta la testa e del corpo in generale per indicare la direzione dello sguardo del personaggio, o le differenti posture e acrobazie che ne definiscono l'andatura; ma nella sua codificazione, essa diventa parte integramente del corpo attoriale. In maschera, non è l'espressione del volto a determinare l'espressività, ma il corpo intero; il viso resta impassibile, tanto che dopo anni sembra quasi atrofizzarsi, perdendo il proprio potenziale scenico.

La consapevolezza di tali complessità, il rapido evolversi della scena drammatica italiana e internazionale e la prematura dipartita di Moretti e di Sartori, venuti a mancare a un anno di distanza l'uno dall'altro,[188] non hanno però affievolito l'interesse del mondo teatrale nei confronti della Commedia dell'Arte. Il vuoto lasciato da Moretti è stato infatti colmato da Ferruccio Soleri, già sostituto di Moretti ai tempi della tournée americana;[189] la bottega di Sartori ha invece trovato un degno continuatore nel figlio di Amleto, Donato. Ma, soprattutto, il lavoro di ricerca e reinvenzione operato dal gruppo padovano-milanese ha gettato le basi per la ripresa della Commedia dell'Arte dal secondo Novecento in poi: una rilettura artistica non pienamente filologica, eppure capace di amalgamare sapientemente lo spirito della tradizione e quello della contemporaneità.

---

[187] Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, p. 36.
[188] Moretti è morto il 18 gennaio 1961 a causa di un collasso cardiaco; Sartori, colpito dal cancro, è invece venuto a mancare il 18 febbraio 1962.
[189] Piero Colaprico, *Ferruccio Soleri. "Tu invecchi, ma Arlecchino è sempre più giovane",* in AA.VV., *Strehler: Il gigante del Piccolo*, pp. 51-58.

CAPITOLO III

NEO-COMMEDIA DELL'ARTE:

IL RIUSO DELLA MASCHERA TRA XX E XXI SECOLO

3.1 La definizione di «Neo-commedia dell'Arte» e l'approccio iconografico di Giovanni Poli

Davanti all'operato di De Bosio, Lecoq, Sartori e Strehler, che per primi hanno ripreso in modo sistematico la maschera della Commedia dell'Arte in Italia, si apre nuovamente la questione onomastica e storica: essendo la Commedia dell'Arte un fenomeno collocato in un determinato – per quanto ampio – periodo storico, oltre che caratterizzato da un insieme di moduli e tecniche solo parzialmente ricostruibili, è epistemologicamente incorretto mantenere invariato il nome del fenomeno. Tale continuità potrebbe infatti creare un forte malinteso, ovvero potrebbe indurre a pensare che tra le due forme di teatro ci sia una piena continuità storica e pratica. Ciò non corrisponde, però, alla realtà: al di là della distanza temporale e della mancanza quindi di un insegnamento diretto, la ripresa di moduli, tecniche e strutture della Commedia dell'Arte e quindi della sua maschera, anche quando unita a uno studio storico-filologico, non implica una perfetta coincidenza con il fenomeno storico nella sua essenza, né tantomeno la ferrea volontà di rinnovarlo fedelmente. Già Duchartre, tracciando la storia della Commedia dell'Arte, si era augurato di poter assistere non a un recupero, ma a un «rinnovamento» di essa, parzialmente realizzato da Copeau con la Scuola del Vieux Colombier e il periodo borgognone, quando i suoi allievi-attori creano nuove maschere rappresentative della società loro contemporanea. Più avanti, lo stesso Lecoq dichiara la propria adesione a questo progetto, e anche l'attività del Piccolo Teatro guarda alla Commedia mantenendo senza però lasciarsi fagocitare da pretese di un'irraggiungibile verità storica.

Come definire, allora, questa ripresa?

La pretesa di una totale continuità con la tradizione fittizia è stata definita dallo storico inglese Eric Hobsbawm nei termini di «tradizione inventata»[190]; per meglio definire l'azione di reinvenzione di una forma teatrale perduta della Commedia dell'Arte, è Filacanapa che propone l'introduzione nel neologismo «Neo-commedia dell'Arte», specificando che «Le préfixe «néo» signifie un retour à des formes et valeurs d'un style ancien. Appliqué à la *Commedia dell'Arte,*

[190] Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione,* Einaudi, Torino, 2002.

il annoncerait le renouveau d'une practique ancienne».[191] Un'analisi storica e genealogica è stata poi condotta da Crick,[192] che ne ha individuato i fondatori del genere proprio in Strehler, Lecoq e Giovanni Poli, figura sulla quale si concentrano gli studi della Filacanapa.

Giovanni Poli (1917-1979) è stato, non diversamente da De Bosio e da Strehler, una figura importante nella ripresa della Commedia dell'Arte, anche se è stato posto al centro di studi solo negli ultimi anni. Del resto, la sua attività è sì coerente e affine, per certi versi, a quella del gruppo di Padova, ma non si è svolta in collaborazione o contatto con esso. I motivi di interesse ai fini di questa analisi sono di diverso ordine:

- Innanzitutto, per gli elementi di contatto tra la sua esperienza e quella di De Bosio;
- Per la sua riflessione circa l'uso del dialetto e del multilinguismo delle maschere in scena;
- Per la creazione di lavori antologici, basati soprattutto sull'evoluzione della maschera dello Zanni.

L'attività registica di Poli inizia in collaborazione con il centro giovanile *L'Arco*, per il quale cura la regia dell'*Antigone* di Anouilh (1946): da qui nasce in lui, all'epoca professore di Lettere, una grande passione per l'arte teatrale. Nel 1950, ispirato dall'esperienza padovana e riprendendo l'idea alla base dei teatri dei GUF, Poli fonda il Teatro Universitario Ca' Foscari. Contrariamente all'iniziativa di De Bosio, però, il teatro veneziano non gode del sostegno dei professori, preoccupati all'idea le rappresentazioni teatrali possano distrarre gli studenti e recare fastidio all'attività dell'Ateneo; inoltre, anche i fondi sono, nei primi anni, molto ristretti, tanto che il gruppo deve attendere fino al 1953 prima di avere a disposizione una vera e propria sala prove.

Dopo le prime messe in scena, il Teatro Ca' Foscari si mette alla prova con il testo di autore anonimo *La venexiana,*[193] risalente al XVI secolo e scoperto tra i manoscritti della Biblioteca Nazionale Marciana da Emilio Lovarini nel 1928. Si tratta di un affresco della società e della morale dei cittadini della laguna, caratterizzato da un vivace uso del dialetto – elemento, questo, che affascina Poli, in aperto conflitto con la tendenza antidialettale di epoca fascista ma

[191] Giulia Filacanapa *«À la recherche d'un théâtre perdu». Giovanni Poli (1917-1979) et la Néo-commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation*, Tesi di dottorato (Università degli studi di Firenze), 2015, p. 33.
[192] Olly Crick, *Approaching Aesthetic Positions for Neo-Commedia (1946-2016): A Dramaturgical Investigation, Mindful of the Potential for Local, Social and Political Relevance*. Diss. Edge Hill University, 2019.
[193] Giulia Filacanapa, *« À la recherche d'un théâtre perdu». Giovanni Poli (1917-1979) et la Néo-commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation*, pp. 157-169.

soprattutto interessato alla capacità del dialetto di fungere da specchio della psicologia dei personaggi, cogliendo un'armonia del contrappunto non dissimile a quella presente in Goldoni.[194] Tale nuova esperienza registica di Poli, destinata a segnare lo stile estetico e scenico della compagnia, attira l'attenzione di Zajotti, dal 1949 direttore della Biennale Teatro di Venezia, il quale scrive: «Poli ha il merito di averci offerto la prima edizione per le scene de *La venexiana*, riscattando l'opera del geniale ignoto dallo scempio delle precedenti».[195]

Successivamente, Poli prosegue la riflessione sull'uso del dialetto lavorando su *Le Massere* di Goldoni,[196] proponendo in scena il principio secondo cui «il movimento ritmico del corpo doveva corrispondere al ritmo melodico della voce e del verso martelliano esprimendo così i vari momenti psicologici dei personaggi».[197] Nel 1954 inizia il riavvicinamento alle maschere della tradizione mettendo in scena il grande rivale di Goldoni, dedicandosi a *L'augellino belverde* di Carlo Gozzi, scritto originariamente per Antonio Sacchi, celebre Truffaldino settecentesco: una fiaba di formazione che vede coinvolti alcuni dei tipi personaggi più celebri della Commedia dell'Arte, mascherati e non, come Truffaldino, Pantalone, Tartaglia, Smeraldina. Questo riavvicinamento alle maschere della tradizione influenzerà molto la visione registica di Poli, che arriva a definire Gozzi come l'anello di congiunzione tra Goldoni e la Commedia dell'Arte.[198] Una prospettiva che non riscuote pieni consensi, e l'uso delle maschere ne *La finta ammalata,* commedia distesa goldoniana, viene reputato scandaloso dalla critica, tanto che, per esempio, Bertolini scrive «Nulla, assolutamente nulla giustifica una sua trasposizione sul piano molto scivoloso di una presunta commedia dell'arte».[199] Sono infatti anni di ripresa della Commedia, certo, ma a partire dai canovacci. Seguendo Poli, però, il Teatro di Ca' Foscari batte una via nuova, cercando «una ricostruzione della commedia dell'arte con mezzi extra-scientifici e cioè attraverso lo studio scenico degli autori che maggiormente s'ispirarono o subirono l'influenza di quel movimento teatrale».[200]

---

[194] Ivi, p. 165.
[195] Adolfo Zajotti, *Anche Venezia ha un teatro universitario*, in "Gazzetta veneta", Venezia, 8/9 giugno 1950. Zajotti fa qui riferimento alla messa in scena del 1940 firmata da Giulio Pacuvio presso il Teatro delle Arti di Roma.
[196] Giulia Filacanapa, *« À la recherche d'un théâtre perdu». Giovanni Poli (1917-1979) et la Néo-commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation*, pp. 169-179.
[197] Giovanni Distefano, Leopoldo Pietragnoli (a cura di), *Profili veneziani del Novecento*, Supernova edizioni, Venezia, 2004, p. 87.
[198] Giulia Filacanapa, *« À la recherche d'un théâtre perdu». Giovanni Poli (1917-1979) et la Néo-commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation,* p. 189.
[199] Alberto Bertolini, *La finta ammalata*, in «Il Gazzettino», Venezia, 12 maggio 1956.
[200] Giulia Filacanapa, «*À la recherche d'un théâtre perdu». Giovanni Poli (1917-1979) et la Néo-commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation,* p. 329.

Lo studio scenico e drammaturgico di questi anni assume un approccio storico, che viene raccolto in due antologie goldoniane,[201] presentate alla Biennale di Venezia del 1957 in occasione del 250esimo anniversario di Goldoni. La prima antologia, *Storie di Arlecchino*, ripercorre la storia della maschera attraverso diciassette scene tratte da sedici commedie goldoniane e da una scena de *La venexiana*, con l'obiettivo di «illustrare criticamente lo sviluppo delle maschere, con particolare riguardo ad Arlecchino, dai loro legami con la commedia italiana sino alla scomparsa nelle opere della riforma».[202] La seconda antologia, *La Venezia di Goldoni,* Poli vuole mettere in evidenza «l'esistenza di motivi contenutistici - di natura sociale o politica - implicitamente connessi con la decadenza della Repubblica Veneta»[203] nell'opera di Goldoni. Afferma infatti «Ne *La Venezia di Goldoni*, cerchiamo di sentire l'Autore Veneziano immesso nella spiritualità del suo secolo, tentando di cogliere quei valori di ispirazione - affetti, idealità, interessi sociali - che non certo evidenti appaiono dalle immagini, ma che senza dubbio qua e là si celano segreti».[204]

Queste due antologie uniscono la ricerca linguistico-dialettale alla sintesi tra movimento e voce alla descrizione del dissidio tra moralità e sopravvivenza personale. Questa posizione pratica e teorica funge quindi da via di accesso al successivo lavoro del Teatro Ca' Foscari: *La Commedia degli Zanni,* un'antologia in tre atti che segue l'evoluzione dello Zanni da essere primordiale e selvaggio a figura servile, sì, ma più gentile e capace di sentimenti più raffinati come l'amore. Al di là della struttura drammaturgica, questo spettacolo risulta di interesse per tre motivi:[205]

- La tecnica attoriale utilizzata;
- Il rapporto con la maschera-oggetto;
- Il motore delle azioni degli Zanni.

A livello attoriale, infatti, Poli propone un lavoro che sovrappone al metodo Stanislavskij – utile a comprendere il contesto storico e sociale, ovvero le circostanze date, in cui il personaggio vive e agisce – un metodo basato invece sulla compenetrazione tra azione fisica e voce. La gestualità degli Zanni di Poli non è naturalista, ma è anzi fortemente stilizzata, plastica, che segue il ritmo musicale e cantilenante del parlato: si viene così a creare una danza organica, in cui l'impulso al movimento è dato dalla voce, che funge da centro di propulsione. I movimenti

[201] Ivi, pp. 222-229.
[202]Così dichiara Giovanni Poli, Ivi, p. 222.
[203] Ivi, p. 238.
[204] *Ibidem.*
[205] Si fa riferimento alla già citata analisi di Olly Crick, *Approaching Aesthetic Positions for Neo-Commedia (1946-2016): A Dramaturgical Investigation, Mindful of the Potential for Local, Social and Political Relevance*. pp. 49-56.

devono però essere capaci di incorporare le dinamiche offerte dalla maschera, che è, per Poli, un mezzo che aiuta il teatro a sfuggire da qualsiasi equivoco della verità: la maschera non riproduce il volto in modo naturalistico, e segna quindi la distanza tra l'interprete e lo spettatore. Una distanza solo parziale, essendo la maschera sottoposta alle stesse esperienze di vita e alle stesse emozioni dello spettatore, ma sufficiente a creare la distanza necessaria ad attivare non solo la partecipazione emotiva, ma anche quella razionale.[206] La maschera infatti incoraggia a credere alla finzione, pur continuando a ricordare che essa non è nient'altro che una finzione.
A unire i movimenti alle maschere è il riferimento culturale e la fonte che ispira entrambi, ovvero l'iconografia de *I balli di Sfessania* di Jacques Callot.[207] Questa serie di stampe del XVII secolo è infatti nota per la rappresentazione di attori congelati in pose stravaganti e acrobatiche. Ulteriore rimando a Callot è presente nelle maschere-oggetto usate da Poli: esse, anziché riprendere i tratti quasi scimmieschi degli Arlecchini arcaici, presentano infatti nasi lunghi e sottili, dal profilo aspro.
Infine, terzo motivo di interesse è rappresentato dal tema che Poli sottende alle azioni degli Zanni: la fame. Che sia fame di cibo, denaro, attenzione o amore, il tema che percorre le vicende degli Zanni di Poli è sempre lo stesso. Un tema già presente nella tradizione, ma che con Poli diventa preponderante, quasi ossessivo, tanto che oggi è considerato *il tema* per antonomasia delle maschere servili.

3.2 La maschera e il buffone: il caso Dario Fo

Nell'analisi di Crick[208] sulla Neo-commedia dalla prima generazione viene escluso Dario Fo. In effetti, nonostante la vicinanza temporale ai primi casi trattati– che in alcuni casi sfocia addirittura nella sovrapposizione cronologica – Fo ha una relazione indiretta con la Commedia dell'Arte. Dopo il diploma presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, infatti, Fo lavora al Piccolo Teatro di Milano, entrando in contatto con Jacques Lecoq,[209] suo maestro di mimo, e

[206] La maschera si configura, quindi, come uno degli strumenti dello straniamento brechtiano.
[207] Valentina Confuorto, *I balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana,* Bulzoni editore, Roma, 2023.
[208] Olly Crick, *Approaching Aesthetic Positions for Neo-Commedia (1946-2016): A Dramaturgical Investigation, Mindful of the Potential for Local, Social and Political Relevance*.
[209] Il rapporto tra Fo e Lecoq è complesso: se da un lato il Maestro è stato fondamentale nella crescita artistica di Fo, permettendogli di unire alle doti narrative una precisione dei gesti notevole, dall'altro i due si sono successivamente trovati in disaccordo circa la necessità di insegnare, oltre alla tecnica attoriale, un'ideologia. Lecoq, infatti, sostiene l'importanza di insegnare la sola tecnica, lasciando poi all'allievo la scelta di cosa fare con essa; Fo invece ritiene necessario affiancare al sistema di movimenti anche un'ideologia, onde evitare di affidare ai propri studenti una forma artistica vuota e disinteressata alle potenzialità politiche del teatro. Ivi, pp. 45-48.

assistendo alle prove dell'*Arlecchino servitore di due padroni* – in cui sarà in seguito coinvolto per elaborare esercizi finalizzati ad adattare i movimenti degli attori alla recitazione in maschera.[210] Come anche De Bosio, Lecoq e Strehler, anche Dario Fo collabora con i Sartori, che realizzano per lui varie maschere della Commedia dell'Arte, tra cui il celebre Arlecchino-gatto di Fo, simbolo del Museo Internazionale di Maschera Amleto e Donato Sartori.
Non è però in queste collaborazioni che si consuma il ruolo di Fo nella ripresa della Commedia dell'Arte e del riuso delle sue maschere: egli infatti sviluppa una poetica e una forma di messa in scena che si discostano sensibilmente dalle proposte di Strehler e Poli – tendenti, a livello estetico, a ricreare una sorta di illusione di storicità. Percorrendo una strada diversa, per certi versi più spoglia, Fo lascia il proprio contributo alla Neo-commedia nel lavoro attoriale che gravita intorno alle sue giullarate, in particolare nella relazione tra la maschera e le seguenti componenti:

- il teatro popolare e la narrazione;
- la mimica e della vocalità per dare vita alle maschere-personaggio;
- l'uso di una comunicazione pre-verbale, ovvero l'uso del grammelot.

Elementi, questi, osservabili nel suo spettacolo più celebre: *Mistero Buffo* e in particolare nella giullarata *La fame dello Zanni.*

Mistero Buffo di Dario Fo debutta il 2 ottobre 1969, presso la Casa del Popolo di Milano; come racconta Manin:

> Rovesciando ogni aspettativa, Dario tenne una lezione di storia della letteratura italiana. E lo fece come prima nessuno mai. Raccontò. Per quasi due ore, a ruota libera, mescolando storia, satira e poesia, travasando il sacro nel profano e il profano nel sacro. Un «cunto de li cunti» mai sentito, meraviglioso, che narrava di giullari e giullarate, papi vanesi e vescovi feroci, della nascita del villano frutto della scoreggia di un asino… E ancora, di santi scostumati e di miracoli etilici, di incontri e scontri tra angeli e ubriaconi, tra poveri cristi e cristi in croce […][211]

Un centone di storie e leggende sacre e profane, che fin dalla prima messa in scena, *Mistero Buffo* colpisce per la *verve* ironica, per lo spirito provocatorio e per la particolare struttura, una sorta di assurda *lectio magistralis* metateatrale in cui l'attore-giullare si rivolge direttamente al

[210]«With Jacques Lecoq, Dario Fo and Marisa Flach, Strehler spent long nights working the mask to see how the neck and chin should be interposed, how the head should be inclined, and how the voice, intonation, speech rhythms might emerge», così Rudlin, ivi, pp. 32-33.
[211] Giuseppina Manin, *Prefazione*, in Dario Fo, *Mistero Buffo*, Milano, Guanda, 2018, p. 7.

pubblico. Lo spettacolo è infatti costruito sull'accostamento di due tipologie di sequenze drammaturgicamente distinte: la prima tipologia sono le cornici, dei cappelli introduttivi in italiano corretto che contestualizzano e introducono il racconto, facendo richiami all'attualità e diverse digressioni; la seconda sono i racconti stessi, versioni alternative di eventi storici o leggende popolari, fittiziamente[212] tratti da documenti storici dimenticati o condannati all'oblio perché in contraddizione con la cultura egemonica – quella dei potenti.[213] L'alternanza tra questi due moduli comporta un marcato cambiamento nell'attorialità di Fo, che passa da una recitazione più naturale, quasi invisibile, a un'attorialità invece marcata, esplicita, che si rifà idealmente alla pratica scenica dei giullari medievali.[214]

Si prenda per esempio la messa in scena di *Mistero Buffo* presso il Teatro Lirico di Milano (1991), di cui si ha a disposizione il materiale video.[215] Già dalle prime inquadrature si nota che Fo non indossa un vero e proprio costume di scena, bensì solo una camicia e dei pantaloni neri. Quando inizia lo spettacolo, il pubblico è preso in contropiede: si ritrova infatti davanti a una scena vuota, con un uomo dalla grande presenza scenica ma che si rivolge loro senza segni di istrionismo, introducendo loro il primo miracolo di Gesù Bambino[216] secondo quanto raccontato nei vangeli apocrifi, proseguendo poi con l'introduzione alla storia dei Tre Magi. Finita la cornice, il racconto esplode: dalla fisicità contenuta si passa a movimenti ampi ma precisi,[217] e l'italiano viene sostituito dal grammelot. Come spiega Fo nel *Manuale minimo dell'attore*,

---

[212] Nella sua produzione, Fo è infatti solito raccontare eventi storici e curiosità presentandoli in modo tale che essi appaiano storicamente accurati, o comunque talmente verosimili da insinuare il dubbio nello spettatore. Si trattava, invece, di invenzioni drammatiche; tale pratica è stata analizzata in Antonio Scuderi, *Dario Fo: Framing, Festival, and the Folkloric Imagination,* Lexington Books, 2011

[213] La produzione di Fo non può essere slegata, infatti, dal suo impegno politico in difesa degli oppressi e in aperto conflitto con le istituzioni e la morale borghese.

[214] Per un confronto storico vd. Sandra Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*.

[215] Video di *Mistero Buffo*, Teatro Lirico di Milano, 1991, (data ultima consultazione 18/10/2024): https://www.youtube.com/watch?v=p5fiK-dQudo

[216] Racconto che ha anche una chiave di lettura contemporanea, essendo utile a commentare il problema del razzismo e dell'integrazione sociale degli immigrati. Gesù Bambino è stato infatti costretto ad allontanarsi dalla Palestina per sfuggire ai soldati di Erode; giunti a Jaffa, si scontrano con il razzismo degli abitanti della città, e proprio nella speranza di potersi integrare Gesù opera il suo primo piccolo miracolo, creando un gioco che coinvolge tutti i bambini, compreso il figlio dell'uomo più potente della città, che viene però preso di mira dai coetanei. Allora il padre corre in suo soccorso, e nel farlo rompe tutti i giocattoli creati da Gesù Bambino, che si adira.

[217] Riassumendo gli elementi fondamentali nella grammatica del mimo, infatti, Fo spiega in Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore,* p. 236: «Per diventare buoni mimi bisogna esercitarsi innanzitutto nell'acrobazia, far sì che il corpo ti risponda svelto e agile, imparare a saltare, far zompi multipli, inarcare il busto, saper cascare di schianto, andare sulle mani… Secondo: imparare a respirare in giusto rapporto col gesto, prendere bene i fiati per non ingripparsi, è essenziale. Terzo: imparare la manipolazione, cioè saper costruire con le mani gli oggetti nel nulla, dando l'impressione di afferrarli, muoverli, depositarli. Esempio: afferro una bottiglia per il collo o anche più in basso… In questo caso allargo le dita nella prese ed eseguo il gesto di afferrare con ambo le mani… così, è ovvio, riesco a disegnare con più precisione la bottiglia: con la sinistra disegno il collo, con presa stretta, con l'altra, il corpo della bottiglia… col gesto posso indicare il peso… leggero o, fingendo fatica, pesante».

> «Grammelot» è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano «gramlotto». È una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso. «Grammelot» significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto.[218]

Una creazione linguistica che Fo retrodata al medioevo e ai comici dell'Arte, un misto di studio, invenzione e improvvisazione che si basa sulla conoscenza degli stereotipi sonori di una lingua per costruire un nuovo linguaggio, impossibile da capire e perfettamente comprensibile allo stesso tempo.[219] Una creazione che può essere definita «come lingua giullaresca itineraria e proletaria, e insieme come "lingua di classe", una sorta di versipelle iperdialetto o pandialetto romanzo norditaliano, diatopico e diacronico»,[220] utile a raccontare sia la violenza del potere feudatario medievale sia le oppressioni che subiscono i nostri contemporanei.
Guardando *Mistero Buffo* si nota come Fo reciti a volto scoperto, anzi facendo grande uso della mimica facciale. Anche gli attori che, oggi, portano in scena le sue giullarate – tra cui Mario Pirovano[221] e Matthias Martelli[222] – non portano maschera o costumi di scena, e si presentano sul palco semplicemente vestiti di nero. Il non utilizzo della maschera-oggetto non deve, tuttavia, essere inteso come una mancanza a livello tecnico: si tratta invece di una scelta estetica e di poetica. Nella recitazione di Fo, il volto è la maschera.[223]

---

[218] Ivi, p. 81.
[219] «Per eseguire un racconto in grammelot bisogna possedere una specie di bagaglio degli stereotipi sonori e tonali più evidenti di una lingua e aver chiari il ritmo e le cadenze proprie dell'idioma a cui si vuole alludere. […] Prima di tutto informare il pubblico del tema si intende svolgere, cosa che ho già fatto [*la favola dell'aquila e del corvo di Esopo*] A ciò bisogna aggiungere elementi chiave che caratterizzino, attraverso gesti e suoni, i caratteri specifici dell'aquila e del corvo. È ovvio che io non posso esporre i dialoghi al completo, ma solo accennarli, farli indovinare. Quanto più c'è semplicità e chiarezza nei gesti che accompagnano il grammelot, tanto più è possibile la comprensione del discorso. […] Ogni tanto, nello sproloquio, mi sono preoccupato di inserire termini facilmente percepibili per la comprensione logica dell'ascolto. Quali parole ho pronunciato chiaramente, se pur storpiate? Aquila, pastore, corvo, corbazzo, e ho addirittura spiccicato i termini "picura" e "picuriddu" per agnello. Inoltre, col supporto dei gesti, ho indicato alcuni verbi come volare, urlare, abbaiare, correre, termini che pronunciavo storpiando in un facsimile meridionale ma che non arrivavano mai a caso. Infatti, il momento clou di questo lungo farfugliare è il *raccordo* con la parola giusta e specifica che stabiliamo insieme. "L'aquila vola a cerchio nel cielo", "il cane abbaia e ringhia", sono immagini che bisogna trasmettere in modo preciso e pulito. Questa è la chiave di esposizione obbligatoria nel gioco onomatopeico del grammelot», Ivi, p. 83.
[220] Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2007, p. 213.
[221] Sito di Mario Pirovano, pagina dedicata a *Mistero Buffo* (data ultima consultazione: 19/10/2024): https://www.mariopirovano.it/team/mistero-buffo/
[222] Sito di Matthias Martelli, pagina dedicata a *Mistero Buffo* (data ultima consultazione: 19/10/2024): https://www.matthiasmartelli.com/mistero-buffo
[223] Osservazione fatta da Walter Valeri, storico assistente personale di Fo e ora direttore del Centro Maschere e Strutture Gestuali di Abano Terme (PD), nell'ambito della conferenza *Dario Fo. Il volto e la maschera*, tenutasi ad Abano Terme il 25 febbraio 2024.

Nella giullarata *La fame dello Zanni*, grammelot e mimica si uniscono alla Commedia dell'Arte e alla critica sociale. Come racconta Fo, Zanni era il nome con cui si indicavano generamente i contadini della valle del Po. Complice la nascita del capitalismo moderne e la sete di potere della classe dirigente, le condizioni di vita di questi contadini erano alquanto dure, e la giullarata si sviluppa infatti come monologo delirante dello Zanni che, affamato, sogna prima di mangiare sé stesso, Fin dalle prime battute, si coglie la preponderanza dell'elemento grottesco e scurrile, che sfocia nel surreale:

> La fam che g'ho mi, la fame che tégno… ohimè Dio… *(insieme di suoni onomatopeici)* am magnerìa ün pie, ün ginôcio, me ciaperìa ün cojon, me magnerìa el pisèlo, me magnerìa 'na ciàpa, l'altra ciàpa, ciaparìa 'na ciàpa dentra la man, l'altra ciàpa süravìa *(mima di mangiarsi chiappe e mano)* […][224]

Finita la fantasia cannibale, lo Zanni si accorge della presenza del pubblico, e sogna quindi di mangiare uno degli spettatori. Infine s'illude di essere in una cucina e di poter cucinare un lauto pranzo, solo per svegliarsi e rendersi conto di aver sognato. Epilogo di questa amara giullarata è un lazzo della Commedia dell'Arte:

> *(Lunga serie di suoni onomatopeici, scuote la marmitta, ingoia i rimasugli, si lecca il bastone, poi ingoia anche il bastone, si dimena per fare a pezzi il bastone nello stomaco e digerirlo. Gran rutto finale.)* Pardon… boja… *(pianto)* non g'hai magnàto… *(Pianto con grammelot e scatto rabbioso. Afferra un moscone immaginario. Lo osserva sbirciando nel pugno)* Bello… grasso… sta lì ehhh… Che bestia! Che animale! *(Mima di staccare una zampa dal moscone)* Varda le zampine… ohè, che bel… pare un parsutto! Ahhh, le aline… và le aline…. *(ci gioca solleticandole)*… ih, ih, ih… Me lo magno tüto. *(Ingoia il resto dell'insetto mugolando per il piacere, da buongustaio)* Ah! Che magnàda!!!![225]

Come si può osservare da questi brevi estratti, la scrittura di Fo risente molto dell'influenza dei canovacci della Commedia dell'Arte: non si tratta di un testo di pura prosa, ma di un punto di riferimento, di una base sulla quale costruire, attraverso la gestualità del mimo e l'improvvisazione, una partitura scenica.

---

[224] Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore,* p. 62.
[225] Ivi, p. 63.

Nelle performance dal taglio più didattico, però, Fo calza la maschera, illustrandone l'uso e le caratteristiche tecniche.[226] In particolare, in *Manuale minimo dell'attore* la dimostrazione de *La fame della Zanni* è preceduta dall'indicazione scenica, ovvero: «Si calza la maschera. Prima però si mette in capo una lunga calza nera da donna, passa la parte che calza la gamba sotto il mento e la fa risalire, come un sottogola, fin sulla testa, quindi la blocca».[227]

3.3 La linea della tradizione: Carlo Boso e l'AIDAS

L'esperienza artistica di Carlo Boso[228] incarna in modo più completo e coerente le caratteristiche della Neo-commedia, in particolare a livello stilistico. Nella definizione della sua poetica e del suo metodo, infatti, sono stati molto influenti i protagonisti della fondazione di questa corrente. Rimangono anche punti di contatto con l'impegno sociale e politico di Fo, come anche del suo rapporto con il pubblico e ripresa del sostrato popolare della Commedia. All'interno della sua ripresa della Commedia dell'Arte è quindi importante affrontare due punti emersi da un confronto diretto avuto con l'artista:[229] il teatro politico e la questione pedagogica.

Già dalle esperienze giovanili, è possibile cogliere alcuni punti fondamentali nella crescita artistica e personale di Boso, in particolare sui seguenti livelli:

- il processo di costruzione e scrittura di scenari e canovacci;
- il rapporto tra l'attore in maschera e il pubblico;
- la trasmissione del sapere scenico dell'Arte.

Classe 1946, e quindi appartenente anche cronologicamente a una generazione successiva a quella degli artisti precedentemente trattati, Carlo Boso è ammesso alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano nel 1964. Già l'anno successivo, quando ancora è studente al Piccolo, viene chiamato a partecipare alla messa in scena de *La Venexiana* di Poli (1965), entrando in contatto per la prima volta coi personaggi della Commedia dell'Arte e con la ricostruzione del gioco

---

[226] Cfr. video *Lezioni di teatro* di Dario Fo (data ultima consultazione 19/10/2024): https://www.youtube.com/watch?v=IqeNWnEKAgE ; il testo della lezione corrisponde a diverse sezioni della prima giornata di Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore,* pp. 7-80.

[227] Ivi, p. 62.

[228] Il contenuto del paragrafo, oltre ai riferimenti bibliografici indicati puntualmente, è basato su un'intervista dell'autrice a Carlo Boso, svolta durante una delle lezioni del *Workshop La Commedia dell'Arte a Milano: dalle origini a Meneghino* (21-27 ottobre 2024), organizzato da Atelier Teatro in collaborazione con Fucine Vulcano APS. Altre informazioni sono invece tratte dall'intervista fatta a Noussaiba Bezzi, allieva di Boso diplomatasi nel 2023 all'AIDAS.

[229] Olly Crick, *Approaching Aesthetic Positions for Neo-Commedia (1946-2016): A Dramaturgical Investigation, Mindful of the Potential for Local, Social and Political Relevance,* pp. 69-78.

delle maschere, familiarizzando anche con la manifattura delle maschere stesse. Quest'esperienza, però, rappresenta una breve parentesi destinata a chiudersi non appena rientra a Milano: all'epoca, l'offerta formativa del Piccolo non prevedeva infatti un insegnamento di Commedia dell'Arte. Dopo il diploma, collabora brevemente con Dario Fo: in una settimana di prove de *La signora è da buttare* (1966), Boso osserva il processo creativo e la scrittura di Fo, che non avviene a tavolino ma durante le prove stesse, sottoponendo quindi a un'immediata verifica su palcoscenico e quindi alla possibilità di repentini cambiamenti e variazioni, non scritti ma direzionati a voce. La promessa – mai mantenuta – di un lavoro a Genova e di una tournée in America allontanano Boso dalle prove; tornato al Piccolo per assolvere a una questione burocratica, però, scopre di essere diventato parte della troupe dell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler per la ripresa della stagione 1967-1968,[230] ricoprendo il ruolo del facchino e preparandosi come sostituto dell'Arlecchino, Ferruccio Soleri.

La scrittura di Boso si basi innanzitutto sulla conoscenza della storia della Commedia e dei meccanismi sottesi ai canovacci – struttura, tematiche, personaggi, lazzi, cliché –, rimescolati per creare situazioni comiche efficaci, come si è potuto osservare durante le prove degli scenari elaborati all'interno del workshop *La Commedia dell'Arte a Milano: dalle origini a Meneghino*. La scrittura stessa, inoltre, non è preventiva, ma consuntiva, e avviene in dialogo con gli attori, ai quali vengono dettate le rispettive battute sia durante momenti dedicati alla redazione, sia durante le prove vere e proprie. Lo stesso Boso riconduce la mancanza di una drammaturgia distesa all'influenza di Dario Fo.

L'importanza del rapporto con gli spettatori è invece frutto di varie influenze: già l'esperienza alla Biennale di Venezia con Poli costituisce un primo momento di incontro e dialogo col pubblico e altri professionisti del settore; anche l'attività di Fo e Rame, analizzata sopra, prevede un rapporto diretto con la platea; ma soprattutto è l'impostazione del Piccolo a risultare determinante. Bisogna infatti tenere a mente che, rispetto alla prima edizione dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, le riprese portate in scena dalla metà degli anni '50 sono profondamente influenzate dall'opera di Bertolt Brecht, che Strehler inizia a studiare attentamente dal 1954, contribuendo significativamente alla sua diffusione e successo in Italia.[231] È dall'incontro con la poetica brechtiana che Strehler «ricerca ostinatamente una partecipazione critica dello spettatore, pur senza mai rinunziare al suo coinvolgimento

[230] Cfr. Archivio digitale del Piccolo Teatro di Milano, ricerca "Carlo Boso" (data ultima consultazione: 20/10/2024): https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/repertorio.php?IDmondo=164&input2=Carlo%20Boso&page=0#164

[231] Aida Čopra, *Le théâtre contemporain à la lumière de la Commedia dell'Arte. Carlo Boso et l'art de la comédie*. Diss. Sorbonne Université, 2023, p. 106.

emotivo»,[232] concentrandosi sull'uso della gestualità dell'attore e della citazione, oltre che sull'abbattimento della quarta parete. Tutti questi elementi risuonano in Boso, e il coinvolgimento critico della componente spettatoriale è poi inscindibile dall'impegno politico del suo teatro: Boso, in piena continuità con quanto sostenuto nelle dichiarazioni programmatiche di Strehler e Grassi, crede profondamente nell'importanza del teatro come mezzo di riflessione sui fenomeni sociali e politici. Boso stesso mette in relazione questo aspetto alla Commedia dell'Arte, commentando:

> È l'approccio del Piccolo: nasciamo con l'idea che il teatro sia una forma rappresentativa delle problematiche sociali, creata sul palcoscenico dai greci. Il teatro era un dibattito tra dèi e uomini su chi fosse responsabile di cosa nella conduzione della politica. Se c'era una guerra in Ucraina, ad esempio, era colpa degli dèi? Di Putin? O delle multinazionali? Poi la morale era che la guerra non la si doveva fare. Il teatro greco veicolava valori societari, e noi siamo nati con questa idea che il teatro ha una funzione didattica: la tragedia per istruire i potenti, la commedia per istruire il popolo, e la satira per ridere di tutti, che fa sempre bene. Questa idea del teatro politico è fondamentale, anche nella Commedia dell'Arte.[233]

Infine, nella preparazione come sostituto di Arlecchino Boso ha occasione di intessere un proficuo rapporto con il Maestro Soleri, che lo spinge non tanto ad apprendere il ruolo per imitazione, ma anzi lo aiuta a trovare in sé stesso il proprio mezzo di espressione.[234] Non una riproposizione pedissequa di moduli creati dal Maestro e adottati acriticamente dall'allievo, bensì un lavoro di incorporazione dell'essenza scenica del personaggio e del suo modo di muoversi, puntando sempre all'efficacia scenica. Guidato da Soleri, il giovane attore ha quindi potuto imparare il valore della creatività e della dedizione al proprio lavoro: un altro insegnamento di Soleri, anche questo di capitale importanza, è la necessità di fissare i movimenti attraverso la continua ripetizione di questi, attivando così la memoria muscolare.[235] In generale, la formazione tecnica acquisita durante gli anni al Piccolo porta Boso a considerare e utilizzare il corpo come «il contenitore drammatico, quindi come il meccanismo perfetto per

---

[232] Paolo Bosisio, *Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler*, in Ranzini «*Citare a teatro. Storia, Spettacoli, testi*,», in *Parole Rubate*, «Rivista internazionale di studi sulla citazione Purloined Letters An International Journal of Quotation Studies», n° 15, giugno 2017, p. 54.
[233] Cit. Intervista a Carlo Boso.
[234] Aida Čopra, *Le théâtre contemporain à la lumière de la Commedia dell'Arte. Carlo Boso et l'art de la comédie*., p. 108.
[235] Olly Crick, *Approaching Aesthetic Positions for Neo-Commedia (1946-2016): A Dramaturgical Investigation, Mindful of the Potential for Local, Social and Political Relevance,* p. 69.

arrivare a comunicare».[236] La comunicazione attraverso il corpo è infatti fondamento della poetica di Boso e concorre al raggiungimento del dialogo e del coinvolgimento del pubblico. Ma quello che davvero egli cerca di valorizzare nelle sue esperienze pedagogiche, sull'onda dell'esperienza avuta con Soleri, è la creatività personale.

Tutti questi elementi ritornano nel metodo formativo di Boso. Inizialmente il suo impegno come insegnante è peregrino, svolto insieme a un manipolo di altri professionisti del settore che a partire dagli anni '80 organizzano workshop e seminari in tutta Europa. Successivamente, la sua attenzione si rivolge a Venezia, dove collabora alla formazione degli attori di TAG Teatro. Punto di svolta, però, è la scelta di istituire un'Accademia drammatica internazionale con sede fissa: un luogo dove permettere agli attori di studiare non tanto le sole componenti tecniche e di linguaggio del teatro, bensì di studiare l'arte teatrale finalizzata all'incontro con il pubblico. Nasce così l'AIDAS (Academie Internationalle des Arts du Spectacle),[237] fondata nel 2004 e diretta da Carlo Boso e Danuta Zazarik.
L'insegnamento della Commedia dell'Arte è compreso nel secondo anno, che si concentra sul periodo Rinascimentale. La formazione degli attori, infatti, avviene nell'arco di un triennio, durante il quale ogni anno è dedicato allo studio di un determinato linguaggio teatrale: il primo anno al teatro classico greco, il secondo anno al periodo Rinascimentale, mentre il terzo anno arriva a toccare il teatro contemporaneo. Gli allievi vengono introdotti a tutte quelle forme espressive che concorrono alla creazione di uno spettacolo il più possibile completo ed efficace: ogni settimana, infatti, dedicano tempo a lezioni di canto singolo, canto polifonico, acrobatica, danza classica, flamenco, scherma, manifattura delle maschere. L'impostazione pragmatica e scenocentrica di Boso prevede, durante i tre anni di accademia, anche il confronto con altri metodi di insegnamento: sono infatti frequenti i seminari e i laboratori con docenti esterni, come

[236] Ivi, p. 110.
[237] Sito dell'Accademia (data ultima consultazione: 11/11/2024): www.aidas.fr

ad esempio Mario Gonzalez.[238] In questo modo, gli allievi sono esposti a stimoli diversi che possono poi decidere di approfondire autonomamente.[239]

Da marzo in poi, ognuno di questi insegnamenti diventa finalizzato alla messa in scena di un lavoro specifico. Siccome l'obiettivo formativo coincide con l'efficacia scenica, agli attori è richiesto di lavorare lungo una determinata direzione, ovvero: se la fisicità dell'interprete si adatta a quella di Arlecchino, reciterà il ruolo di Arlecchino; se il suo viso è più efficace scoperto, allora reciterà un ruolo senza maschera.[240] L'approccio alla maschera non prevede un piano didattico vero e proprio: ponendo al centro la creatività del singolo, sarebbe infatti controproducente iniziare il lavoro in maschera ponendo già delle regole. Per questo, Boso invita innanzitutto ad agire, e lavora poi sull'efficacia del gesto scenico proposto dall'interprete, il quale ha facoltà di scegliere a quali modelli fare riferimento, siano essi le interpretazioni di altri attori, le fonti iconografiche classiche o altri spunti. Solo in un secondo momento Boso tramanda quelli che sono ormai diventati i gesti e i comportamenti della tradizione dell'Arte, mostrando la camminata di Arlecchino o il portamento di Pantalone. Una volta costruito lo spettacolo, questo viene portato in scena in diversi festival: la tournée costituisce infatti parte integrante della formazione in accademica, e la risposta del pubblico diventa metro di paragone per capire come migliorare la performance e la drammaturgia.[241]

3.4 La linea dell'innovazione: la pedagogia di Matteo Spiazzi

Dall'osservazione diretta dell'operato del regista veronese Matteo Spiazzi, attivo principalmente all'estero, è emersa una linea peculiare di ripresa della maschera della

[238] «Autore, attore, pedagogo e regista guatemalteco, lavora fin dall'infanzia con il teatro di figura per poi avvicinarsi anche al teatro di prosa, alla Commedia dell'Arte e alla danza. Collabora dal 1965 con il Théâtre du soleil di Ariane Mnouchkine. In teatro recita sotto la direzione dei più importanti registi francesi. Artista fecondo e in continua attività, nel 1991 riceve la nomina al premio Molière du comédien dans un second rôle. Specialista nella Commedia dell'Arte, e pedagogo di straordinaria bravura, è un Maestro riconosciuto a livello internazionale di maschera, di cui è professore presso il Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) di Parigi, i suoi laboratori vengono seguiti nelle più prestigiose scuole di arte drammatica di tutto il mondo», dal sito di Carlo Decio, attore e collaboratore di Mario Gonzalez (data ultima consultazione: 06/11/24): https://carlodecio.com/mario-gonzalez/

[239] L'auto-responsabilizzazione dell'attore è un tema molto importante nella didattica dell'AIDAS. Durante i treni anni di accademia si mira a formare l'interprete perché sia capace di gestire il rapporto con il pubblico, e quindi la formazione proposta è di taglio pratico. Eventuali informazioni teoriche o l'approfondimento di altre tecniche è lasciato all'allievo e alla sua volontà di imparare – questo comporta il rischio, se non si è intraprendenti, di ritrovarsi con importanti lacune.

[240] Cfr. Appendice, Intervista a Noussaiba Bezzi.

[241] Boso è solito continuare a modificare gli spettacoli anche dopo che sono andati in scena, dando dettagliati resoconti di tutto ciò che non funziona e che deve quindi essere sistemato dopo ogni replica.

Commedia dell'Arte,[242] che risulta interessante ai fini di questa analisi. Si tratta di una linea riformista che, nelle sue declinazioni sia pedagogiche sia spettacolari, indaga sentieri innovativi, seguendo il sogno di Copeau di una *comédie nouvelle*, di un rinnovamento del teatro attraversato le formule, i meccanismi e le tecniche dell'Arte. Ciò significa approcciarsi al linguaggio della Commedia dell'Arte in modo più libero, discostandosi dalle messe in scena dal gusto più storico-filologico per aprirsi invece alla contemporaneità, al racconto e alle potenzialità drammaturgiche che essa offre. Si tratta di una linea che nasce, però, dal contatto e dalla conoscenza di tutte le correnti di rilettura della Commedia dell'Arte, dal «tradizionalismo» al riformismo, dalle messe in scena alle pedagogie, che porta l'esperienza italiana a lasciarsi nuovamente contaminare dalle poetiche teatrali internazionali.

Matteo Spiazzi, classe 1987, si forma come attore presso l'Accademia Drammatica Nico Pepe di Udine, diplomandosi nel 2010. Durante gli anni di Accademia, sotto la guida di Claudio de Maglio,[243] si avvicina alla Commedia dell'Arte all'interno di un metodo didattico fortemente influenzato dalla pedagogia di Lecoq. Parallelamente, entra in contatto con altre poetiche grazie a workshop e seminari tenuti da docenti esterni, in particolare tra il secondo e il terzo anno di studi. Tra questi insegnanti figura Carlo Boso, il cui approccio colpisce Spiazzi in quanto

> […] più pragmatico, che fa arrivare l'idea che lo spettacolo deve andare scena, che deve essere costruito per il rapporto con il pubblico.
> Boso è stato tra gli insegnanti che ho avuto in Accademia. Quando abbiamo fatto il laboratorio, [Boso] decise di mettere in scena le prime due scene dell'*Arlecchino servitore di due padroni*. Per la fisicità che io ho – perché Boso parte molto dal fisico dell'attore, e io ho quello che lui ha definito un fisico ad "h", basso e quadratino – mi fece fare l'Arlecchino, una maschera che io non mi sono mai sentito.[244]

Sempre agli anni dell'accademia risale l'incontro con Mario Gonzalez, regista e pedagogo noto per aver lavorato sulla maschera seguendo un approccio che nega qualsivoglia forma di dogmatismo; per questo, il metodo si avvale dell'uso di una particolare tipologia di maschera

[242] Le informazioni presenti nel paragrafo sono tratte da un'intervista a Matteo Spiazzi, curata dall'autrice e disponibile in Appendice. Ulteriori informazioni sono tratte dagli appunti dell'autrice presi durante le prove dello spettacolo Paradise, che si sono tenute presso il Celje City Theatre (Celje, Slovenia) tra il mese di ottobre 2023 e novembre 2023. L'autrice ha infatti assistito alle diverse fasi della ideazione e costruzione dello spettacolo, mantenendo un costante dialogo sia con il regista sia con gli attori.
[243] Direttore artistico dell'Accademia Nico Pepe.
[244] Cit. Intervista a Matteo Spiazzi.

neutra, la quale visivamente si presenta come una sorta di sfera tagliata a metà e dotata di due piccolissimi fori all'altezza degli occhi: la distanza estetica dalle forme antropomorfe e la limitatezza del campo visivo giocano infatti un ruolo fondamentale nell'educazione del corpo dell'attore.

Una volta terminato gli studi, Spiazzi inizia un percorso professionale che lo vede innanzitutto rivestire il ruolo di attore, collaborando anche con Alessio Nardin, regista legato alla corrente veneziana sviluppata da Boso e da TAG Teatro. Nel 2012, però, proprio con un canovaccio di Commedia dell'Arte di ambientazione storica avviene la prima esperienza di stampo registico/capocomicale: lo *El ritorno de Simeon.*[245] Il canovaccio è incentrato sulla figura del Simeon, una maschera tipica del carnevale veronese e assimilabile, per ruolo e funzione, a quella di Arlecchino.

Sempre nel 2012, Spiazzi inizia ad approcciarsi all'insegnamento, tenendo un laboratorio di maschera in Slovenia, iniziando così un percorso di approfondimento personale della Commedia dell'Arte e delle sue possibilità di dialogo con il contemporaneo – continuando quindi a muoversi nell'ambito della Neo-commedia dell'Arte. Punti fondamentali nella sua ricerca in questo senso sono:

- l'ampliamento del concetto di Commedia dell'Arte;
- l'approccio alla maschera-oggetto;
- la componente relazionale nella recitazione in maschera.

Innanzitutto, Spiazzi nota come il concetto di Commedia dell'Arta sia, in Italia, limitato: da un lato, esso è infatti legato allo studio del fenomeno storico, e dall'altro risente fortemente dell'influenza delle riletture novecentesche, il cui successo ha comportato un rapido processo di omologazione e sclerotizzazione. Sempre più, infatti, l'approccio alla maschera e alla Commedia è inquinato da un bagaglio culturale fatto di stereotipi visivi e letterari, che portano gli allievi a credere che vi sia una qualche forma di dogmaticità in questa forma teatrale. Succede, allora, che per fare Pantalone si aprano i piedi a papera e si pieghino le ginocchia, non perché questa sia la fisicità chiamata dalla maschera, ma solo perché si ha il vago sentore che questa sia la posa tradizionale, corretta, l'unica via percorribile. All'estero, invece, il termine Commedia dell'Arte ha respiro più ampio: esso non indica solo spettacoli dal taglio «pseudo-filologico»,[246] ambientati nel Seicento e aventi per protagonisti le maschere della tradizione,

[245] Trailer dello spettacolo (data ultima consulazione 11/11/2024): https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=AytsRV_zM2g

[246] Termine usato dallo stesso Spiazzi nell'intervista citata.

ma è invece identificativo di un linguaggio di maschera più elastico, aperto a contaminazioni con il contemporaneo: l'approccio alla maschera deve quindi rispecchiare questa apertura, tracciando una nuova via di accesso all'intimo incontro tra oggetto e interprete imprescindibile per l'emersione di un'entità terza, vale a dire il personaggio.

Per quanto riguarda il secondo punto, proprio per rispondere a questa necessità, nella lavorazione dei suoi spettacoli Spiazzi riserva gran parte delle prove all'educazione corporea degli interpreti. L'approccio di Spiazzi è profondamente pragmatico, e riconduce le componenti più mistiche dell'uso della maschera alla necessità di impostare correttamente il rapporto tra maschera-oggetto e interprete, ovvero evitando che quest'ultimo banalizzi lo strumento. La maschera-oggetto, infatti, è una cartina tornasole: nel momento in cui viene calzata, essa funge da amplificatore, denunciando ogni minima imprecisione nei movimenti e ogni dubbio o incertezza nelle intenzioni. Per questo, l'attore deve innanzitutto essere preparato all'incontro con la maschera, attraverso esercizi basati su due principi: i «centri di propulsione» e il «following».[247]

Il «centro di propulsione» è un punto localizzato nel corpo dell'attore: per praticità, lo si può immaginare come una pesante sfera di metallo dalla limitata mobilità che, compiendo appunto dei limitati spostamenti, causa il movimento dell'attore. L'uso dei «centri di propulsione» è in realtà l'esasperazione di un fenomeno osservabile nella vita quotidiana: ogni persona infatti ha un punto nel corpo dal quale parte il movimento, e al contempo ha dei punti che invece ostacolano questo movimento, definiti «blocchi». L'osservazione e individuazione di queste componenti è utile, ad esempio, nella creazione di parodie: per imitare la camminata di una persona basta infatti ricreare il sistema di «centri di propulsione» e «blocchi» (se tende a protendere il collo, o se ha una gamba più rigida dell'altra, se irrigidisce o meno le spalle…) che la caratterizza. La parodia della camminata è uno dei primi esercizi che Spiazzi propone agli attori nei primi giorni di prove. Modificando il proprio centro di propulsione e localizzandolo in un determinato punto, l'interprete può ottenere una diversa qualità del movimento e, di conseguenza, creare una fisicità peculiare per il proprio personaggio.

Con «following» invece si indicano tutti quegli esercizi di reazione nei quali il movimento dell'interprete segue un input esterno, ovvero un impulso visivo, tattile o sonoro prodotto o da un'altra persona o dall'ambiente circostante. Questi esercizi vengono svolti in coppia, con un attore che svolge la funzione di leader e uno che svolge quella di follower. Per esempio, uno dei primi esercizi prevede i due attori posti l'uno di fronte all'altro: il leader muove la propria

[247] Ivi.

mano nello spazio, e il follower si muove mantenendo lo sguardo fisso su di essa e coinvolgendo tutto il corpo in tale movimento. Gli obiettivi sono due: innanzitutto creare un rapporto di simbiosi tra i due attori, in modo che la differenza di tempo tra l'azione del leader e quella del follower si riduca sempre di più, fino a raggiungere un *delay* (ritardo) trascurabile, tendente allo zero; secondariamente, questi esercizi sono una prima tappa nel raggiungimento dell'organicità del movimento del corpo dell'attore, cioè la propagazione uniforme dell'impulso in ogni arto ed estremità.

Questi esercizi sono propedeutici alla recitazione in maschera. Una volta calzata la maschera-oggetto, infatti, è necessario che l'attore sia aperto agli impulsi e risponda a essi con movimenti che coinvolgono organicamente il corpo, ed è altresì necessario che l'attore abbia ben chiaro il centro di propulsione del suo movimento, in modo da poter costruire una fisicità altra, nettamente distinta da quella che vive nella quotidianità. Raggiunto questo obiettivo, il personaggio viene creato attraverso degli esercizi di improvvisazione, che lo vedono relazionarsi con l'ambiente e con gli altri personaggi. L'essenza di una maschera-personaggio è infatti definibile in base ai rapporti che essa intrattiene con il mondo che la circonda. Nell'approccio di Spiazzi è fondamentale il concetto di «abbandono controllato»:[248] è infatti osservando le reazioni del personaggio che se ne comprende la psicologia. Per quanto la Commedia dell'Arte, e più in generale il teatro di maschera, non sia definibile una forma di teatro psicologico, ogni personaggio ha un carattere ben definito: è possibile infatti tracciarne il sistema di valori e le incoerenze, oltre che elaborarne una biografia. La dinamica di «abbandono controllato» è quindi la comprensione della psicologia del personaggio e la capacità di lasciarsi trasportare da essa.

Una volta affrontato questo percorso formativo, Spiazzi guida gli attori verso la messa in scena. Il focus del lavoro, a questo stadio, varia a seconda della tipologia di spettacolo: nel caso di drammaturgie storiche, ad esempio, l'attenzione viene posta sulla ricerca di punti di contatto tra i personaggi del testo e le maschere della tradizione, riconducendo quindi ogni carattere stereotipato al ruolo dell'Arte a esso più affine;[249] nel caso invece dei suoi lavori originali, Spiazzi tende a prediligere l'uso di maschere intere, esteticamente in bilico tra realismo e

[248] Una condizione paradossale di consapevolezza tecnica ma completo abbandono nei confronti del personaggio – essenzialmente, si tratta del processo di possessione

[249] È il caso ad esempio dello spettacolo *Zemsta. Dell'Arte*, tratto da una commedia dell'autore polacco Aleksander Fredro (1793-1876), rispetto al quale Spiazzi commenta: «La commedia di Fredro è un testo di derivazione goldoniana: probabilmente lui, nella stesura, influenzato da tre secoli di storia della Commedia dell'Arte crea dei personaggi che sono fortemente archetipici e quindi facilmente riconducibili alle figure della Commedia; da lì si va poi a creare un grottesco».

grottesco.[250] I personaggi creati attraverso l'incontro con queste maschere si poggiano esclusivamente sulla purezza dell'uso della maschera. Anche a livello di ideazione drammaturgica, non c'è l'imposizione di un determinato carattere: anziché scegliere aprioristicamente le funzioni delle maschere o la struttura delle scene, Spiazzi invita gli attori a mettere il loro corpo a disposizione dello strumento, trovando in esso – e nel «centro di propulsione» e nel «following» – il principio della recitazione dell'Arte.

[250] Caratteristica di queste maschere è anche l'asimmetria nel volto – le mezze maschere di Commedia dell'Arte infatti sono sempre simmetriche.

CAPITOLO IV

IL CASO STIVALACCIO TEATRO: RIUTILIZZO DELLA MASCHERA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE NEL CONTEMPORANEO

La ripresa della Commedia dell'Arte è, in ogni fenomeno analizzato fin qui, un processo finalizzato alla riscoperta di una determinata qualità attoriale, ma soprattutto alla ricostruzione di un linguaggio teatrale capace di sfruttare l'intrattenimento per creare una comunione tra attori e spettatori. Questa necessità di condivisione, di comunicazione è fondamentale per comprendere l'attività di Stivalaccio Teatro,[251] compagnia vicentina che fin dalla sua fondazione indaga i linguaggi della Commedia dell'Arte e del teatro popolare alla ricerca di

> […] un teatro che possa parlare a tutti. Vogliamo uno spazio dove il teatro diventi sinonimo di comunità. Crediamo nello stupore, nell'artigianato, negli oggetti che si trasformano e nella parola che diventa corpo. Un teatro popolare e popolato di persone, di idee, di luci e di storie da raccontare.[252]

Stivalaccio Teatro si pone quindi in un rapporto di continuità con quanto elaborato e proposto dai protagonisti della riscoperta della Commedia dell'Arte e dagli artefici della nascita e sviluppo della Neo-commedia dell'Arte; in particolare, a livello artistico e di produzione è inscrivibile nella linea veneziana promossa da Carlo Boso e da TAG Teatro. Ciò che rende particolarmente interessante il loro caso, però, è la complessità dell'operazione che portano avanti, che ricomprende insieme le due prospettive da cui è stato indagato l'oggetto di ricerca: sia la produzione spettacolare, sia la pedagogia.

[251] L'elaborazione di questo capitolo si basa sia sulle fonti bibliografiche citate, sia sull'esperienza diretta dell'autrice con la compagnia. L'autrice ha infatti svolto un tirocinio curriculare presso la compagnia durante il mese di agosto 2023, seguendo l'organizzazione e la comunicazione della settima edizione del festival *Be Popular*; ha inoltre lavorato come assistente alla regia per lo spettacolo *La Mandragola. Facetissima Commedia dell'Arte* (regia di Michele Mori, 2024).

[252] Pagina della compagnia Stivalaccio Teatro sulla piattaforma Trepalchi (data ultima consultazione 11/11/2024): https://trepalchi.it/stivalaccio-teatro

4.1 Stivalaccio Teatro: la storia della compagnia e la produzione spettacolare

Stivalaccio Teatro – inizialmente denominato compagnia "Lo Stivalaccio" – nasce nel 2007, dall'incontro tra Michele Mori[253] e Marco Zoppello.[254] Fin dall'inizio, la loro attenzione è rivolta alle formule e ai temi della Commedia dell'Arte, come si evince dalle riprese video della loro prima produzione, *Amori, medici e ciarlatani,*[255] nella quale riprendono le principali maschere della tradizione, ovvero Arlecchino, Pantalone, Pulcinella, e il Capitano, ripercorrendo una storia di amori ostacolati, matrimoni combinati, medici improbabili e ciarlatani. A quest'altezza cronologica, però, non ci sono le condizioni per mantenere in modo continuativo l'attività della compagnia, che entra in un periodo di pausa di qualche anno. Nel 2012, la ripresa e nuova messa in scena dello spettacolo di esordio diventa però prologo alla rifondazione della compagnia stessa, alla quale si aggiungono anche le attrici Sara Allevi[256] e

[253] «Attore diplomato presso la scuola di recitazione Laboratorio 9 di Firenze (la Limonaia). Si specializza nella commedia dell'arte e nel teatro popolare con i maestri: Marcel Marceau, Alessandra Galante Garrone, Marcello Bartoli, Carlo Boso (Accademie International Des Arts du Spectacle di Parigi), Paco Gonzales (Familie Floez), Pierre Bylan e con Jos Houben e Christophe Marchand (Ecole Jacques Le-coq di Parigi). Si laurea in Musica e Spettacolo presso l'Università di Siena e consegue il Master in Creatività e crescita personale attraverso la Teatralità, all'Università Cattolica del Sacro Cuore di MIlano. Nel 2012 fonda e dirige il Teatro Virginian di Arezzo. Negli anni ha recitato in spettacoli prodotti dal Teatro Stabile del Veneto, Teatro Stabile di Bolzano, Teatro della Toscana, Teatro Stabile di Verona. Nel 2019 e 2020 è ospite a RaiRadio3 con le opere radiofoniche: *In alto mare* e *Tingeltangel.* È tra i fondatori della Compagnia Stivalaccio Teatro con la quale attualmente lavora portando avanti un lavoro di ricerca sul comico e sul teatro popolare», in Marco Zoppello (a cura di), *Di buffoni e di strighe,* Brenta Piave Edizioni, Cittadella (Padova), 2024, p. 112.

[254] «Classe 1987, si specializza nella commedia dell'arte e nel teatro popolare con i maestri: Carlo Boso, Marcello Bartoli, Mario Gonzales, Pierre Byland, T. Rasher e B.Reber (Familie Floez), Jos Houben (Ecole Jacque Lecoq). Fondatore della Compagnia Stivalaccio Teatro. Ha collaborato con il Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" Teatro Nazionale, Fondazione Aida Teatro Stabile di Innovazione, La Piccionaia - I Carrara Centro di Produzione Teatrale, Teatro Bresci, Glossa Teatro, EnsembleTeatro, Accademia Teatrale Lorenzo Da Ponte. Nel 2015 è Arlecchino nello spettacolo Arlecchino, il servitore di due padroni regia di Giorgio Sangati, Teatro Stabile del Veneto. Dirige, sempre per il Teatro Stabile del Veneto, lo spettacolo *Arlecchino Furioso* (2017), *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato* (2019), *Arlecchino e l'anello magico* (2019). Con la compagnia Stivalaccio Teatro è tra i creatori della *Trilogia dei commedianti,* in qualità di regista e interprete, composta da: *Don Chisciotte - Tragicommedia dell'Arte, Romeo e Giulietta - L'amore è Saltimbanco* e *Il Malato Immaginario - L'ultimo viaggio* (quest'ultima coprodotta dal Teatro Stabile del Veneto e da Conversazioni Ciclo spettacoli Classici al Teatro Olimpico di Vicenza. Scrive e dirige, sempre per Stivalaccio Teatro, *Arlecchino muto per spavento* (2022, Coprod. Stabile del Veneto / Stabile di Bolzano), *Buffoni all'inferno* (2022), *Strighe maledette!* (2024). Collabora come co-autore e regista con G. Poretti e D. Cristofori per gli spettacoli *Funeral Home* (2021) e *Condominio mon amour* (2023). Ha recitato in Italia, Spagna, Francia, Grecia, Stati Uniti e Australia», ivi, p. 113.

[255] Estratto dello spettacolo, disponibile sul canale Youtube di Marco Zoppello (data ultima consultazione 04/11/2024): https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9iPJD2S5BVA

[256]«Diplomata presso l'Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe di Udine, studia recitazione, commedia dell'arte, danza contemporanea e clownerie con artisti come A. Cirillo, M. Navone, M. Sgrosso, M. Schmidt, J. Alschitz, F. Kahn, C. Boso, Giovan Battista Storti, C. Carson, J. Stanzak, M. Abbondanza, P. Byland, P. Bigatto, e tanti altri. Si laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo presso l'Università La Sapienza di Roma con la tesi *La più piccola maschera al mondo: il clown nella formazione di un attore*. Approfondisce la sua formazione in clownerie presso il Burlesque Center di Locarno (Svizzera). Durante l'Università ha modo di seguire seminari e stage con importanti personalità del Terzo Teatro e del Teatro di Ricerca come Z. Molik, M. Dioume, M. Mela, T. Sudana. Realizza e produce lo spettacolo *Chernobyl Tour,* vincitore del premio Roma Riparte e menzione speciale al Premio Dante Cappelletti. Dal 2012 al 2015 collabora con numerose compagnie e teatri in tutto il territorio nazionale: Il Gruppo di Teatro Campestre e il Teatro della Tosse, I Cuochi Volanti e l'artista Chiara Cardea; è attrice in *The Last Supper*

Anna de Franceschi.[257] Risale invece al 2017 l'inizio della collaborazione con Federico Corona, organizzatore teatrale e figlio d'arte,[258] che da allora riveste il ruolo di Direttore Artistico e Organizzativo. Il valore dell'attività di Stivalaccio Teatro riceve, negli ultimi anni, riconoscimenti anche da parte delle istituzioni: nel 2022 infatti la compagnia è stata riconosciuta dal Ministero della Cultura tra i beneficiari del FNSV – Fondo Nazionale per lo Spettacolo, quale Impresa di Produzione Teatrale per il triennio 2022 – 2024, e dalla Regione Veneto come Impresa Teatrale eleggibile ai contributi regionali. Inoltre, nel 2023 la compagnia ha anche ricevuto il prestigioso Premio ANCT (Associazione Nazionale dei Critici di Teatro), che ha dato la seguente motivazione:

> Sono dinamici e creativi i giovani di Stivalaccio Teatro, e anche coraggiosi nel dedicare le loro energie a un genere di nobile tradizione e di alta specializzazione qual è la Commedia dell'Arte, che li porta a confrontarsi con interpreti giganteschi e insuperabili. Marco Zoppello, Michele Mori, Anna De Franceschi, Federico Corona e Sara Allevi con il loro coinvolgente entusiasmo e la loro trascinante vitalità hanno saputo coniugare tradizione e innovazione, e hanno trovato la chiave giusta per parlare a un pubblico di fronte al quale le fasce di età e di formazione culturale non sono pregiudiziali e con cui creano un rapporto emozionale ed empatico. [...] Oltre alla produzione di spettacoli e all'organizzazione di rassegne, la compagnia vicentina dà vita a

del regista inglese M. Wetherell; ad Arezzo collabora nella direzione artistica e gestione del Teatro Virginian. Da giugno 2015 si trasferisce in Veneto dove entra a far parte attivamente della compagnia Stivalaccio Teatro. Dal 2016 inizia a collaborare come attrice con il Teatro Stabile del Veneto (*Arlecchino il servitore di due padroni,* regia di G. Sangati e *Arlecchino Furioso*, regia di M. Zoppello)» cfr. ivi, p. 110.

[257] «Nel novembre 2009 si diploma attrice presso l'Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe di Udine. Qui comincia la sua formazione con artisti come F. Kahn, A. Cirillo, M. Navone, M. Sgrosso, M. Schmidt, M. Abbondanza, C. Carson, P. Bigatto, P. Byland e tanti altri. Al termine dell'Accademia inizia a lavorare con diverse compagnie teatrali in tutta Italia ma concentra la sua formazione e la sua attività lavorativa sulla Commedia dell'Arte, sul teatro ragazzi e sulla clownerie. Nel 2010 arriva finalista al Premio Scenario infanzia con lo spettacolo *Da grande voglio essere felice* della compagnia Il libro con gli stivali di Mestre. Dal 2011 segue vari corsi sullo studio della maschera e il 29 aprile 2012 vince anche il primo premio al concorso "I giovani e la Commedia dell'Arte" presso il Teatro Bibiena di Mantova. Nello stesso periodo approfondisce la sua passione per la figura del clown seguendo due maestri in particolare, J. Edwards e P. Byland. Nell'ottobre 2011 viene selezionata come clown/attore dal Cirque du Soleil. Entra a far parte della Compagnia StivalaccioTeatro nel 2013. Da tempo tiene corsi di formazione e laboratori per l'infanzia/adulti e laboratori clown», ivi, p. 111.

[258] «Figlio d'arte, discendente di una tra le più antiche famiglie di commedianti italiane, i Lelio (capostipite proprio L. Riccoboni), inizia giovanissimo la carriera di organizzatore e direttore artistico. È direttore artistico della compagnia e della Fondazione Teatro Civico di Schio dal 2017 e consigliere di amministrazione della Fondazione di partecipazione Riviera Miranese. È stato consulente artistico del Teatro Comunale Città di Vicenza dal 2017 al 2018. Dal 2010 al 2017 è responsabile delle programmazioni del Circuito Arteven e docente di programmazione teatrale al corso Management degli eventi di spettacolo del Teatro Stabile di Verona. È stato Artistic Board Member Premio Europeo Teatro Visuale Mqwe Award e Reading Committee per Circus Next. Nel 2013 è giurgia al Crash Test Festival di Valdagno (VI), presidente G. Scabia. Nello stesso anno vince il Premio Città Impresa Migliori giovani talenti del Nord-Est. Dal 2006 al 2010 organizza tre edizioni di decantAzioni con la provincia di Treviso, Altamarca e Ass. Strada del Vino di Conegliano e Valdobbiadene. Dal 2003 al 2010 collabora con il Comune di Bassano del Grappa per l'organizzazione di OperaEstate Festival Veneto. Nel 2006 si occupa della comunicazione del Teatro Flaiano di Roma e della produzione di vari spettacoli con E. Siravo, V. Gravina, I. Barzizza, M. D'Abbraccio, G. Tognazzi e B. Armando», ivi, p. 118.

> laboratori formativi, originali e stimolanti come quello della scorsa estate incentrato sull'arte del buffone medievale, che si è concluso con un travolgente spettacolo itinerante per le vie della città. Loro punto di forza è la riscrittura, nella prospettiva della Commedia dell'Arte, di grandi classici quali *Don Chisciotte, Romeo e Giulietta* e *Il malato immaginario,* che hanno portato in scena con singolare inventiva e capacità di penetrarne il senso. [...] Cuore, testa e corpo per il futuro di un'Arte antica.[259]

La produzione spettacolare di Stivalaccio Teatro si può suddividere in tre filoni:

- gli spettacoli di teatro ragazzi;
- «Progetti Speciali»;[260]
- gli spettacoli di prosa.

Ciò che accomuna queste performance è il gusto ironico e a tratti dissacrante, l'uso dei processi di mascheramento e la creazione di caratteri particolari la cui comunicazione è profondamente influenzata dalla qualità del loro gesto.

La realizzazione di spettacoli dedicati ai più piccoli è stata una parte importante degli sforzi produttivi di Stivalaccio Teatro, ma è stata recentemente messa da parte a favore degli spettacoli di prosa. Tuttavia, è interessante notare come anche in questi spettacoli ritornino elementi tratti dalla tradizione ed evoluzione della Commedia dell'Arte: in *La Bella e la Bestia*[261] (2016) è possibile osservare, oltre all'utilizzo di un mascheramento per ricreare la Bestia, come gli altri personaggi della fiaba divengano dei burattini, mossi sapientemente da Sara Allevi; il teatro di figura ritorna anche in *Raperonzolo,*[262],spettacolo che riprende la fiaba per raccontare – sempre con vena comica – le difficoltà del rapporto tra una madre apprensiva e la figlia di sta ormai crescendo.

I «Progetti Speciali» comprendono diverse tipologie di performance, che spaziano dalla clownerie alle letture animate, dal teatro di strada alle cene spettacolo. Caratteristica di queste produzioni sono sia la differenza nel linguaggio adoperato, sia la peculiarità nella stessa impostazione delle performance. Se gli altri filoni produttivi guardano, infatti, a una concezione di teatro più classica, ovvero di spettacoli pensati per essere portati in scena in luoghi deputati, i «Progetti Speciali» sono invece pensati per contesti di aggregazione diversi. La performance

[259] Dal sito di Stivalaccio Teatro, pagina dedicata all'articolo *Stivalaccio Teatro vince il premio ANCT!* (data ultima consultazione 11/11/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/news/stivalaccioteatro-vince-il-premio-anct/

[260] Sito di Stivalazzio Teatro, sezione Produzioni – sottosezione Progetti speciali (data ultima consultazione: 04/11/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/produzioni/

[261] Trailer dello spettacolo, disponibile sulla pagina Youtube di Stivalaccio Teatro (data ultima consultazione 04/11/2024): https://www.youtube.com/watch?v=smqBrFXepFQ

[262] Trailer dello spettacolo, disponibile sulla pagina Youtube di Stivalaccio Teatro (data ultima consultazione: 04/11/2024): https://www.youtube.com/watch?v=j1E6h52JXU4

Full Metal Ginger[263] (2021), di e con Anna de Franceschi prevede un linguaggio clownesco totalmente averbale, nel quale i movimenti sono scanditi da una partitura musicale e sonora che sia l'interprete sia gli spettatori ascoltano indossando delle cuffie collegate via Bluetooth al computer del tecnico. *Storie in circo*, invece, è un format di letture animate e laboratori rivolto ai più piccoli, ed è per questo parte integrante del programma dei festival di teatro popolare organizzati da Stivalaccio Teatro (tra cui per esempio *La villa delle meraviglie*[264] e la venticinquesima edizione di *Voilà Festival*[265]). Un caso particolare è invece *La cena dei buffoni*, cena-spettacolo che ha debuttato nell'estate del 2023: da un punto di vista produttivo, questo progetto è strettamente connesso allo spettacolo *Buffoni all'inferno*, del quale riprende diverse sezioni.[266] *La cena dei buffoni*, infatti, vede coinvolti tutti i membri fondatori della compagnia – Michele Mori, Marco Zoppello, Anna de Franceschi, Sara Allevi – insieme a due dei loro più stretti collaboratori, Matteo Cremon e Stefano Rota; tutti gli attori e le attrici coinvolte indagano la figura del buffone medievale in un'antologia di *fabliaux*, giullarate e canzoni goliardiche.
Gli spettacoli di prosa, infine, sono la componente di maggior rilievo nella produzione di Stivalaccio Teatro e, pur aderendo tutti alla poetica della compagnia, si differenziano per genere e stile, nei quali emerge la preponderanza della Commedia dell'Arte:

- *Super Ginger!* (2016) è uno spettacolo di clownerie;
- *Semi* (2019) è una farsa grottesca per maschere, un esperimento di utilizzo della maschera contemporanea;[267]
- *Cèa Venessia* (2020) è un monologo scritto in un dialetto pan-veneto, un'invenzione linguistica curata da Marco Zoppello e Stefano Rota per raccontare la tragica storia dell'emigrazione dei veneti in Australia;[268]
- *La trilogia dei commedianti,* composta da *Don Chisciotte. Tragicommedia dell'arte* (2014), *Romeo e Giulietta. L'amore è saltimbanco* (2015), *Il malato immaginario. L'ultimo viaggio* (2017), racconta la vita e l'evoluzione della Commedia dell'Arte

[263] Sito di Stivalaccio Teatro, pagina dedicata a *Full Metal Ginger* (data ultima consultazione 04/11/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/produzioni/full-metal-ginger/
[264] Sito di Stivalaccio Teatro, programma de *La villa della meraviglie*, ed. 2024 (data ultima consultazione 04/11/2024): *https://www.stivalaccioteatro.it/rassegne/la-villa-delle-meraviglie-24-zero-branco/*
[265] *Sito di Stivalaccio Teatro, programma di Voilà Festival,* ed. 2024 (data ultima consultazione: 04/11/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/rassegne/voila-festival-2024/
[266] Tra le scene riprese: Il Peto del Villano, Frate Cipolla, Il porco che voleva volare. Scene introdotte ad hoc sono invece tutte quelle recitate dalle buffonesse, come ad esempio il contrasto tra il vino e l'acqua.
[267] Lo spettacolo si discosta molto dallo stile delle altre produzioni e nato durante le difficoltà date dall'epidemia di Covid-19. Attualmente, non sono previste riprese dello spettacolo.
[268] La drammaturgia è stata pubblicata, cfr. Marco Zoppello, *Cèa Venessia. Odissea nostrana dal Nordest all'Australia,* La Grande Illusion, Pavia, 2020.

attraverso le biografie di due comici italiani, Giulio Pasquati e Girolamo Salimbeni, reinventate attraverso la ripresa di testi del repertorio della Commedia;[269]

- *Buffoni all'inferno* (2022) e *Strighe maledette!* (2024) sono invece due spettacoli antologici che riprendono, nella cornice, figure ed eventi storici – rispettivamente, le vite dei buffoni Zuan Polo, Domenico Tajacalze e Pietro Gonnella e la caccia alle streghe che sconvolse il contado di Edolo nel 1518;[270]
- *Arlecchino muto per spavento* (2022) è uno spettacolo di Commedia dell'Arte tratto dall'omonimo canovaccio inedito di Luigi Riccoboni, e vede quindi gli attori impegnati nell'interpretazione delle maschere e dei ruoli propri della tradizione;[271]
- Infine, *La Mandragola. Facetissima Commedia dell'Arte* (2024) è un riadattamento de *La Mandragola* di Machiavelli in forma di Commedia dell'Arte.

Alla creazione e messa in scena di questo ricco repertorio, Stivalaccio Teatro affianca anche un lavoro di diffusione del teatro popolare, grazie soprattutto a *Be Popular*, piccolo festival di teatro popolare. Fondato nel 2017, *Be Popular* anima l'estate vicentina offrendo spettacoli e concerti, richiamando artisti da tutta Italia e dall'Europa: tra gli ospiti delle ultime edizioni figurano Matthias Martelli, Carlo Decio, Ascanio Celestini, Roberto Mercadini, Alberto Castrilo-Ferrer, Julién Cottereau, e altri. Parallelamente al festival, Mori e Zoppello tengono anche un laboratorio di formazione attoriale, che negli ultimi anni è stato dedicato all'arte del buffone; gli allievi hanno l'occasione di confrontarsi con tutti i membri di Stivalaccio Teatro, entrando in contatto con il loro processo creativo e realizzando dei brevi scenari, condivisi con il pubblico durante una parata itinerante che attraversa i luoghi principali del centro storico di Vicenza.

4.2 L'approccio alla maschera e alla Commedia dell'Arte nella produzione spettacolare

La discendenza dalla linea veneziana fa sì che la compagnia dia grande rilievo all'efficacia scenica e al rapporto con il pubblico, che

[269] Marco Zoppello, Federico Corona (a cura di), *La trilogia dei commedianti,* Tgbook editore, Sandrigo (Vicenza), 2023.
[270] Marco Zoppello (a cura di), *Di buffoni e di strighe,* Brenta Piave Edizioni, Cittadella (Padova), 2024.
[271] Marco Zoppello (a cura di), *Arlecchino muto per spavento,* Tgbook editore, Sandrigo (Vicenza), 2023.

> […] varia continuamente, rendendo ogni recita unica e mai uguale alle altre. La risposta degli spettatori a ciò che facciamo cambia costantemente, influenzata da diversi fattori: il luogo (se è protetto o meno), la preparazione del pubblico (se è abituato ad andare a teatro), la lingua (nelle rappresentazioni all'estero), e così via.[272]

Le diverse reazioni del pubblico sono però occasioni di crescita per gli attori, i quali possono modificare elementi della loro performance per cercare di instaurare un rapporto di cooperazione con la platea; il *feedback* del pubblico può poi portare alla modifica di parti più o meno consistenti dello spettacolo, per migliorare i tempi comici o per rispettare la sensibilità contemporanea – Michele Mori ad esempio cita il cambiamento di una battuta in *Romeo e Giulietta*, passando dalla generalizzazione «le donne devono parlare quando pisciano le galline» al più diretto «tu devi parlare quando pisciano le galline». Il dialogo con il pubblico è poi fondamentale nella stessa drammaturgia degli spettacoli, nei quali sono sempre incluse delle parti di improvvisazione e coinvolgimento di questo: per esempio, in *Romeo e Giulietta* gli spettatori divengono i sostenitori delle due nobili case, urlando «a morte i Montecchi!» e «a morte i Capuleti», e uno spettatore viene trascinato sul palco per interpretare il ruolo di Romeo nella scena del balcone; ne *Il malato immaginario*, uno spettatore viene travestito da re di Francia, divenendo così partecipe dell'inganno a Molière; ne *La Mandragola*, invece, Pantalone e Ligurio si aggirano per il teatro alla ricerca del «fesso» che avrà un rapporto sessuale con Lucrezia dopo che questa ha bevuto la pozione di mandragola, e nel farlo coinvolgono diverse persone dalla platea.

Un altro elemento ripreso da Boso – e legato alla formazione del Piccolo Teatro – è l'attenzione a tematiche di ordine sociale e politico che, pur senza diventare preponderante, è rintracciabile nelle tematiche principali degli spettacoli o negli sviluppi di determinate linee drammaturgiche. In generale, *La trilogia dei commedianti* offre l'occasione di riflettere sulla condizione dei comici, sulle difficoltà del loro lavoro e della loro posizione nella società, e attraverso la figura di Veronica Franco, «honoratissima cortigiana», fa un affondo sulla condizione delle donne nel Cinquecento, sugli stigmi sociali a cui erano sottoposte, perennemente costrette nella dicotomia "santa-puttana". *Strighe maledette!* racconta invece la strumentalizzazione degli elementi di diversità nelle donne – siano questi la professione, caratteristiche fisiche o funzioni sociali – al fine di individuare un capro espiatorio a cui imputare tutte le calamità e disgrazie, in un processo frutto di ignoranza, paura e misoginia. La ripresa della novella di Frate Cipolla di Boccaccio in

[272] Marco Zoppello (a cura di), *Di buffoni e di strighe,* p. 37.

Buffoni all'inferno e la scena del travestimento da suora ne *La Mandragola* si ricollegano invece a un motivo satirico consolidato nella tradizione, ovvero la denuncia della corruzione della Chiesa.

Elemento caratteristico nei lavori di Stivalaccio è, inoltre, la cura storico-filologica, che si esprime nelle ricerche che vengono condotte durante tutte le fasi di produzione di uno spettacolo, dall'ideazione in poi. Lo studio si concretizza quindi:

- Nella ricerca di fonti letterarie e documentarie;
- Nella ripresa di maschere e stilemi della Commedia dell'Arte;
- Nella contaminazione tra fonti, maschere e stilemi.

Parlando del processo creativo, Marco Zoppello ha paragonato la loro attività di ricerca al lavoro dello speleologo: tale similitudine riprende l'idea che alla base della Commedia dell'Arte vi sia un segreto,[273] una componente profonda, un diamante nascosto sotto una montagna di sassi che la compagnia si ripropone di indagare attraverso lo studio e la pratica scenica. Per questo, le basi degli spettacoli sono tratte da testi più e meno noti della tradizione letteraria europea, recuperati attraverso librerie, biblioteche, mercatini dell'usato.[274] Anziché dedicarsi esclusivamente ai canovacci più celebri o scriverne di nuovi sfruttando situazioni trite, gli attori di Stivalaccio cercano l'ispirazione leggendo *fabliaux*, biografie, saggi, racconti, raccogliendoli in una sola trama capace di incontrare il gusto sia degli spettatori meno avvezzi al teatro e che hanno minor familiarità con la sua storia e i suoi protagonisti, sia di quelli il cui bagaglio culturale è più ricco. Così, *La trilogia dei commedianti riprende* tre capisaldi della storia del teatro rinascimentale, ma trae i suoi protagonisti dalle pagine de *I comici italiani*, monumentale dizionario biografico realizzato da Luigi Rasi sul finire dell'Ottocento:[275] si tratta dei già citati Giulio Pasquati e Girolamo Salimbeni, la cui caratterizzazione – elaborata da Mori e Zoppello nel corso di oltre dieci anni sul palcoscenico – li avvicina a dei «tipi fissi», quasi delle personalissime maschere-personaggio. Mori racconta:

> Parlare di Girolamo Salimbeni è come parlare di un amico che mi accompagna ormai da dieci anni. Un incontro fortunato e stimolante, nato con il pretesto di uno spettacolo e poi consolidato

[273] Cfr. Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*.
[274] *Di buffoni e di strighe,* presentazione del volume di Marco Zoppello, in dialogo con Renzo Francabandera (*Be Popula,* 23 agosto 2024).
[275] Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia. Bibliografia. Iconografia*.

nel corso di centinaia di repliche. Girolamo è una sorta di Arlecchino, un Augusto stralunato e garbuglione, capace di creare guai continui al povero Pasquati.[276]

E Zoppello descrive invece la componente relazionale nell'invenzione teatrale di queste due maschere:

Il Pasquati ha una nemesi, un antagonista da cui negli anni ha sviluppato una sorta di dipendenza: il collega toscano Girolamo Salimbeni. Non c'è niente da fare, Salimbeni è una spina nel fianco, tenta di gabbarlo ad ogni occasione: un giorno lo vuol far impiccare, un altro gli nasconde dei contratti segreti, o un mattino si gioca alle bische clandestine tutti i loro averi. Non lo fa con cattiveria, semplicemente è fatto così. Pasquati, in arte Pantalone, sbuffa, si imbroncia e bestemmia, ma poi, ogni volta, lo perdona.[277]

E poi chiarisce:

Pasquati non pasticcia, mai: ha un bisogno quasi maniacale che tutto sia fatto con estremo rigore, con scrupolosa perizia. Salimbeni, per contro, è un istrione che vive come se tutto il mondo fosse un palcoscenico, per citare William. È evidente che non sono due metà della stessa mela, ma sono, al contrario, il giorno e la notte, lo Yin e lo Yang. Forse è per questo non possono fare a meno l'uno dell'altro.[278]

La creazione di queste maschere-personaggio, che pure vivono e respirano nel periodo più rigoglioso della Commedia dell'Arte, non passa però attraverso la realizzazione e l'utilizzo di maschere-oggetto. Ne *La trilogia dei commedianti*, la performance di Mori e Zoppello avviene per lo più senza calzare una maschera, così come per Anna de Franceschi, Sara Allevi e Stefano Rota. Pur essendo evoluti nella direzione di maschere-personaggio, infatti, si tratta di figure storiche, di attori, e il loro aspetto è quindi caratterizzato da un trucco pesante, dal gusto ottocentesco, con volto coperto di cerone e le guance tinte di rosa. Le maschere vengono usate durante i frammenti di messa in scena, dato che esse sono considerate al pari di altri oggetti di scena o costumi, utili a identificare i diversi personaggi: se consideriamo il solo caso di *Romeo e Giulietta,*[279] possiamo notare come la maschera di Pantalone sia usata per trasformare Pasquati-Zoppello nel padre di Giulietta, o come due maschere da Zanni siano invece usate per

[276] Marco Zoppello, Federico Corona (a cura di), *La trilogia dei commedianti,* p. 14.
[277] Ivi, p. 15.
[278] *Ibidem.*
[279] Le maschere sono realizzate da Roberto Maria Macchi.

ricreare il travestimento di Romeo e Mercuzio alla festa dei Capuleti. Tant'è che l'utilizzo delle maschere-oggetto per travestimenti, e quindi come parte integrante di narrazioni, è caratteristico anche degli spettacoli *Buffoni all'inferno* e *Strighe maledette!:*[280] più che alla Commedia dell'Arte, infatti, il riferimento storico sono i giullari, motivo per cui non si vedono comparire in scena Arlecchini o Pantaloni, bensì porci, diavoli, lupi.

Le maschere della tradizione sono, invece, protagoniste di due produzioni ben distinte: *Arlecchino muto per spavento* e *La Mandragola*. In *Arlecchino muto per spavento*, le maschere sono elemento fondativo del canovaccio, elaborato da Luigi Riccoboni all'inizio del XVIII secolo durante il delicato periodo di reinserimento dei comici italiani nel panorama teatrale francese, che aveva previsto appunto un Arlecchino "muto" per rendere meno indigesto il cambiamento nel timbro vocale dell'attore.[281] L'operazione non è una ripresa semplicistica del canovaccio e non si limita quindi alla pedissequa ripresa di moduli sclerotizzati, bensì analizza più a fondo il materiale di partenza. Marco Zoppello spiega:

> Un'attenta lettura ne ha rilevato alcune criticità, che lo stesso Riccoboni già conosceva, riguardanti il poco sviluppo delle trame di alcuni personaggi. […] Mi sono quindi occupato di ridare maggiore dignità a tutti i personaggi, togliendone alcuni che non aggiungevano nulla alla trama o attribuendone le azioni ad altri soggetti. Ne è nato quindi un soggetto nuovo, che in alcune parti è sovrapponibile all'originale mentre in molte altre si allontana, e di molto, dal lavoro di Riccoboni.[282]

Anche la ripresa delle maschere segue un analogo percorso di approfondimento, come sottolinea il mascheraro Stefano Perocco:

> Partiamo dal principio che la maschera non serve a mascherare, ma piuttosto a disvelare. Ne discende che nel mio lavoro il teatro diventa ricerca piuttosto che repertorio, e si nutre di invenzione piuttosto che di filologia. Inventare un volto che sappia raccontare una storia, delineare

[280] Le maschere di questi spettacoli sono realizzate da Stefano Perocco di Meduna e Tullia Dalle Carbonare. Perocco, già storico collaboratore di Carlo Boso, è diventato negli anni uno dei più fidati collaboratori di Stivalaccio Teatro.
[281] L'Arlecchino di Riccoboni, Tommasino Vicentini, aveva infatti una voce decisamente diversa da quella nasale e stridula del celebre Arlecchino Biancolelli (qualità vocale che era poi stata imitata dal suo successore, Gherardi), e Riccoboni temeva che il pubblico francese non avrebbe gradito questo brusco cambiamento. Bisogna infatti ricordare che il pubblico parigino non vedeva i comici italiani dal 1697, anno in cui erano stati allontanati dal Paese, e che ricordava ancora con affetto gli interpreti allora in voga.
[282] Marco Zoppello (a cura di), *Arlecchino muto per spavento,* p. 39.

> un carattere grazie a un linguaggio fatto di forme e colori, in altre parole "creare", è al tempo stesso stimolo e gratificazione di tutta la mia attività.[283]

L'attenzione alla storia della Commedia dell'Arte e gli spunti filologici diventano il terreno su cui innestare elementi di innovazione e di ricerca. Oltre all'attenzione fisiognomica e psico-morfologica, affiancata alla ricerca delle componenti più animalesche insite nelle maschere tradizionali, quali Arlecchino, Trappola e Pantalone, è notevole osservare l'inserimento di una maschera nuova: il Pantalone femminile, interpretato da Anna de Franceschi.

Ne *La Mandragola*, invece, le maschere non appartengono alla drammaturgia originale, né tantomeno al contesto culturale e artistico dell'epoca,[284] ma sono invece occasione per una rilettura vivace di un classico della letteratura teatrale italiana. Il lavoro di ripresa delle maschere è, qui, in piena continuità con l'osservazione di Duchartre, che sottolinea come le maschere siano una rappresentazione delle diverse classi sociali.[285] Tuttavia, la scelta di attingere a una maschera e a tutto ciò che costituisce il suo repertorio di temi e gesti è fortemente influenzata dalla componente attoriale che, in via del tutto eccezionale, non coincide con i fondatori della compagnia: con questo spettacolo, infatti, Stivalaccio Teatro apre la sua bottega e inizia a formare una nuova generazione di comici.

4.3 L'impegno pedagogico di Stivalaccio Teatro: divulgazione e trasmissione con i «libracci» e i laboratori

Prima di analizzare la decisione di investire nella formazione di una seconda branca della compagnia – che è espressione della volontà di andare oltre la sola produzione di spettacoli e creare il terreno fertile per un rinnovo generazionale – è doveroso aprire una parentesi sull'impegno divulgativo e pedagogico della compagnia.

Come precedentemente illustrato, l'attività di Stivalaccio Teatro è profondamente legata a una dimensione di ricerca e una, invece, di condivisione. La comunicazione trasversale è il perno intorno al quale si muove la performance teatrale perché, come commenta Mori, «il teatro popolare ha la capacità di parlare a diversi strati del tessuto sociale, sia al pubblico colto che a

[283] Ivi, p. 49.
[284] La commedia risale infatti ai primi decenni del '500, mentre la nascita delle compagnie di Commedia dell'Arte è fatta risalire al 25 febbraio 1545.
[285] Cfr. Pierre Louis DuchartreLa *comédie italienne,* p. 322.

quello meno istruito».[286] Questa condivisione, però, non è limitata al momento della fruizione del prodotto spettacolare, ma si estende oltre i confini degli spazi teatrali attraverso due linee di lavoro:

- Lo *storytelling*: la creazione e divulgazione di contenuti riguardanti la genesi di uno spettacolo tramite pratiche di narrazione sui social;
- L'offerta di laboratori di formazione alla maschera e ai linguaggi della Commedia dell'Arte.

I social network sono una componente molto importante, nel panorama attuale, nella promozione di realtà ed eventi. Per questo, durante sia la produzione sia la tournée il team di Stivalaccio promuove gli spettacoli attraverso la creazione di contenuti per i social. Oltre ai post dal taglio più informativo – che elencano, per esempio, gli eventi previsti per la settimana – vengono condivisi anche video di due tipologie: i trailer e le «pillole». I trailer sono video riassuntivi degli spettacoli, finalizzati a dare un'idea generale dell''ambientazione, dei costumi, della trama, incuriosendo l'organizzatore teatrale o lo spettatore che si imbatte in essi. Le «pillole», invece, sono delle video interviste dalla durata di circa novanta secondi: esse sono dedicate all'approfondimento di un aspetto in particolare della produzione dello spettacolo. Considerando, ad esempio, le «pillole» realizzate in vista del debutto de *La Mandragola*[287] si può osservare come esse siano incentrate soprattutto sul lavoro dietro le quinte, ovvero quel lavoro che precede e accompagna le prove. Esse prevedono quindi un intervento del regista Michele Mori, dello scenografo Alvise Romanzini, della costumista Licia Lucchese, del disegnatore luci Matteo Pozzobon e del mascherare Stefano Perocco di Meduna, oltre che un video che raccoglie dei brevi interventi degli attori, Pierdomenico Simone, Elisabetta Raimondi Lucchetti, Francesco Lunardi, Daniela Piccolo ed Elia Zanella. Ogni video prevede la presentazione dell'artista coinvolto e qualche curiosità circa l'approccio al lavoro, oltre a una serie di riprese – usate come coperture – delle prove con e senza costumi, o dei materiali preparatori. Non bisogna però liquidare questi materiali come banali contenuti per i social: essi infatti offrono uno sguardo più completo sugli spettacoli, dando agli spettatori la possibilità di comprendere a un livello più profondo la motivazione di determinate scelte, educandolo così a direzionare in modo corretto la sua attenzione. Il video di Licia Lucchese, ad esempio, esplicita

[286] Marco Zoppello (a cura di), *Di buffoni e di strighe,* p. 38.
[287] Playlist dei video «pillole» de *La Mandragola* (data ultima consultazione: 06/11/2024): https://www.youtube.com/watch?v=J6gzkGgO3tw&list=PLyXv019c8tzj2mQO_eA3ff8-lnD5zNnnf&index=6&ab_channel=StivalaccioTeatro

i rimandi al mondo circense presenti nei costumi, mentre Alvise Romanzini racconta l'idea registica di una scenografia arrabattata e decadente, composta, idealmente, da tele abbandonate e dimenticate in fondo a un baule.

A questi contenuti, che si caratterizzano per la semplicità e rapidità di fruizione, si affianca però un progetto più ambizioso e più strutturato: la collana dei «libracci».[288] Inizialmente editi da Tgbook e poi da Brenta Piave Edizione, i «libracci» sono un'espansione dei dossier degli spettacoli di Stivalaccio Teatro, ovvero dei volumi di approfondimento. Al loro interno, infatti, sono presenti i crediti e le note biografiche degli attori e dei principali collaboratori, insieme alla sinossi, alle scannerizzazioni dei bozzetti dei costumi di scena e alle foto di scena. Compare inoltre la nota sulle maschere, all'interno della sezione che comprende le note e gli interventi degli artisti e artigiani coinvolti – oltre ad esse possiamo anche trovare note su regia, costumi e musiche. Un capitolo è poi dedicato a una selezione di recensioni dei loro lavori, firmate da critici tra cui Antonio Audino[289] e Renzo Francabandera.[290]

Nei primi due volumi, inoltre, sono inclusi anche degli articoli dal taglio storico-filologico, dedicati alla ripresa della Commedia dell'Arte. Ne *La trilogia dei commedianti* è infatti presente un intervento della storica Daria Perocco[291] dedicato alla figura di Veronica Franco – personaggio interpretato da Anna de Franceschi –, che ne analizza la carriera di poetessa e la posizione sociale di cortigiana, oltre all'analisi de *Il malato immaginario* condotta da Pier Mario Vescovo,[292] professore ordinario di Discipline dello Spettacolo presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. In *Arlecchino muto per spavento*, invece, Roberto Cuppone (Università di Genova) ripercorre la ripresa della Commedia dell'Arte e il concetto di «invenzione» della tradizione,[293] mentre Emanuele De Luca (Université Côte d'Azur) presenta la figura di Luigi Riccoboni e il suo progetto fallimentare di riforma e nobilitazione del teatro.[294]

Il terzo volume, *Di buffoni e di strighe*, invece, dedica più ampio spazio alla presentazione e analisi delle novelle e dei *fabliaux* ripresi, e alla loro resa scenica; il riassunto delle storie si incrocia dunque con le battute dei personaggi, offrendo uno spaccato del lavoro sia di riadattamento sia di costruzione dei personaggi, della loro psicologia e della loro voce dialettale.

---

[288] I volumi editi fino a ora sono i già citati Marco Zoppello, Federico Corona (a cura di), *La trilogia dei commedianti;* Marco Zoppello (a cura di), *Di buffoni e di strighe;* Marco Zoppello (a cura di), *Arlecchino muto per spavento.*

[289] Marco Zoppello, Federico Corona (a cura di), *La trilogia dei commedianti,* pp. 52-53; Marco Zoppello, (a cura di), *Arlecchino muto per spavento,* pp. 57-58.

[290] Marco Zoppello, (a cura di), *Arlecchino muto per spavento,* pp. 58-61.

[291] Marco Zoppello, Federico Corona (a cura di), *La trilogia dei commedianti,* pp. 30-33.

[292] Ivi, pp. 40-46.

[293] Marco Zoppello (a cura di), *Arlecchino muto per spavento,* pp. 20-27.

[294] Ivi, pp. 30-37.

Ma soprattutto in *Di buffoni e di strighe* il racconto della produzione spettacolare arriva a comprendere anche la presentazione di scene tagliate perché incapaci di superare la prova della messa in scena. Il continuo mutamento della messa in scena risponde, infatti, alla natura stessa del teatro, come afferma il regista Marco Zoppello:

> Il teatro non è letteratura. Il teatro è materia viva, palpitante, mutante e in mutamento. Il brano che segue [*La storiella dei tre bivitori*[295], n.d.A.] faceva parte della prima versione dello spettacolo Buffoni all'inferno, recitata cinque o sei volte dalla compagnia e poi tagliato, rimpiazzato, o meglio sostituito. A volte accade. A volte alcuni pezzi dello spettacolo non funzionano, a volte sono mal collocati, a volte appesantiscono oppure a volte allungano troppo il brodo. L'importante è non affezionarcisi troppo. Spesso si riesce a capirlo prima del debutto, altre volte occorre l'incontro/scontro con il pubblico per accorgersene e correggere il tiro. Ma questo non è un limite, anzi. Dimostra la vitalità del teatro ed il suo essere, spesso nostro malgrado, ingovernabile. Lo è quando si cerca di essere in ascolto del pubblico. Lo è quando si cerca di mantenere la sua attenzione viva, senza stancarlo, senza sentirsi superiori e dirsi "sono loro che non capiscono".[296]

L'inclusione di brani tagliati è quindi prova della volontà di rendere limpido il processo creativo, di dare uno sguardo il più possibile completo non solo a livello storico, ma anche e soprattutto a livello pratico.

Il teatro è per l'appunto «materia viva, palpitante»: ne consegue che se la descrizione della ricerca sottesa a una spettacolo può essere condivisa attraverso le pagine di un libro, la trasmissione del sapere scenico richiede invece di avvenire in presenza, attraverso il contatto e il dialogo. Per questo Stivalaccio Teatro organizza laboratori di formazione attoriale: dei seminari intensivi organizzati parallelamente al festival *Be Popular*, durante i quali gli allievi hanno l'occasione di confrontarsi con Michele Mori e Marco Zoppello, indagando

> […] a partire dall'improvvisazione e dai meccanismi comici, l'arte dell'intrattenitore per antonomasia: **il buffone**. Ogni partecipante costruirà il proprio oratore, a partire dalle capacità individuali di ciascuno, attitudini al movimento, al canto, alla danza, ai dialetti, al suono di uno strumento. Nel teatro popolare ognuno sfrutta al meglio le proprie qualità, sviscerandole,

[295] Marco Zoppello (a cura di), *Di buffoni e di strighe,* pp. 46-52
[296] Ivi, p. 46.

esplorandole ed esaltandole per farle poi vivere nella scena. I partecipanti saranno condotti a mettere in gioco le loro caratteristiche nella creazione di un linguaggio comune.[297]

Il laboratorio, che impegna gli attori per una o due settimane, si struttura principalmente in tre diversi momenti:

- Le mattine, dedicate agli esercizi propedeutici alle dinamiche di movimento della Commedia dell'Arte;
- I pomeriggi, dedicati invece allo studio della costruzione della drammaturgia;
- Le restituzioni.

Le mattine iniziano quindi con il riscaldamento fisico e vocale, a cui seguono gli esercizi sulla grammatica dei movimenti dei personaggi dell'Arte – utili quindi a identificare il punto di «fuoco» del personaggio e imbastire le modalità di interazione con il pubblico. Seguono poi le improvvisazioni, sulla base delle quali si inizia a creare il proprio buffone: si definisce la qualità dei gesti, l'uso della lingua – che può essere dialettale, influenzata dal grammelot, oppure in rima o cantata – e si lavora anche sulla storia del personaggio, definendo il luogo di provenienza, l'occupazione, il carattere.

Il pomeriggio, invece, è rivolto alla drammaturgia delle performance di teatro popolare e di strada: oltre alla definizione di tema, genere, linguaggio, ambientazione e oltre alla costruzione di una trama in cui le linee di conflitto esplodono in una rottura drammatica che deve poi essere risolta, si ragione quindi sulla necessità di rendere l'esibizione accattivante, lavorando quindi sulle tecniche di attrazione del pubblico, che variano a seconda del contesto performativo. Il rapporto con gli spettatori varia, infatti, a seconda del luogo: un cortile crea un'atmosfera più intima e raccolta rispetto a una piazza, che può essere più dispersiva; una strada, invece, pone diverse problematiche, in quanto non concede ampi spazi per sostare ed è continuamente percorsa da passanti, per lo più inconsapevoli dell'evento teatrale che sta avvenendo in quello stesso istante.

Dopo le prime giornate – dal taglio più introduttivo e propedeutico – gli allievi iniziano a sviluppare degli scenari autonomi, usando come canovacci novelle, *fabliaux,* leggende e altri materiali che loro stessi hanno ricercato nelle settimane precedenti il workshop. Scelte le storie dal maggior potenziale comico e scenico, gli allievi si dividono in gruppi e iniziano con l'analisi del testo: ne ricavano la trama, i personaggi, le linee di conflitto, la risoluzione, la morale (se presente), e individuano un tema sul quale concentrare il ruolo riadattamento. A seconda del

[297] Dal sito di Stivalaccio Teatro (data ultima consultazione: 07/11/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/larte-del-buffone/

materiale di partenza, il linguaggio varia notevolmente: durante le restituzioni del laboratorio l'Arte del Buffone tenutosi nel 2023, infatti, si è potuto assistere a un riadattamento in Commedia della novella *Masetto da Lamporecchio* di Boccaccio, a una rilettura della vicenda di Lilith – prima moglie di Adamo – fortemente influenzata dalla pantomima e al favolello *Le tre donne che trovarono*[298], musicato e riscritto in novenari. L'ascolto che nei confronti degli allievi coinvolti nei laboratori è dimostrato dal fatto che la storia di Lilith è stata poi rielaborata e ripresa nello spettacolo *Strighe maledette!*. Ma ciò che più di tutto dimostra l'interesse di Stivalaccio Teatro per la formazione dei giovani attori e la trasmissione del loro metodo di lavoro è senza dubbio la collaborazione che hanno intessuto con alcuni di questi, coinvolgendoli nella Compagnia Giovani producendo lo spettacolo *La Mandragola*. Al di là degli aspetti formali e dell'analisi del prodotto finito, che si affronterà di seguito, è bene specificare che questa produzione è stata sempre finalizzata alla formazione ed educazione di una nuova compagnia e al consolidamento di essa. La trasmissione del metodo Stivalaccio passa attraverso l'insegnamento diretto di Mori e di Simone. Durante le prove e le repliche, infatti, non è raro assistere a momenti di confronto e dialogo tra i giovani attori e i membri più anziani di Stivalaccio Teatro, che offrono dimostrazioni sceniche dei movimenti corrispondenti ai diversi ruoli, oppure danno consigli su come realizzare il trucco da Innamorati, o ancora consigliano via alternative per la declamazione di una battuta. Le prove, che si sono estese tra maggio e giugno 2024, sono stata inoltre finalizzate a creare il giusto affiatamento, la giusta coesione nel gruppo: proprio per questo, gli attori hanno condiviso, oltre alle lunghe giornate di prove presso la sede della compagnia – La Bottega dello Stivale –, anche una settimana di residenza artistica a Tonezza del Cimone, comune montano a circa un'ora e mezza di distanza da Vicenza. Il periodo di residenza ha visto gli attori condividere non solo il tempo delle prove e dei pasti, ma anche le serate e le notti, dando un primo assaggio della vita in tournée. La componente relazionale è infatti fondamentale all'interno di qualsiasi lavoro teatrale, e lo è maggior ragione nell'ottica artigianale promossa di Stivalaccio.

[298] Mino Chiari, *I favolelli,* Formiggini, Roma, 1932, pp. 48-55.

4.4 Analisi della ripresa della maschera della Commedia dell'Arte ne La Mandragola. Facetissima Commedia dell'Arte

Il progetto della Compagnia Giovani ha preso corpo tra il 2023 e il 2024; contestualmente è stato richiesto a Michele Mori di occuparsi della scrittura e della messa in scena del loro primo spettacolo. L'impiego come assistente alla regia in questo spettacolo ha permesso di seguire il processo creativo e di far emergere i seguenti punti di interesse per la ricerca:

- La modifica della struttura della commedia originale per rientrare nei canoni stilistici della Commedia
- L'impianto drammaturgico a canovaccio tramite ripresa e riuso di brani di repertorio e uso delle maschere;
- Il rapporto tra corpo attoriale e maschera e l'uso delle maschere nella costruzione dei personaggi.

La scelta del testo è stata operata da Mori e risponde a tre motivazioni: innanzitutto, *La Mandragola*[299] di Niccolò Machiavelli è una delle tappe obbligate nei programmi scolastici e la sua messa in scena apre la possibilità di organizzare repliche rivolte alle scuole; secondariamente, Mori si sente particolarmente legato a tale testo sia in quanto toscano, sia perché ha già avuto occasione di studiarlo; infine, perché è definita da Mori «l'opera perfetta»[300] e dunque si presta particolarmente all'adattamento in Commedia dell'Arte perché, come lui stesso racconta

> *La Mandragola* già di per sé contiene i personaggi della Commedia, perché Nicia altro non è che un Pantalone, ci sono l'Innamorata e l'Innamorato, e i due servi, Siro e Ligurio, che ho accorpato nella sola figura di Ligurio, rendendolo una sorta di Pulcinella napoletano un po' furbo. Ho mantenuto toscana solo la figura di Callimaco. Il personaggio della madre invece l'ho eliminato, sostituendolo con la figura della servetta che è più utile a livello drammaturgico.[301]

[299] *La Mandragola* (1518) è una commedia di Niccolò Machiavelli (1469-1527), la cui trama gravita intorno al desiderio di Callimaco, giovane fiorentino, di sedurre la bella Lucrezia. Nel testo, Callimaco ordisce, aiutato dal servo Siro e dall'amico Ligurio, un inganno ai danni di Messer Nicia, facoltoso uomo fiorentino che desidera ardentemente avere un figlio dalla bella e giovane moglie, Lucrezia. Tra travestimenti e una portentosa pozione di mandragola, oltre che grazie al sostegno del corrotto Frate Timoteo e della madre della giovane, Callimaco riesce a sedurre Lucrezia che, nonostante l'iniziale reticenza, accoglie poi ben volentieri l'idea di avere un amante. All'interno della commedia sono evidenti nuclei tematici come la critica nei confronti della corruzione della Chiesa e l'analisi dell'agire personale e politico dei protagonisti che trascende le norme sociali tradizionali.

[300] Definizione usata da Mori, ma che trova riscontro anche nell'opinione di altri, tra cui Carlo Goldoni, che ne parla in toni entusiasti nei suoi *Mémoires,* (I,X).

[301] Tratto da un'intervista avuta in occasione della messa in scena dello spettacolo durante il Festival *Be Popular* (23 agosto 2024).

Innanzitutto, la trama dello spettacolo ripercorre a grandi linee quella dell'originale, apportando però diverse modifiche, dettate dalla necessità di riadattare lo schema dei personaggi agli attori della Compagnia Giovani, e di adeguare la struttura drammaturgica al linguaggio della Commedia dell'Arte. Così, per l'appunto, Siro e Ligurio vengono condensati in un unico personaggio, Ligurio; la figura di Frate Timoteo viene sostituita con quella di una monaca, che è in realtà un travestimento di Ligurio; infine la madre viene sostituita con una servetta. Se quest'ultima scelta permette, da un lato, di sviluppare diversi lazzi e di riprendere uno dei temi tipici della Commedia – ovvero la relazione tra i servi che fa da contraltare a quella dei padroni – essa è dovuta anche alla mancanza, nella compagnia, di un'attrice la cui età scenica la rendesse adatta a rivestire il ruolo della madre di Lucrezia. Adattare una drammaturgia preesistente alla Commedia dell'Arte significa, infatti, adattarla alla compagnia, modificare i personaggi a seconda delle caratteristiche e delle potenzialità degli attori che si hanno a disposizione.

Prima di tutto, bisogna specificare che la selezione degli attori è avvenuta secondo tre modalità:

- Elisabetta Raimondi Lucchetti (ovvero l'innamorata madonna Lucrezia), Daniela Piccolo (la servetta Fiammetta) ed Elia Zanella (Messer Nicia Calfucci) sono stati selezionati in base alle capacità performative dimostrate durante i laboratori intensivi tenuti da Mori e da Zoppello;
- Francesco Lunardi, che interpreta il ruolo dell'innamorato Callimaco, ha invece affrontato un provino comprendente prove attoriali, fisiche e musicali-canore;
- Pierdomenico Simone, che veste i panni del machiavellico servo Ligurio, è stato scelto attingendo alla schiera dei collaboratori più fidati della compagnia – svolge infatti la funzione di guida per i giovani attori, un po' un «cane da guardia».[302]

Ogni attore ha poi modo di far riversare le proprie personali inclinazioni all'interno dallo spettacolo, ad esempio Elisabetta Lucchetti Raimondi si avvale delle notevoli doti canore e prende parte alle scene di combattimento, insieme a Lunardi e a Piccolo. Daniela Piccolo invece attinge alla sua formazione in teatrodanza, esibendosi in partiture acrobatiche insieme a Pierdomenico Simone. Da un punto di vista linguistico, il *background* degli attori viene portato in scena, e così Lunardi parla in fiorenti, Piccolo parla in calabrese, Zanella in veneto e Simone in napoletano; i giochi linguistici sono poi arricchiti dall'uso, durante il primo atto, della lingua francese, e, durante il secondo atto, di uno spagnolo parodico. Infine, tutti gli attori prendono

[302] Ivi.

parte all'esecuzione di brani tratti dalla tradizione popolare e riarrangiati da Pierdomenico Simone – che suona la fisarmonica, accompagnato da Lunardi alla chitarra.

Per quanto riguarda la struttura dello spettacolo, i cinque atti della drammaturgia originali vengono condensati in tre atti: il primo serve a presentare i personaggi e a creare i presupposti per l'azione drammatica, il secondo è incentrato sulla sequenza di inganni e travestimenti orditi e orchestrati da Ligurio, mentre il terzo, ad ambientazione notturna, porta a conclusione le trame dei personaggi e offre agli spettatori la risoluzione del conflitto. Lo spettacolo è poi preceduto da un prologo[303] e termina con un epilogo,[304] entrambi metateatrali: in queste sezioni gli attori non interpretano i personaggi della commedia, bensì vestono i panni di una compagnia circense del dopoguerra. Per la messa in scena de *La Mandragola*, infatti, Mori opera una scelta estetica e visiva che mette in relazione la presentazione storico-filologica della Commedia con una tendenza invece più vicina alla contemporaneità. Proprio per questo la scenografia, ideata e realizzata da Alvise Romanzini, si struttura come un palchetto di Commedia, un vecchio teatrino con una carrucola che sostiene i fondali dipinti segnati dal tempo, che si affastellano l'uno sopra l'altro senza comporre uno scenario uniforme né tantomeno realistico. I costumi di Licia Lucchese sono invece disegnati partendo da diversi spunti iconografici e fotografici tratti dal mondo circense: vengono quindi riprese le maglie e le calze a righe, le piccole gorgiere, le canottiere bianche e le bretelle, tutti capi di vestiario che vengono poi invecchiati e sporcati a opera d'arte. L'obiettivo di Mori era infatti quello di creare un immaginario alternativo a quello normalmente usato negli spettacoli di Commedia:

> Non volevo dare la solita idea di compagnia di Commedia, volevo un po' distaccarmi. Mi sarebbe piaciuto che fosse un teatrino di fine Ottocento, poi ovviamente ci si scontra con la realtà, i costi… Ti dirò di più, l'idea era che fosse una compagnia di comici italiani del secondo dopo guerra, di attori a cui rimane solo quello che sanno fare: raccontare storie. Ovviamente quando si pensa al circo si ha un immaginario molto bello, che ti permette di giocare. La mia idea era di una

[303] Il prologo è essenzialmente una captatio benevolentiae rivolta al pubblico, nella quale gli attori cantano: «Buonasera benigni auditori, / benvenuti alla nostra commedia / se seduti stare sulla sedia / canteremo la nostra canzon // D'amori, d'inganni e pozioni / voi vedrete giocar sulla scena / ma per dare agli attori la cena / voi dovrete ridere un po' // Benvenuti perciò spettatori / a godere del favolello / perdonate se non vi par bello / se vi piace battete le man», dal copione dello spettacolo.

[304] L'epilogo è parte del finale tripartito dello spettacolo: la scena finale, infatti, è un monologo di Ligurio tratto da *Il Principe* di Machiavelli; segue quindi il primo epilogo recitato dalla compagnia al completo, e infine è previsto, come eventuale bis dell'epilogo, una variante sulla canzone iniziale («*Siamo giunti signori e signore / Alla fine della commedia / Una donna l'amore rimedia / La morale traetela voi // In amore non c'è costrizione / Non si può mai forzare la scelta / Ma se proprio non puoi accettarla / La mandragola ti può aiutar // Buonanotte perciò spettatori / Salutiamo la vostra partenza / Vi chiediamo gran benevolenza / Per favore battete le man*», dal copione dello spettacolo).

> compagnia sopravvissuta alla guerra, e quindi l'abbiamo tenuta nei costumi e nel teatro bidimensionale che si vede nella scena del viaggio.[305]

La scena del viaggio è la parentesi dal gusto più magico, grazie anche alla ripresa del linguaggio del teatro di figura: il viaggio di Callimaco e Ligurio da Parigi fino a Firenze, che avviene usando l'invenzione di un amico di Callimaco «un certo Leonardo»,[306] viene infatti raccontato aprendo un gigantesco ventaglio su cui sono dipinte delle nuvole e lasciando che i due Zanni francesi vi si nascondano dietro per muovere i *puppets*[307] raffiguranti Callimaco e Ligurio sull'aeroplano e i vari monumenti in cui si imbattono: le piramidi, il Vesuvio, la Torre di Pisa. Un'introduzione originale di Mori, che si distacca dal materiale di partenza per implementare una componente di dinamicità alla storia:

> […] ripetere un po' le dinamiche che tanta fortuna ci hanno portato con l'*Arlecchino Furioso* (per chi l'ha visto), e quindi la scena del viaggio è diventata necessaria per portare un po' dinamicità. Nella Commedia ci sono duelli, acrobazie, lazzi, e quando scrivi un canovaccio puoi inserirli. *La Mandragola* è invece molto lineare, e quindi ho cercato di aggiungere questi elementi, creando il viaggio che è figurativo e mostrando il viaggio in Francia che nel testo viene solo accennato.[308]

Elementi di dinamicità sono inoltre presenti: nel combattimento tra Callimaco e due francesi (interpretati da Raimondi Lucchetti e Piccolo con indosso due maschere da Zanni), che aggiunge alla *querelle* circa la superiorità italiana o francese in fatto di paesaggi, cibo e donne; nella scena dell'incontro tra Ligurio, appena tornato dalla Francia, e la sua amata Fiammetta, una incontro-scontro acrobatico che ricalca i lazzi dei servetti tipici della Commedia; nell'immediatamente successivo incontro tra Ligurio e Nicia, nel quale Ligurio sfugge all'ira del padrone con capriole e salti.[309]

[305] Cit. Intervista a Michele Mori.
[306] Dal testo dello spettacolo.
[307] Non esiste, in italiano, un corrispettivo dell'inglese *puppets*, termine che comprende tutti gli elementi che vengono utilizzati nel teatro di figura – marionette, burattini, bambole, oggetti di uso quotidiano.
[308] Ivi.
[309] I cui movimenti sono stati curati da Giulia Staccioli, coreografa ed ex ginnasta.

4.5 La Mandragola *come canovaccio: citazione dei classici e mascheramenti*

Usando il testo di Machiavelli a guisa di canovaccio, e sulla scorta di quanto fatto dai comici del Seicento,[310] *La Mandragola* di Stivalaccio arricchisce la drammaturgia originale con l'inserzione di citazioni letterarie e la ripresa di monologhi e dialoghi di chiara fama, perché, come commenta Mori, «chi sono io per riscrivere qualcosa che qualcuno ha detto meglio? ».[311] Tale operazione è osservabile già nella prima scena del primo atto, ovvero il contrasto tra Callimaco e i francesi. La scena, oltre a concertare tre lingue diverse – il francese, il toscano e il napoletano –, è costruita attraverso la ripresa e citazione di classici della letteratura italiana. Un esempio di questo processo è osservabile nelle seguenti battute:

FRANCESE 1	et que disz-vous des femmes ?
FRANCESE 2	Cosa dite delle donne?
FRANCESE 1	Les Françaises sont les plus belles!
FRANCESE 2	Le più belle
CALLIMACO	Anche qui vi sbagliate. Io voglio lodare la donna Italiana secondo verità e paragonarla alla rosa e al giglio. Le donne Italiane non hanno eguali! *(Guido Guinizzelli "io voglio del ver la mia donna laudare")*[312]

Inoltre è da segnalare che il contrasto tra i francesi e Callimaco è capace di cogliere elementi tipici della cultura pop contemporanea: la rivalità Francia-Italia è goliardicamente molto sentita, e crea quindi i presupposti per un primo avvicinamento dello spettatore al mondo dello spettacolo.

Un diverso approccio è invece sotteso all'uso delle citazioni da parte degli Innamorati: dal primo incontro tra Callimaco e Lucrezia – costruito come una sorta di apparizione, un sogno che Lucrezia inseguirà poi per tutti gli atti successivi – i due riprendono *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare. Le battute, enfatiche e cariche di pathos, vengono intrise di comicità per contrasto con le risposte date dalla figura servile. Possiamo osservare ciò nella scena del primo incontro tra gli Innamorati, Callimaco si affaccia alla finestra e rimane colpito dalla bellezza di Lucrezia:

CALLIMACO	Basta chiacchiere Ligurio, indicami qual'è la finestra

[310] I comici dell'Arte avevano dei personali zibaldoni contenenti dialoghi, monologhi, lazzi e canzoni adatti al proprio ruolo, e li riprendevano a seconda delle necessità sceniche.
[311] Cit. Intervista a Michele Mori.
[312] Dal copione dello spettacolo, atto I, scena I.

LIGURIO Salite qua sopra. Vedete qualcosa?

CALLIMACO Non vedo nulla, non c'è la finestra...

LIGURIO Giusto manca a fenesta… uè uè, a fenesta!

Viene data la finestra a Callimaco

CALLIMACO Grazie

LIGURIO e mo...che vedete?

CALLIMACO *(suono triangolo) FISARMONICA* Oh Lucrezia, dea, ninfa, perfetta, divina. A cosa, amor mio, potrei paragonare i tuoi occhi? Al cristallo? È fango! La neve sulle cime dell'Abetone sembra nero come corvo quando tu levi la mano. *(Dal sogno di una notte di mezza estate)*

LIGURIO Che ve dicevo?[313]

Parallelamente, Lucrezia al suo risveglio cerca di raccontare a Fiammetta della dolce visione avuta, e la sua travolgente passione si scontra però preoccupazioni di ordine più pratico, ovvero la misteriosa scomparsa della finestra:

LUCREZIA Oh, Fiammetta… Ho avuto una visione… Ho fatto un sogno… non basterebbero le parole per dire che sogno era. Mi pare di aver visto... Mi pare di aver visto *(Dal sogno di una notte di mezza estate)*

FIAMMETTA Padrona, ma ce state sfracicchiando, io non vi capisco.

LUCREZIA Mi pare di avere visto...

FIAMMETTA Ma che avete visto? *Si volta verso dove c'era la finestra* Oh mamma mia! Hanno portato via la finestra

LUCREZIA Mi prenderesti per pazza se ti dicessi quello che ho visto!

FIAMMETTA Avete visto chi a rubbato la finestra?[314]

Ulteriori esempi di ripresa dei classici percorrono l'intero arco narrativo di Fiammetta, legata a doppio filo all'*Otello* di Shakespeare. La comparsa in scena di Fiammetta (atto I, scena V) riprende il dialogo tra Emilia e Desdemona dell'atto IV, scena III, durante il quale serva e padrona discutono sul tema del tradimento:

[313] Dal copione dello spettacolo, atto I scena VI. La citazione è invece tratta da *Sogno di una notte di mezza estate*, atto III scena II.

[314] Dal copione dello spettacolo, atto I scena VII. La citazione è invece tratta da *Sogno di una notte di mezza estate*, atto IV scena I.

LUCREZIA Credi davvero che ci sian donne che tradiscono i mariti in maniera così sconcia? *(Da qui, tratto da Otello)*

FIAMMETTA Ci sunnu, ci sunnu

LUCREZIA E tu lo faresti se ti si presentasse l'occasione?

FIAMMETTA E vui non lu fareste?

LUCREZIA No, per questa luce del cielo!

FIAMMETTA Alla luce nemmeno io. Al buio, lo farei meglio.[315]

Rispetto all'originale Shakesperiano, oltre al diverso contesto, c'è anche una notevole variazione linguistica: le battute di Emilia, infatti, sono state tradotte in dialetto grazie all'intervento della stessa attrice, Daniela Piccolo, che ha origini calabresi. Il riferimento alla tragedia ritorna poi nel finale dello spettacolo, quando il personaggio di Fiammetta prende parte all'inganno ordito da Ligurio e, rivolgendosi al pubblico, difende la sua posizione riprendendo le parole di Emilia:

FIAMMETTA Chi vuleti? Non mi guardati cusì. Di fimmini chi tradiscinu ce n'è stanno tante quantu lu mundu ne pò tèniri. Ma la culpa è di li omeni. O si raffredda la loru passione, oppuru su' gelusi e tiranni, e ci mettinu i freni, ci piccanu, e ci trattanu malamenti. Eh, via: puru a nui fimmini ci bulli lu sangu. Anche nui vidimu, sentimu, annusamu, avimu lu gustu pe lu dolci e pe l'amaru. Avimu desideri, passioni e debbulizzi, accidenti! Allura trattàtinci boni, signori omini. Altrimenti, li piccati chi facimu, sarannu li stessi piccati che voi ci avete insegnato a fare. (*Esce corte)*[316]

Se queste riprese hanno una funzione drammaturgica più di approfondimento psicologico, oltre che di denuncia nei confronti dei diversi metri di giudizio applicati alla condotta di uomini e donne, in altre scene le citazioni dei classici sono invece usate per ottenere un effetto comico, come appare evidente dalla scena dell'incontro tra Nicia, Ligurio e il Dottor Mariuolò.[317] All'inizio della scena, infatti, Ligurio ordina a Callimaco di travestirsi da medico, in modo da garantirgli l'accesso alla casa di Nicia e poter quindi proporre l'utilizzo della pozione di mandragola – elemento cruciale nel piano per sedurre Lucrezia –; tuttavia Callimaco ribatte che non è medico, ma dottore in Lettere, e specifica di aver scritto la tesi di laurea su Dante Alighieri. Questo *escamotage* narrativo è privo di alcun realismo storico, ma crea i presupposti

[315] Dal copione dello spettacolo atto I scena V.
[316] Dal copione dello spettacolo, atto III scena IV.
[317] Il nome è accentato per scimmiottare la pronuncia francese di «mariuolo», termine dialettale per indicare un furfante, un imbroglione.

drammatici per un lazzo dell'incomprensione linguistica infarcito di citazioni tratte dall'*Inferno*:

NICIA Veni dentro Dottore.

CALLIMACO Guai a voi anime prave! Non isperate mai veder lo cielo.

NICIA Comincemo ben..

CALLIMACO Per me si va ne la città dolente, per me si va ne l'etterno dolore. Lasciate ogne speranza voi ch'intrate

NICIA Mi vago via..

LIGURIO No! (*A Callimaco)* Ma che state dicendo? Padron Nicia tornate qua, e spiegateil vostro problema al Dottor Mariuolò

NICIA Caro Dottor, so che Ligurio ve g'ha raccontato i fatti miei. G'avarì 'na soluzione a ben disporre la me femmena?

CALLIMACO Vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole e più non dimandare

NICIA G'ho fatto na domanda..

CALLIMACO Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse

NICIA Ma quaeo Libro?

LIGURIO Il libro delle pozioni di medicina. (*A Callimaco)* Non pigliate iniziativa

NICIA Dottor mi no posso aver fioj..

CALLIMACO Francesca, i tuoi martìri a lagrimar mi fanno tristo e pio.

NICIA Ma chi se Francesca?

LIGURIO Sarà n'atra paziente. (*A callimaco)* Ma ve siete impazzito

CALLIMACO Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona

NICIA *disperato* Dottor mi no ve capisso

CALLIMACO Non ti curar di loro ma guarda e passa

NICIA Ma loro chi?

CALLIMACO Caron Dimonio dagli occhi di bracia non ti crucciare

NICIA *diperato* No capisso un ostrega

CALLIMACO Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza.

NICIA *Svenendo tra le braccia di Ligurio* E caddi come corpo morto cade.[318]

[318] Dal copione dello spettacolo, atto II, scena II.

Come anticipato, lo spettacolo fa uso di maschere di Commedia dell'Arte. Innanzitutto, è doveroso osservare che una delle caratteristiche della maschera è la capacità di dialogare con il corpo attoriale nella creazione del personaggio. Ne *La Mandragola* ciò è osservabile in Nicia, interpretato da Elia Zanella. Pur essendo avvicinato, per costume, maschera e gestualità, a Pantalone, il Nicia di Zanella si configura come un Pantalone anomalo, più vigoroso e giovane di quello normalmente portato in scena. La ripresa di determinati movimenti, ormai diventati caratteristici del Pantalone, è stata però utile a Zanella nella ricerca del personaggio e nel dargli consistenza: il lieve abbassamento del baricentro, così come l'atto di tenere le braccia dietro la schiena, sono stati utili a non disperdere l'energia, a radicarla e renderla funzionale ai movimenti. Inoltre, l'ampiezza dei movimenti e la loro scansione ritmica si è dimostrata a più riprese utile anche nella ritmicità delle battute e nella qualità vocale – che ha delle note stridule, tali da richiamare le fattezze da volatile di cortile tipiche del Pantalone.[319]

Le maschere e i costumi dello spettacolo, realizzati rispettivamente da Stefano Perocco e da Licia Lucchese, svolgono una duplice funzione: essi sono sia utilizzati nella definizione di alcuni caratteri, sia come elementi utili allo sviluppo dell'azione drammatica. Nel primo caso, la funzione è assolta o accostando il personaggio di Machiavelli alla corrispettiva maschera-personaggio e delineando così la figura di Nicia-Pantalone e Ligurio-Pulcinella, oppure creando dei personaggi originali direttamente attinti dal mondo dell'Arte, come i due Zanni francesi. Il secondo caso, invece, è esemplificato nel processo di travestimento, strettamente connesso al tema principe dello spettacolo, ovvero l'inganno, tanto che Mori spiega:

> quando si lavora in Commedia bisogna fare i conti con gli attori che si hanno, e non avendo attori vecchi ho preferito giocare coi travestimenti. Mentre scrivevo volevo quasi che diventasse una commedia del travestimento, il travestimento da Dottore, quello da Suora, quello da Zanni… Il tema che ho mantenuto è quello dell'inganno, della bugia. In Italia il testo più famoso, il secondo libro più tradotto al mondo è Pinocchio di Collodi: il richiamo non è così palese, così esplicito, ma la bugia è anche travestimento, e in questi travestimenti si rispecchia il loro doppio gioco.[320]

È però più corretto distinguere due processi:

[319] Il Pantalone ha tipicamente un naso aquilino, quasi un becco di gallina o di oca. Ciò viene anche ripreso nella presentazione del Nicia-Pantalone, che parlando dell'azienda di famiglia racconta: «Fondata da me bisnonno Piergiorgio, pasà a me nonno Pierpaolo, poi a papà PierUgo e infine a mi: Piernicia.. ma siccome sembra el nome de un oseo i me ciamà tutti Nicia» (dal copione dello spettacolo, atto I, scena II).
[320] Cit. Intervista a Michele Mori.

- I travestimenti, che avvengono attraverso i costumi;
- I mascheramenti, che si avvalgono invece delle maschere.

I travestimenti presenti nello spettacolo sono due. Il primo è il travestimento da Dottore,[321] il quale prevede la sovrapposizione al costume di Callimaco di una cappa, di una gorgiera, di una pancia finta e di un cappello, oltre che di un paio di occhialetti da nuoto. Il secondo travestimento, invece, vede Ligurio indossare i panni di una monaca:[322] continuando a calzare la maschera rossa da Pulcinella, al costume di Ligurio vengono sovrapposti un abito e un velo nero, e sotto al suo volto viene invece fatto passare un sottocollo bianco.

L'unico esempio di mascheramento è invece protagonista del terzo atto: per concludere l'inganno, Ligurio veste con abiti vecchi e dimessi Callimaco, gli cala in testa un cappellaccio e cela il suo volto dietro una maschera da Zanni esteticamente sgradevole, con un naso grande e storto. Così mascherato, Callimaco viene scelto da Nicia come «povero fesso» che giacerà con sua moglie traendo a sé l'infezione di mandragola e morendone; tale mascheramento viene mantenuto fino all'incontro finale con Lucrezia, quando finalmente la maschera viene tolta e l'identità di Callimaco rivelata: si giunge così al lieto fine *sui generis*, che vede la virtuosa Lucrezia accettare di buon grado la relazione adulterina e Nicia ottenere, così, l'agognato erede.

La Compagnia Giovani è ora avviata e *La Mandragola* sarà in tournée durante il 2025. Resta in Mori la volontà di continuare questo progetto formativo e includere sempre più le nuove leve nella famiglia di Stivalaccio, promuovendo così un ritorno alla trasmissione diretta dell'Arte, come lui stesso dichiara:

> Ho cercato, durante il mese di prove, di passare loro quella leggerezza che è tipica nostra, tipica di Stivalaccio, di non appesantire troppo e di far vedere che ci si diverte in scena, mantenendo però il rigore. […] Lavorare con noi in scena è il modo di passare il nostro lavoro in modo artigianale.[323]

[321] Dal copione dello spettacolo, atto II, scena II.
[322] Dal copione dello spettacolo, atto II, scena IV.
[323] Cit. Intervista a Michele Mori.

APPENDICE

Figura 1: Amleto Sartori, maschera neutra femminile '55, dalla collezione privata di Matteo Spiazzi

Figura 2: Sarah Sartori in occasione del Workshop organizzato da Sipario Teatro APS ad Abano Terme

Figura 3: Sarah Sartori esegue un calco in gesso del viso

Figura 4: Distacco del calco in gesso dal volto dell'autrice

Figura 5: risultato finale del calco: da esso si può ricavare il positivo da cui poi procedere con la realizzazione della maschera

NOUSSAIBA BEZZI – attrice diplomata presso l'AIDAS di Boso

Come è iniziato il tuo percorso teatrale?

Ho cominciato da piccola a Sondrio, a 12 anni, quando per pure caso ho trovato un progetto di Mira Andriolo con l'Associazione Spartiacque, un progetto interculturale che prevedeva tre mesi di workshop teatrale. Ho partecipato, nonostante il corso fosse per allievi dai 17 anni in su, e da lì ho iniziato a lavorare sempre con loro. Ho poi partecipato al progetto Teatro Incontro con la scuola, e all'ultimo anno (2017) siamo andati al festival nazionale dei giovani a Siracusa, e il nostro gruppo era l'unico in cui nello spettacolo recitavano studenti di più licei. Eravamo 140 attori, per quanto eravamo ragazzini con pochissima esperienza, lo spettacolo aveva grande impatto.

È stato in quell'occasione che ho incontrato per la prima volta Carlo Boso; lui ogni anno insegna all'INDA Siracusa, e ha sempre portato gli spettacoli dei suoi allievi al festival del teatro classico. Mira Andriolo lo aveva contattato, chiedendogli se gli andasse di venirci a vedere: lui ci ha visto e alla fine dello spettacolo si è presentato con la sua assistente, e ha chiesto a me e a un altro ragazzo di fare i provini per la sua accademia. Un mio compagno di teatro, Marco del Nero, ha fatto il provino a settembre ed è partito per Versailles. Io ho avuto difficoltà, perché non ho mai avuto il sostegno della mia famiglia e avevo solo 18 anni. Quindi sono andata all'università, ho fatto lingue a Firenze per tre anni, facendo piccole cose di teatro e poi mi son detta "voglio fare questo nella vita" e ho deciso di ricucire su questo filo conduttore. Ho chiesto a Mira se poteva darmi il numero di Boso, l'ho ricontattato, l'ho chiamato e gli ho chiesto se potevo fare il provino.

Come è strutturato il percorso pedagogico all'AIDAS?

Ti racconto il percorso tipico, anche se non è proprio il mio. Io mi sono iscritta all'AIDAS al 2020, quando era scoppiato il COVID, quindi il mio percorso è stato molto particolare – eravamo solo in due in classe.

Di fatto, la scuola funziona su tre anni. Dopo un'audizione, ti iscrivi al primo anno. Per Carlo Boso la formazione avviene tutta nella scuola, ci crede proprio nel dare la possibilità agli attori, ha dei metodi all'anziana. Tu passi, fai il primo anno dalle 9 alle 17 dal lunedì al venerdì. Nel contratto che firmi, sei disponibile dalle 9 alle 17 tutto l'anno, ma nel primo anno da marzo a fine giugno devi essere disponibile sempre. Il secondo anno si prolunga fino a fine luglio, e al

terzo anno fino a fine agosto. Questa scuola infatti è basata sull'incontro col pubblico. Il primo trimestre è inquadrato sulle formazioni tecniche, quelli fissi sono: canto polifonico, singolo; recitazione; scherma; danza classica, flamenco, pantomima, acrobazia. Il primo trimestre fai la base tecnica, poi dal secondo semestre diventano corsi funzionali allo spettacolo che stai facendo. La disponibilità da marzo in poi è perché poi gli spettacoli devono andare in scena davanti al pubblico, e gli allievi vanno a fare vari festival in Francia ma anche in Italia, anche a livelli professionali. Gli allievi non sono pagati, perché è la loro formazione, ma quello che fanno è uguale a quello che fa un professionista.
Nei tre anni si fanno tutti i generi, tranne il contemporaneo puro. L'obiettivo è creare una compagnia, e gli spettacoli rimangono come repertorio della compagnia. E più incontri il pubblico più cresce il testo, cambi la messa in scena o l'interpretazione o, se è la scrittura di Carlo lui addirittura riscrive, o cambia anche le battute durante le prove.

Quando iniziate a lavorare con le maschere?
Dipende. Io ci ho lavorato solo in prova. Carlo è molto tradizionalista, ti dice se tu hai la faccia da maschera o meno. Ad esempio io ho un corpo da maschera ma una faccia che funziona meglio senza, quindi non ho mai fatto spettacoli in maschera.

Come lavorate con le maschere?
Boso lavora tanto e solo con le maschere di commedia o le maschere greche (soprattutto il primo anno). Al mio primo anno abbiamo fatto le Baccanti, noi ragazze a volto scoperto, i maschi con le maschere greche. Carlo non fa fare training, gli esercizi non li fai: lui ti dice di fare, senza porre domande, tu vai, fai, sbagli e lui magari ti insulta, e tu provi fino a quando ti dice okay. Se lo esasperi, ti fa vedere lui come fare.
Oltre ai corsi con lui ci sono vari stage, ad esempio con Mario Gonzalez, come la metti, come la usi, come si muove, che si muove prima di te. Diciamo che è una scuola che dà tanti input a destra e sinistra e sta a te fare il training.
La scuola si basa sull'autoresponsabilizzazione della persona sia per la professione sia per l'attore. È molto complesso dal lato formativo: se non ti butti tu, rischi di rimanere con lacune importanti. Anche se è difficile: al primo anno ho 250 rappresentazioni, e quando vai davanti al pubblico così tante volte o sai fare le cose, o ti becchi dei grandi schiaffi.

La vostra formazione prevede anche una parte teorica?

No: la nostra è una formazione fisica, solo pratica. Non si fa teoria. Durante le prove, Carlo racconta un sacco di cose, racconta la parte teorica, la usa per contestualizzare quello che dice. Se non sai chi è Eschilo, sta a te andare a informarsi. È molto difficile: il rischio è avere alcuni alunni che non sanno nulla di quello che stanno facendo. È una scuola molto pratica, ed è molto bello, ma quando mi confrontavo con gli alunni di altre scuole di Parigi mi parlavano di ore di studio ma non parlavano mai di andare davanti al pubblico, cosa che invece noi facciamo in continuazione.

Quando lavorate alla Commedia dell'Arte, come arrivate all'interpretazione dei personaggi? Come vi preparate al vostro ruolo?

Innanzitutto, Carlo dal primo anno ci obbliga ad andare a vedere tutti gli spettacoli degli altri allievi, quindi quando arriva il momento di recitare abbiamo già visto un po' di persone fare quella parte o altre simili. Quando poi sceglie che tu sei Arlecchino, lui ti indica cosa fare. Il nostro Arlecchino non aveva mai fatto Commedia – è arrivato in Accademia solo al nostro terzo anno. Quindi, il nostro Arlecchino non sapeva cosa fare, Boso gli ha detto di non farsi domande. Boso è categorico sui ruoli: lavora sull'efficacia, se tu hai un carattere che si presta a un personaggio ti farà lavorare su quello perché per te sarà più semplice. I veri gesti di Arlecchino glieli ha dati solo dopo. Lui non ti dice cosa fare, devi cercare tu.

La vera audizione per l'AIDAS sono gli anni di frequenza, devi riuscire a non scappare. Lui dice che è un mestiere per chi ha le palle, e se vuoi fare questo mestiere devi essere pronto a essere massacrato su tutto. Al primo anno, dopo cinque mesi di scuola, facevamo il Sogno, io ero Tisbe e nel finale dovevo morire, e rifarlo finché il pubblico non applaude, e questa cosa non mi riusciva. Lui mi ha detto che il pubblico doveva applaudire, e non succedeva mai. Una volta lui si è alzato in mezzo al pubblico, viene davanti al palco, mi guarda, guarda il pubblico e dice "e questa vuole fare l'attrice nella vita… mah…" Per disperazione, la volta dopo l'ho rifatta, e l'ho rifatta tre volte finché questi non hanno applaudito. "Se te lo dicevo non te lo ricordavi".

Ho capito nel tempo che lui usa un modo umiliante ma non per umiliare te come persona ma per umiliare il tuo ego, che è il grande nemico dell'attore. Se non riesci a lasciare il tuo ego a favore del personaggio, non funzionerà, resterà sempre un pezzo del tuo ego in scena.

Nelle formazioni di teatro fanno lavorare tanto sul noi per noi, e non sul noi per l'altro. Mentre Carlo lavora su noi come gruppo, perché la Commedia sono otto persone che lavorano in sintonia sul palco, respirano insieme. Lì vince l'umanità, il lavoro teatrale.

CARLO BOSO – attore, regista e pedagogo

Ti sei formato sia all'Accademia del Piccolo Teatro sia con Giovanni Poli. Come ti hanno influenzato nel tuo rapporto con la Commedia dell'Arte?

Il primo contatto con la Commedia dell'Arte l'ho avuto con Poli alla fine del primo anno di Accademia: stavano preparando uno spettacolo per la Biennale di Venezia, La Venexiana… Feci l'audizione con Poli, e con lui ho scoperto la Commedia dell'Arte. Facevamo tutto: la costruzione delle maschere in cartapesta, il lavoro sull'improvvisazione… Un mondo nuovo. Poi abbiamo fatto lo spettacolo nella Biennale del Teatro a Venezia, presso la Fenice, io non facevo niente, ero solo uno dei tanti Zanni che correva in giro, in una delle grandi coreografie di Poli. Non capivo neanche l'importanza di quello che stavamo facendo. È vero che il primo spettacolo di teatro che ho visto, a diciassette anni, era stato l'Arlecchino servitore di due padroni di Strehler, con Ferruccio Soleri al Teatro del Parco di Milano, e l'ho trovato meraviglioso, geniale ed estremamente vivo, insomma una forma di rappresentazione straordinaria. Il teatro l'avevo visto alla televisione, ma quello è stato il mio primo spettacolo. Quindi ritrovarmi in scena con le maschere mi ha fatto capire la loro importanza. Quello stesso anno c'era un altro gruppo teatrale programmato alla Biennale, il Living Theatre, questo gruppo storico dove si faceva un teatro d'avanguardia e di ricerca; noi ragazzi eravamo andati al Ridotto di Venezia a vederli e, rispetto alla nostra formazione classica, era una cosa rivoluzionaria. Il living poi è venuto al nostro spettacolo, e noi avevamo paura: chissà cosa ci dicono alla fine a noi che facevamo gli stupidi facendo gli Zanni con le maschere, saltando per tutti il palcoscenico. Invece loro sono entrati in camerino dopo ed era tutto un beautiful, wonderful, ritual theatre! Lì ho iniziato a capire che stavamo facendo qualcosa di particolare, perché questi del Living erano affascinati dal nostro lavoro, dall'uso non naturalista del corpo previsto dalle maschere, i riferimenti all'iconografia fatta da Poli, questo spirito di un teatro dove non esiste la quarta parete. Poi però mi dimenticai della Commedia, quando tornai al Piccolo Teatro: era una pagina che scomparve completamente e rapidamente. Al Piccolo non si faceva Commedia dell'Arte. La ripresi al Teatro Stabile di Genova e con Dario Fo, che all'epoca stava lavorando a L'America da buttare. Con Fo, non feci nemmeno in tempo a uscire dal Teatro Manzoni che mi prese, dicendomi "fai il figlio della Franca", e quindi cominciai a lavorare con lui, e provai il suo sistema – che ancora oggi uso un po' anche io. Lui non scriveva niente, dettava le battute, ma componeva tutti i giorni e modificava tutti i giorni. Per una settimana provai con Dario, poi mi arrivò la comunicazione di Genova, per fare l'Arlecchino ne I due gemelli veneziani, e lì

non sapevo cosa fare: I due gemelli sarebbe andato a New York, Dario Fo era lì che faceva il comunista… Fo mi insultò, ma visto che non cedevo mi disse "be', sai che farei se fossi in te? Andrei in America. Io non posso andarci perché mi hanno tolto il passaporto". Non partii mai per l'America e non andai mai a Genova: si sciolse la compagnia, perché Ionello aveva accettato di sostituire Fo in una trasmissione televisiva per una paccata di miliardi, e la tournèe fu annullata. Ero rimasto senza lavoro. Allora un ragazzo da cui abitavo, Giorgio Caldarelli (quello che poi ha inventato il Gabibbo), mi disse che mi cercavano al Piccolo Teatro di Milano perché non avevo lasciato la foto della carta di identità per l'Archivio. Ho fatto la foto, mi sono messo in corridoio ad aspettare che aprissero l'archivio, e poi è passato un signore, è tornato indietro… "Boso, che ci fa lì? La stiamo cercando dappertutto, le prove sono già iniziate. Lei parte con noi, facciamo la tournée in Europa dell'*Arlecchino servitore di due padroni.* Così mi sono ritrovato in quest'altra visione della Commedia dell'Arte, più settecentesca, storica. Entrai così piano piano in quel mondo. Andammo in Francia, in Germania, scoprii che lì la Commedia dell'Arte era stra amata, che lo era in tutta Europa.

Come ti sei approcciato all'insegnamento della Commedia dell'Arte?

Io avevo già deciso che avrei fatto l'attore fino ai trent'anni, poi avrei fatto il tecnico, poi il regista poi a cinquant'anni avrei iniziato a insegnare e poi a settanta – se c'arrivavo – avrei scritto tutto quello che avevo fatto. Ho fatto tutto questo ma in disordine: insegnare Commedia dell'Arte l'ho fatto la prima volta nel 1970 a L'Aquila, presso l'Università, con un gruppo di attori e attrici tutti provenienti dal Piccolo, e avevamo un gruppo autonomo chiamato Il proscenio del Teatro Stabile dell'Aquila. L'obiettivo era portare teatro dove non c'era. Il primo spettacolo che abbiamo fatto era stato la Turandot di Carlo Gozzi, usando le maschere e tutto. Lì l'Università mi chiese di dare dei corsi sull'utilizzazione della maschera, la recitazione, e quindi già a 26 anni stavo insegnando la Commedia. Poi sono passato all'insegnamento soprattutto in Francia. Con Ferruccio Soleri, nel 1972, avevamo creato una compagine, la Cooperativa Attori del Teatro Piccolo di Milano, e avevamo creato una sorta di conferenza spettacolo, *Arlecchino l'amore e la fame*, con dei pezzi di repertorio di Commedia inframmezzati da testi di Luigi Ferrante, direttore della Scuola del Piccolo Teatro di Milano. Dovevamo fare quindici giorni di vacanza ad Onoratico in cambio di tre rappresentazioni teatrali… Abbiamo girato il mondo per sette anni. Nel nostro peregrinare fummo invitati a Parigi, dove il teatro di Jean-Louis Barrault era libero e a nostra disposizione per quaranta giorni. Andammo a Parigi, e dopo tre, quattro giorni il teatro era sempre al completo. E lì, fui

chiamato da Lecoq per fare delle dimostrazioni sull'utilizzazione della maschera, dopo di che fui contattato da altre persone per fare corsi di formazione per gli attori in Francia.

Come è arrivato in tutto questo il TAG Teatro?

Tra tutto il mio peregrinare, nel 1978, dopo aver organizzato una tournée dell'*Arlecchino servitore di due padroni* in Italia, ho avuto l'idea di andare a Venezia per riportare lì la Commedia dell'Arte in maniera stabile: con sei, sette attori abbiamo deciso di costruire uno spettacolo provando nei campi. Ci siamo messi in Campo San Polo, e per quattro settimane abbiamo provato questo spettacolo che avevo scritto io, Cronache di servitori e padroni nella Commedia dell'Arte. Avevamo affittato una gradinata di cinquecento posti e avevamo iniziato a recitare; lì più volte sono venuti a vederci il Gruppo del Cerchio in Piazza, capitanato da Sandro Bersanello. Dopo di ché ho fatto un seminario, dopo il quale mi hanno portato a Mestre per organizzare un seminario per riportare la Commedia a Venezia… era il 1983. Bisogna pensare che prima avevo già fatto dei seminari in Francia, a Parigi e ad Avignone, e loro mi avevano seguito anche lì. A Venezia non avevamo trovato nessun posto per organizzare questo seminario, quindi siamo stati ospitati dal padiglione dell'architettura del Belgio. Abbiamo fatto il seminario, con anche un laboratorio di costumi e uno di maschere, gestito da Stefano Perocco, e abbiamo creato tre scenari. Il sindaco di Venezia dell'epoca, allora, stabilendo un gemellaggio con Tallin in Estonia, ci ha fatto portare lo spettacolo lì, e abbiamo lavorato su Il revisore generale di Gogol', svolgendolo però come una denuncia, una critica a Bettino Craxi. Abbiamo fondato una compagnia, e lì si sono formati degli attori davvero eccezionali, come Enrico Bonavera, Eugenio Allegri, Marco Paolini… Erano tutti del TAG. Facevamo Neocommedia dell'Arte: riprendevamo tutte le formule antiche, ma le usavamo per argomenti contemporanei. Rispetto a Poli, ma anche rispetto al Piccolo, c'era molto più l'uso della musica, del canto, della pantomima, arricchendo lo spettacolo con tante altre tecniche usate per una composizione teatrale spettacolare. Inizialmente dovevamo fare due repliche, una a Tallin e una in Germania. Il primo anno, a partire da maggio, facemmo più di cento repliche in tutta Europa.

Come è nata la collaborazione con il mascherare Stefano Perocco?

Con lui nacque in Venezia. Cosa successe… quando noi facemmo questa prima esperienza di riportare la Commedia partendo dalle piazze, avevo contattato Donato Sartori, dicendogli che sarebbe stato bello se lui fosse venuto con noi perché aprivamo l'atelier di fabbricazione maschere proprio su una piazza. Lui aveva un gruppo di persone – il gruppo di Scalzano – che lavorava con lui nel suo laboratorio, quindi potevamo fare dei tavoloni in piazza e far vedere

alle persone in piazza e ai turisti come si costruiscono le maschere. Di fatto noi avevamo avuto una promessa di finanziamento di 30 milioni di lire da parte dell'assessore alla cultura allora, era il 1978, e quindi siamo partiti con questa operazione. Tra i ragazzi del laboratorio di Sartori c'era Stefano Perocco. Sono andato più volte a cercare di incontrare l'assessore per far sì che questa promessa di finanziamento diventasse effettiva, ma quando sono riuscito a incontrarlo lui ci ha detto "guardi, è cambiata la giunta: i soldi non ci sono più". Io ho cercato di fare un'azione forte occupando il Comune di Venezia, ma visto che non interessava a nessuno… Dissi "ragazzi, qui bisogna capire chi va avanti", Donato ha detto "io non vado avanti, non svilisco il mio lavoro per un Comune che non capisce il valore di quello che stiamo facendo". Però è rimasto Stefano, quindi la direzione dei lavori l'ha presa lui e lì è nata la nostra amicizia. Quando poi ho iniziato a lavorare a Parigi, ho pensato che fosse bene che fossero gli attori stessi a fabbricarsi le maschere, come io avevo fatto con Poli. Con Poli, però, le maschere erano in cartapesta, mentre con Stefano in cuoio. Insomma, è nata questa collaborazione a partire dal '79. Siamo rimasti nella stessa linea di Copeau, che faceva realizzare le maschere ai suoi allievi.

Da cosa nasce l'AIDAS?

Io e altri avevamo creato una specie di Accademia itinerante di Commedia dell'Arte. Ci eravamo riuniti in cinque operatori: io per la parte teatrale, Pavel Rouban - ballerino e mimo straordinario - che si occupava della pantomima, sua moglie Irene che si occupava dell'acrobatica, Raoul Billeremo che insegnava l'arte della spada e Stafano Perocco per le maschere. Abbiamo fatto seminari in Francia, Spagna… Ogni anno ci riunivamo per organizzare dei seminari, poi nel 2001 ho detto che sarebbe bene aprire un'Accademia Internazionale delle Arti dello Spettacolo, ma diversa da quella di Lecoq, nella quale si fanno esercizi su esercizi su esercizi ma non con l'obiettivo di praticare il palcoscenico. Un'Accademia invece che anche se si parlava lingue diverse avesse come obiettivo fare teatro, sul modello di quello già creato da Peter Brook. Quindi a Montreuil nel 2004 abbiamo creato questa accademia, in cui il programma pedagogico prevede che il primo anno si lavori sul teatro greco, il secondo anno sul Rinascimento – e quindi sulla Commedia dell'Arte – e il terzo sul teatro contemporaneo, in modo che gli allievi che escono abbiano la capacità di usare tre stili recitativi completamente diversi.

Nella tua attività è molto importante la componente politica e sociale del teatro.

È l'approccio del Piccolo: nasciamo con l'idea che il teatro sia una forma rappresentativa delle problematiche sociali, creata sul palcoscenico dai greci. Il teatro era un dibattito tra dèi e uomini

su chi fosse responsabile di cosa nella conduzione della politica. Se c'era una guerra in Ucraina, ad esempio, era colpa degli dèi? Di Putin? O delle multinazionali? Poi la morale era che la guerra non la si doveva fare. Il teatro greco veicolava valori societari, e noi siamo nati con questa idea che il teatro ha una funzione didattica: la tragedia per istruire i potenti, la commedia per istruire il popolo, e la satira per ridere di tutti, che fa sempre bene. Questa idea del teatro politico è fondamentale, anche nella Commedia dell'Arte.

Da dove è nato il progetto di questo Workshop sull'evoluzione della maschera di Meneghino?

L'idea è nata da questi pazzi di Atelier Teatro. Ogni anno, da sei sette anni, mi occupo della loro formazione teatrale, per creare un gruppo. Poi io organizzo festival, perché credo che in ogni città si debbano creare dei presidi culturali, dei momenti di condivisione; loro sono stati i primi qui a creare un festival. La base è sempre la stessa: un palchetto di Commedia, degli spettacoli di alta qualità tecnica e politica, e portare il teatro nelle piazza là dove il teatro non va. Ogni anno quindi lavoriamo su un tema diverso: l'anno scorso ad esempio abbiamo lavorato sugli aneddoti della vita dei comici, creando poi degli scenari su questi; l'anno prima avevamo lavorato sul teatro greco; quest'anno invece abbiamo deciso di lavorare sul passaggio tra le maschere della Commedia dell'Arte, raccontando l'evoluzione del Beltrame – lo Zanni milanese – in Meneghino. Quindi abbiamo fatto tre scenari per ripercorrere centocinquant'anni di storia della maschera: nel primo siamo più legati all'utilizzazione della maschera, nel secondo meno e nel terzo invece usiamo l'idea del Maggi di togliere la maschera e fare un teatro più credibile sul piano visuale. Sono tre tematiche diverse: le prime sono sociali, di costume, sull'idea del matrimonio forzato e sul ruolo della donna nella società; il terzo invece è una tematica sociale, nazionale, le Cinque Giornate di Milano.

MATTEO SPIAZZI – regista, attore e pedagogo

Prima di essere un regista, ti sei innanzitutto formato come attore. Potresti raccontare il tuo percorso di formazione e il rapporto con la Commedia dell'Arte?

La mia formazione è iniziata a livello attoriale: ho frequentato la Nico Pepe, un'Accademia di teatro dedicata a uno dei più importanti Pantalone. Li ho avuto il primo approccio con la Commedia dell'Arte. Poi l'esperienza con *Venezia in scena*, con la regia di Alessio Nardin (2009), è stata una svolta notevole nel mio percorso, perché ho avuto la possibilità di imparare parecchie cose. Non abbiamo fatto tantissime repliche, ma avevamo fatto questa Locandiera in versione Commedia dell'Arte. Successivamente con la compagnia Kalambur di Nardin ho fatto una sostituzione sempre per uno spettacolo di Commedia, in cui però non usavamo maschere in cuoio ma in lattice, e lo spettacolo è stato anche portato al Carnevale di Venezia; un'esperienza molto formativa, perché rispetto al lavoro che si faceva in Accademia con Claudio de Maglio, il lavoro di Alessio è anche un po' una scuola "veneziana" di derivazione TAG, di Boso particolarmente. Una scuola che mi ha molto influenzato: se prima era un lavoro era più di tipo pedagogico, con meno attenzione e meno aderenza al pubblico – essendo la formazione di Claudio diversa che viene dalla Galante Garrone, con un metodo più pedagogico che mirato alla messa in scena – con Boso si ha un lavoro più pragmatico, che fa arrivare l'idea che lo spettacolo deve andare scena, che deve essere costruito per il rapporto con il pubblico.

Boso è stato tra gli insegnanti che ho avuto in Accademia. Quando abbiamo fatto il laboratorio, decise di mettere in scena le prime due scene dell'*Arlecchino servitore di due padroni*. Per la fisicità che io ho – perché Boso parte molto dal fisico dell'attore, e io ho quello che lui ha definito un fisico ad "h", basso e quadratino – mi fece fare l'Arlecchino, una maschera che io non mi sono mai sentito. Con Claudio infatti ho poi lottato per fare il Pantalone durante lo spettacolo di fine anno; mi piaceva l'idea, poi l'Accademia è dedicata a Nico Pepe, insomma, il Pantalone era un ruolo di prestigio.

Grande merito di Boso è stato promuovere la Commedia dell'Arte a livello internazionale. Al di là del fatto che poi la sua pedagogia si sia un po' sclerotizzata col passare del tempo e sia diventata una sorta di freakshow, in cui dice sempre le sue cose e ripropone sempre lo stesso format.

Quando è stata la tua prima esperienza registica?

Il primo spettacolo l'ho fatto… nel 2012, credo. Proprio per volontà mia ho creato un gruppo, e più che fare una regia ho fatto da capocomico. Eravamo in quattro, e abbiamo fatto uno spettacolo su Il ritorno del Simeon. Il Simeon è una maschera del carnevale veronese. Praticamente io ho preso una mezza maschera neutra realizzata dai fratelli De Marchi, e ne ho fatto un servitore. Il Simeon però è un servitore che va sulle zattere, dal Trentino a Verona. A partire da questa figura folklorica abbiamo quindi creato un canovaccio dal nulla. In scena c'erano cinque personaggi: io facevo il Pantalone, Ester Grigoli la figlia di Pantalone, Stefano Zanelli interpretava una specie di capitano, e la maschera del Simeon la faceva Paolo Ottoboni, che interpretava anche la figura di un vecchio, Messer Velaudio (un gioco di parole: il personaggio era sordo, e in dialetto diventava me serve l'audio).

La tua attività si svolge in gran parte all'estero. Come sei entrato in contatto con i teatri internazionali?
Una delle attrici del Simeon mi ha contattato poi per tenere un laboratorio a un festival sloveno. Da questo festival, in cui ho fatto un corso semplice, una replica di quello che avevo studiato, è nato tutto. Poi man mano sono andato ad elaborare il mio metodo.

Da cosa nasce il tuo metodo pedagogico, e quali esperienze ti hanno influenzato?
Nel mio metodo, sono debitore a diverse influenze. In particolare, da un lato indicherei come influenza Boso, e dall'altra Gonzalez, con tutta la pedagogia nuova incentrata sul non essere dogmatici nei confronti della maschera – Mario Gonzalez viene fuori dalla fucina di Ariane Mnouchkine, che non si trova con il metodo di Boso e quindi decide di partire a creare dalla maschera. Questo è stato il mio starting point. Per me la vera innovazione è stato staccarmi dai dogmatismi, e capire che il lavoro che altri hanno fatto sull'iconografia è un lavoro di finta o presunta filologia, di riscoperta di quello che fu – un'idea che imperversava negli anni '70, ma che oggi non è assolutamente più attuale.

Guardando il tuo curriculum, si notano diversi spettacoli basati su canovacci originali, elaborati insieme alle compagnie con le quali hai lavorato e basati sulla contemporaneità: *Paradise* (2023), ambientato in una casa di riposo slovena, o *Momenti* (2021), che attraverso il racconto di un ufficio ripercorre la vita quotidiana in Ucraina tra gli anni '70 e il 2004. All'interno della tua produzione, però, ci sono anche lavori basati su testi tratti dalla tradizione letteraria e teatrale, come ad esempio *Zemsta. Dell'Arte*, tratto da una commedia dell'autore polacco Aleksander Fredro (1793-1876).

La commedia di Fredro è un testo di derivazione goldoniana: probabilmente lui, nella stesura, influenzato da tre secoli di storia della Commedia dell'Arte crea dei personaggi che sono fortemente archetipici e quindi facilmente riconducibili alle figure della Commedia; da lì si va poi a creare un grottesco.
Negli altri spettacoli, io non parto propriamente da degli stereotipi di figure presenti nella società, ad esempio l'alcolista. Da un lato è vero, ma bisogna innanzitutto capire la maschera di per sé come funziona. Il meccanismo che sta dietro la maschera è un meccanismo animale legato al pregiudizio. I pregiudizi si fanno in base alle figure archetipiche che tu conosci, quindi il punto di partenza del mio lavoro è sempre la maschera. Da una parte è come poterla utilizzare, dall'altra è sviluppare le conoscenze e le capacità attoriali che permettono di far capire all'artista come supportare – o anche sopportare – il lavoro di maschera. La differenza tra la mia pedagogia e quella di altri, è che molti sono legati a delle forme più istituzionalizzate in cui hanno creato un pacchetto nel quale un personaggio che funziona viene replicato all'infinito. Una possibilità che funziona, ma ci sono molti altri modi di poter fare Commedia dell'Arte, e questo lo si capisce lavorando sullo strumento anziché sul personaggio in toto, che è una costruzione comunque artificiale. Se io lavoro sullo strumento, posso anche permettermi di dire che ho lo strumento, e in base alle variazioni posso ottenere altri risultati. Un processo privo di misticismi, molto pragmatico. La maschera ha una dimensione sensoriale, ma anche molto pratica: tutta la parte misticistica del lavoro di maschera, del rispetto che si deve portare all'oggetto in realtà è un modo per non banalizzare la maschera stessa. Ma anche dietro a un misticismo c'è una funzione pragmatica: tutto ciò che funziona si osserva nella pratica – e questo dà una chiarezza che non è discutibile.

Cosa evidenzieresti nel tuo lavoro come pedagogo e regista?

Una cosa che ci tengo a evidenziare nel mio lavoro è che a un certo punto mi sono posto dei problemi e delle domande. Come si può sviluppare la maschera? Cosa vuol dire maschera, qual è il suo concetto? E come lo si può portare avanti? Ma soprattutto, cosa vuol dire Commedia dell'Arte? È un concetto che da noi, in Italia, è molto sclerotizzato. Da una parte perché si è voluto creare un prodotto di un certo tipo, dall'altra perché non abbiamo avuto altri riferimenti. All'estero, infatti, la Commedia dell'Arte è un contenitore molto più elastico, perché non è legato tanto al concetto storico quanto al teatro di maschera in generale. Avendo lavorato tanto all'estero, ed essendomi confrontato con questa visione, ho un concetto di Commedia dell'Arte molto elastico a mia volta: per me non è un fenomeno storico che ha vita esclusivamente in spettacoli dal taglio filologico, ma è un tipo di linguaggio che si può usare anche in altri

spettacoli, che può essere portato nel contemporaneo e può avere diverse affiliazioni. Non serve che sia ambientato nel ‘600 e parli di Arlecchino e di altre maschere… Arlecchino si può chiamare Simeon o Carlo. Del resto Arlecchino è uno dei nomi dei servitori, e ce ne sono tantissimi: Arlecchino, Truffaldino, Pedrolino… Sono tutte delle sclerotizzazioni da cui è difficile slegarsi. Anche se si guarda agli Innamorati – le figure principe senza maschera – pongono dei problemi: a livello didattico, quando ti vengono insegnati, ti viene detto che sono dei personaggi senza maschera ma che agiscono come i personaggi di maschera… Non ha senso! Sono dei personaggi senza maschera, sono diversi. Anche il linguaggio – forbito, in italiano – è esso stesso una sclerotizzazione. In realtà l’Innamorato è il ponte tra noi e il linguaggio di maschera. Il problema, secondo me, in questa lotta alla sclerotizzazione e la mia personale battaglia per far sì che la Commedia dell’Arte non sia limitata a pochi esempi, insomma questa battaglia è finalizzata a far sì che la Commedia possa continuare a vivere, a evolversi. Boso è stata un’esperienza ottimale a livello pedagogico e promozionale, ma adesso bisogna continuare a sperimentare, a insegnare la Commedia dell’Arte anche in modo diverso, per evitare che si consumi. Guardando il mercato, infatti, si nota che le compagnie che la fanno, soprattutto ad alti livelli, sono pochissime, e questo è un grande problema.

MICHELE MORI – attore e regista, membro fondatore di Stivalaccio Teatro

Perché hai scelto La Mandragola?

Ho scelto La Mandragola perché mi hanno chiesto di fare questo progetto con i ragazzi giovani. Non è la mia prima vera regia, in realtà ho fatto la regia anche di Don Chisciotte e tutti i nostri lavori sono in realtà delle regie collettive. Però ho scelto il testo de La Mandragola perché mi rappresenta in quanto toscano. È un testo che conosco bene: l'avevo studiato e ci avevo già lavorato, e poi appunto rispecchiava un po' la mia terra, mi tornava facile aggrapparmi a ciò che conosco.

L'altro motivo è perché è l'opera perfetta, e quindi si presta ad essere trasformata in uno spettacolo dell'Arte.

Quali sono stati i passaggi per la trasformazione in Commedia dell'Arte?

La Mandragola già di per sé contiene i personaggi della Commedia, perché Nicia altro non è che un Pantalone, ci sono l'Innamorata e l'Innamorato e i due servi, Siro e Ligurio, che ho accorpato nella sola figura di Ligurio, rendendolo una sorta di Pulcinella napoletano un po' furbo.. Ho mantenuto toscano solo la figura di Callimaco. Il personaggio della madre invece l'ho eliminato, sostituendolo con la figura della servetta che è più utile a livello drammaturgico. Inoltre ho anche eliminato Fra Timoteo, affidando la sua parte a un travestimento: quando si lavora in Commedia bisogna fare i conti con gli attori che si hanno, e non avendo attori vecchi ho preferito giocare coi travestimenti.

Mentre scrivevo volevo quasi che diventasse una commedia del travestimento, il travestimento da Dottore, quello da Suora, quello da Zanni… Il tema che ho mantenuto è quello dell'inganno, della bugia. In Italia il testo più famoso, il secondo libro più tradotto al mondo è Pinocchio di Collodi: il richiamo non è così palese, così esplicito, ma la bugia è anche travestimento, e in questi travestimenti si rispecchia il loro doppio gioco.

Com'è stato lavorare con gli attori giovani e tramandare loro il metodo di lavoro Stivalaccio?

Sono tutti attori che hanno già lavorato con me, tranne Francesco Lunardi (a cui però ho fatto un provino, visto che mi serviva un attore che suonasse la chitarra e parlasse toscano). Ho cercato, durante il mese di prove, di passare loro quella leggerezza che è tipica nostra, tipica di Stivalaccio, di non appesantire troppo e di far vedere che ci si diverte in scena, mantenendo

però il rigore. Pierdomenico Simone, che ha lavorato con noi in diversi spettacoli, serve proprio a questo, a mantenere il rigore, a fare da cane da guardia. Lavorare con noi in scena è il modo di passare il nostro lavoro in modo artigianale. Infatti un giorno mi piacerebbe lavorare in scena con loro, dando il ritmo, parlando anche dietro le quinte.

I costumi rimandano ai circensi. Perché?

Non volevo dare la solita idea di compagnia di Commedia, volevo un po' distaccarmi. Mi sarebbe piaciuto che fosse un teatrino di fine ottocento, poi ovviamente ci si scontra con la realtà, i costi… Ti dirò di più, l'idea era che fosse una compagnia di comici italiani del secondo dopo guerra, di attori a cui rimane solo quello che sanno fare: raccontare storie. Ovviamente quando si pensa al circo si ha un immaginario molto bello, che ti permette di giocare. La mia idea era di una compagnia sopravvissuta alla guerra, e quindi l'abbiamo tenuta nei costumi e nel teatro bidimensionale che si vede nella scena del viaggio.

La prima parte è stata aggiunta, non essendo presente ne La Mandragola.

La Commedia ha determinate dinamiche: qualcuno potrà storcere il naso nel vedere i tagli e le modifiche che ho fatto, però è pur sempre uno spettacolo di commedia dell'arte, e che è stato pensato per le scuole superiori. Ho cercato di ripetere un po' le dinamiche che tanta fortuna ci hanno portato con l'Arlecchino Furioso (per chi l'ha visto), e quindi la scena del viaggio è diventata necessaria per portare un po' dinamicità. Nella Commedia ci sono duelli, acrobazie, lazzi, e quando scrivi un canovaccio puoi inserirli. La Mandragola è invece molto lineare, e quindi ho cercato di aggiungere questi elementi, creando il viaggio che è figurativo e mostrando il viaggio in Francia che nel testo viene solo accennato.

La parte dei francesi è quella che mi è piaciuta di più scrivere, anche se poi ne abbiamo dovuto tagliare la metà.

Quando si scrive commedia si fa come i vecchi comici dell'arte. Si prende il proprio zibaldone e si prova a vedere se alcune scene o monologhi posso essere riadattati per lo spettacolo. Ci si aggancia ai grandi attore, cioè chi sono io per riscrivere qualcosa che qualcuno ha detto meglio? Ad esempio, il dialogo iniziale tra Fiammetta e Lucrezia è ripreso dall'Otello di Shakespeare, ribaltandolo però in modo comico, mentre il monologo finale di Fiammetta, che viene sempre dall'Otello, è invece più oscuro, più arrogante. Ogni personaggio ha una sorta di piccola chiusa, lasciando a ognuno la propria autonomia come personaggio.

Come è avvenuta la scelta delle maschere?
Sono andato da Stefano Perocco avendo bene in mente le maschere di cui avevo bisogno: i due francesi, lo zanni, Pantalone, Ligurio… Abbiamo osservato i calchi di legno, identificato quelli che secondo noi funzionavano meglio e poi gli ho chiesto di accentuare alcuni elementi. La maschera di cui sono più contento è quella di Ligurio, una sorta di Pulcinella oscuro. Pantalone invece è più giovane, sia perché nel testo Nicia non è così avanti negli anni ma anche perché l'attore, Elia Zanella, mi porta una fisicità, una forza, una giovinezza che Pantalone di solito non ha.

E quella delle musiche?
All'inizio ho fatto una ricerca maniacale sulle canzoni toscane, ne ho riscritte le parole e poi Pierdomenico le ha rimusicate. Poi però lavorando ci siamo resi conto che avevamo bisogno anche di alcune canzoni napoletane, essendo Ligurio napoletano e Fiammetta Calabrese. Abbiamo quindi attinto anche a delle canzoni del sud, come attenti alle donne, che ha anche un testo che può irritare, ma che sulla scena diventa anche un dibattito con le attrici.

Da quali testi hai attinto per la scrittura del canovaccio e la strutturazione delle scene?
Machiavelli con La Mandragola, Il Principe. Cavalcanti, Dante… Mi ero riletto i canti, e poi in una sera mi sono venute in mente le battute che si poteva inserire. Poi anche Shakespeare. Va anche a background: conosco molto bene il Sogno e l'Otello e quindi era facile ricercare le scene nei testi su cui già ti sai orientare. C'è poi stato un grande lavoro di traduzione per i dialetti, su cui mi hanno aiutato i ragazzi. La commedia dell'arte è un teatro d'attore, noi non riusciamo a scrivere senza prima sapere chi sono gli attori e cosa possono dare in scena. Poi, in base a quello si costruisce lo spettacolo.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Strehler: Il gigante del Piccolo,* Mimesis Edizioni e GEDI - gruppo editoriale, Torino, 2021
- AA.VV., Primo Quaderno – *Paolo Grassi – Il teatro come bene pubblico* Atti del Convegno del 2009, Passigli Editori, Firenze 2011
- AA.VV., *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte,* La casa Usher, Firenze, 1983.
- Zoppello, Marco (a cura di), *Arlecchino muto per spavento,* Tgbook editore, Sandrigo (Vicenza), 2023
- Zoppello, Marco; Corona, Federico (a cura di), *La trilogia dei commedianti,* Tgbook editore, Sandrigo (Vicenza), 2023
- Zoppello, Marco (a cura di), *Di buffoni e di strighe,* Brenta Piave Edizioni, Cittadella (Padova), 2024
- Allegri, Luigi, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Carocci Editore, Roma, 2020.
- Alonge, Roberto; Perrelli, Francesco, *Storia del teatro e dello spettacolo*, UTET editore, Torino, 2019.
- Alonge, Roberto*, Un nuovo genere: il dramma borghese* in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 855-882.
- Attisani, Antonio, *L'Italia nello sguardo e nella poetica di V. E. Mejerchol'd*, «Mimesis Journal» (8, 2) 2019, p. 7-29.
- Barsotti, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2007.
- Barrault, Jean-Louis, *Reflexions sur le théatre*, 1° ed, Paris, J. Vautrain, 1949, tr. It. a cura di Natoli, Glauco, *Riflessioni sul teatro*, Firenze, Sansoni, 1954.
- Bentoglio, Alberto, *Giorgio Strehler: un altissimo mestiere di teatro*, «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», anno 37 n. 109 (2009), pp. 184-190.
- Bettinelli, Chiara, *Drammaturgie in viaggio. Adattamenti e riscritture nell'Italia pre-unitaria,* Università degli Studi di Firenze, 2012.
- Bertolini, Alberto, *La finta ammalata*, in "Il Gazzettino", Venezia, 12 maggio 1956.
- Bosisio, Paolo *Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler*, in «*Citare a teatro. Storia, Spettacoli, testi»*, Ranzini, Paolo (dir.), in *Parole Rubate*, «Rivista internazionale di

studi sulla citazione/ Purloined Letters An International Journal of Quotation Studies», n° 15, giugno 2017, pp.51-69

- Carponi, Cecilia, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze,* in «Biblioteca Teatrale», 113-114, gennaio-giugno 2015, pp. 123-126.
- Carponi, Cecilia, *Michel Saint-Denis, dal Théâtre du Vieux-Colombier al London Theatre Studio. Premises to the Training*, tesi di dottorato, Università di Roma Sapienza 2018.
- Chiari, Mino, *I favolelli,* Formiggini, Roma, 1932.
- Confuorto, Valentina, *I balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana*, Bulzoni editore, Roma, 2023.
- Copeau, Jacques; Aliverti, Maria Ines (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale,* La casa Usher, Firenze 2009.
- Copeau, Jacques; Aliverti, Maria Ines (a cura di) *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti,* La casa Usher, Firenze, 1988.
- Corner, Paul; Galimi, Valeria, *Il fascismo in provincia,* Viella, Roma, 2014.
- Čopra, Aida, *Le théâtre contemporain à la lumière de la Commedia dell'Arte. Carlo Boso et l'art de la comédie*. Diss. Sorbonne Université, 2023.
- Crick, Olly, *Commedia dell'Arte masks today: Old forms and new commedia,* «Studies in Costume & Performance», Volume 3, Issue 2, Dicembre 2018, pp. 197 – 210.
- Crick, Olly, *Approaching Aesthetic Positions for Neo-Commedia (1946-2016): A Dramaturgical Investigation, Mindful of the Potential for Local, Social and Political Relevance*. Diss. Edge Hill University, 2019.
- Croce, Benedetto, *Pulcinella e le relazioni della Commedia dell'Arte con la commedia popolare romana,* in *Saggi sulla Letteratura italiana nel Seicento*, Laterza, Bari, 1948.
- Cruciani, Fabrizio, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno,* Editoria & Spettacolo, Spoleto 2020.
- Cuppone, Roberto, *L'invenzione della Commedia dell'Arte,* Centro Universitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", 1997.
- De Amicis, Vincenzo, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte,* Arnaldo Forni editore, Napoli, 1882.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale,* Bulzoni editore, Roma, 2000.

- Diderot, Denis; Alatri, Paolo (a cura di), *Il paradosso dell'attore,* Editori Riuniti, Roma, 2007
- Di Palma, Guido, *Per una storia della Maschera come strumento della professione*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo» (117/118), Bulzoni, Roma, 2016.
- Distefano, Giovanni; Pietragnoli Leopoldo (a cura di), *Profili veneziani del Novecento*, Supernova edizioni, Venezia, 2004.
- Duchartre, Pierre Louis, La *comédie italienne: l'improvisation, les canevas, vies, caracteres, portraits, masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte*, Librairie de France, Parigi, 1924
- Dullin, Charles; Seragnoli Daniele (a cura di) *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, Firenze, La casa Usher, 1986
- Ferrone, Siro, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento,* Einaudi, Torino, 2011.
- Ferrone, Siro, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo),* Einaudi, Torino, 2014.
- Filacanapa, Giulia, *« À la recherche d'un théâtre perdu». Giovanni Poli (1917-1979) et la Néo-commedia dell'Arte en Italie, entre tradition et expérimentation*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Firenze, 2015.
- Fo, Dario, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino, 1997.
- Fo, Dario, *Mistero Buffo*, Milano, Guanda, 2018.
- Goldoni, Carlo; Bosisio, Paolo (a cura di), *Memorie*, I Meridiani Mondadori, Milano, 1993.
- Grassi, Paolo; Strehler, Giorgio, Jacobbi, Ruggero (a cura di) *Quaderni del Piccolo Teatro - Marcello Moretti,* Milano 1962.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence, *L'invenzione della tradizione,* Einaudi, Torino, 2002.
- Lanata, Bruno, Sartori, Donato, *Maschere*, Mondadori, Milano, 1984.
- Lecoq, Jacques, *Il corpo poetico*, Controfibra editore, Milano 2016.
- Lecoq, Jacques, *Le corps poétiques. Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud, 1998.
- Locatelli, Stefano, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo teatro di Milano alle origini e la stabilità pubblica,* Dino Audino, Roma, 2023.

- Mango, Lorenzo, *Edward Gordon Craig*, Carocci Editore, Roma, 2021.
- Manin, Giuseppina, *Prefazione*, in FO, D., *Mistero Buffo*, Milano, Guanda, 2018.
- Marcia Alberto, *La Commedia dell'Arte nelle maschere dei Sartori,* La Casa Usher, Firenze, 1980.
- Mazzoleni, Elena, *George e Maurice San sulle scene di Nohant. Il rinnovamento della Commedia dell'Arte,* Mimesis Edizioni, Milano, 2017.
- Mazzoni, Stefano, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», anno XI n. 1, 2014, pp. 9-137.
- Meldolesi, Claudio, Taviani, Ferdinando, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 2003.
- Menet-Genty, Janine, *Le tournées europee delle compagnie teatrali italiane tra la fine dell'800 e l'inizio del '900,* «Italogramma» 10 (2016), pp. 71-83.
- Mejerchol'd, Vsevolod, *Il baraccone,* in Marotti, Ferruccio, *Attore e teatro nelle teorie sceniche del Novecento*, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, pp. 138-147.
- Mejerchol'd, Vsevolod; Tellini, Anna (a cura di), *Un ballo in maschera,* Cue Press, Imola, 2023.
- Miglionico, Marco, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità,* XY.IT Editore, Arona 2009.
- Miklaševskij, Konstantin, *La Commedia dell'Arte (o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII, XVIII)*, Marsilio Editori, Venezia, 1981.
- Nicoll, Allardyce, *The world of Harlequin. A critical study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963.
- Nosari, Pier Giorgio, *A volte ritornano: maschere e figure animate nello spettacolo contemporaneo*, in «Antico moderno» 5 (2001), pp. 169-198.
- Pace, Mario, *Il teatro italiano a Malta fino all'800,* Società Dante Alighieri, Roma (1997), pp. 11-17.
- Pietrini, Sandra, *I giullari nell'immaginario medievale*, Bulzoni, Roma, 2011.
- Rasi, Luigi, *La caricatura e i comici italiani,* R. Bemporad e figlio, Firenze, 1907.
- Rasi, Luigi, *I comici italiani. Biografia. Bibliografia. Iconografia,* Editore Fratelli Bocca, Firenze, 1897.
- Rietti, Francesca Romana, *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Collezione Biblioteca teatrale. Memorie di teatro, 26, Roma, Bulzoni, 2010.

- Ripellino, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I Maestri della regia nel teatro russo del Novecento,* Einaudi, Torino, 1965.
- Ruffini, Franco, *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij,* «Teatro e Storia» n.33, 2012, pp. 57-78.
- Sand, Maurice; Sand, George, *Masques et bouffons,* Michel Lévy Freres, Parigi, 1860.
- Sartori, Donato, *La casa delle maschere,* DelfiniErranti. org. nd Web 23, 2011.
- Scapin, Gessica, *«Il s'agit d'être». Teoria e pratiche di formazione dell'attore secondo Jacques Copeau*, tesi di dottorato, Università degli studi di Padova, 2012.
- Scarpellini, Emanuela, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista,* La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1989.
- Schironi, Francesca, *The Trickster Onstage: The Cunning Slave from Plautus to Commedia Dell'Arte*, in AA.VV. Ancient Comedy and Reception», De Gruyter, Berlino, 2014, pp. 447–478.
- Scuderi, Antonio, *Dario Fo: Framing, Festival, and the Folkloric Imagination,* Lexington Books, 2011
- Simone, Maria Rita, *Dalle Coefore alle Delfiadi. Gianfranco De Bosio e il Teatro dell'Università di Padova*, «Il castello di Elsinore» (XXXIII, 82) Edizioni di Pagina, Bari, 2020, pp. 63-88.
- Solivetti, Carla, *La commedia dell'Arte in Russia e Konstantin Miklaševskij,* in Miklaševskij, Konstantin, *La Commedia dell'Arte (o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII, XVIII)*, Marsilio Editori, Venezia, 1981, pp. 111-191
- Solivetti, Carla, *L'amore delle tre melarance – La rivista del Dottor Dappertutto*, in Marotti, Ferruccio, *Attore e teatro nelle teorie sceniche del Novecento*, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, pp. 148-157.
- Strehler, Giorgio*, Il Re Lear di Shakespeare*, Bertani editore, Verona, 1973
- Taviani, Ferdinando, *Ideologia teatrale e teatro materiale: sul «teatro che fa a meno dei testi», in* «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», anno I, numero 1, Vallecchi Editore, Firenze, agosto 1978, pp. 17-25.
- Taviani, Ferdinando, *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento,* in Taviani, Ferdinando; Schino, Mirella, (a cura di), *Il rossore dell'attrice. Scritti sulla Commedia dell'Arte e non solo,* Bulzoni, Roma, 2021, pp. 37-60.
- Taviani, Ferdinando; Schino, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo,* La Casa Usher, Firenze, 2007.

- Tessari, Roberto, *La Commedia dell'Arte: Genesi d'una società dello spettacolo*, Laterza, Bari, 2013.
- Visciola, Simone, *Introduction,* «Babel», 35 | 2017, 11-26.
- Zajotti, Adolfo, *Anche Venezia ha un teatro universitario*, in «Gazzetta veneta», Venezia, 8/9 giugno 1950.
- Zoppello, Marco, *Cèa Venessia. Odissea nostrana dal Nordest all'Australia,* La Grande Illusion, Pavia, 2020

SITOGRAFIA

- Citazione di Edward Gordon Craig nella rivista *Masks* (1908), tratta da *Nuovi ruoli della maschera nel Teatro del Novecento,* inedito di Donato Sartori (data ultima consultazione 17/09/24) http://www.lamacchinasognante.com/nuovi-ruoli-della-maschera-nel-teatro-del-novecento-inedito-di-donato-sartori/
- Dizionario Biografico della Treccani, voce dedicata a Giuseppe Moncalvo a cura di Alberto Manzi (data ultima consultazione 17/08/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-moncalvo_(Enciclopedia-Italiana)/
- Dizionario Biografico della Treccani, voce dedicata a Luigi Duse a cura di Roberta Ascarelli (data ultima consultazione 04/08/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-duse_(Dizionario-Biografico)/.
- Dizionario Biografico della Treccani, voce dedicata a Filippo Cammarano a cura di Laura Posa (data ultima consultazione 17/08/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-cammarano_(Dizionario-Biografico)/
- Enciclopedia Treccani, voce dedicata a Jean-Louis Barrault (ultima consultazione 28/08/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/jean-louis-barrault/
- Enciclopedia della Treccani, voce su Marcello Moretti curata da Alberto Bentoglio (data ultima consultazione 15/10/2024): https://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-moretti_(Dizionario-Biografico)/
- Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (data ultima consultazione: 11/11/2024): https://www.museoattore.it/
- Sito dell'AIDAS https://www.aidas.fr/

- Foto di scena tratte dalla messa in scena del 1947, dall'archivio digitale nell'archivio del Piccolo Teatro (data ultima consultazione 25/09/2024), https://archivio.piccoloteatro.org/
- Sito del Piccolo Teatro dedicato al centesimo anniversario della nascita di Giorgio Strehler (data ultima consultazione: 25/09/2024), https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/goldoni/arlecchino-sempre-uguale-e-sempre-diverso/arlecchino-edizione-1947/
- Archivio digitale del Piccolo Teatro di Milano, ricerca "Carlo Boso" (data ultima consultazione: 20/10/2024):

https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/repertorio.php?IDmondo=164&input2=Carlo%20Boso&page=0#164

- Video *Mistero Buffo*, Teatro Lirico di Milano (1991) (data ultima consultazione 18/10/2024): https://www.youtube.com/watch?v=p5fiK-dQudo
- Sito di Mario Pirovano, pagina dedicata a *Mistero Buffo* (data ultima consultazione: 19/10/2024): https://www.mariopirovano.it/team/mistero-buffo/
- Sito di Matthias Martelli, pagina dedicata a *Mistero Buffo* (data ultima consultazione: 19/10/2024): https://www.matthiasmartelli.com/mistero-buffo
- Video *Lezioni di teatro* di Dario Fo (data ultima consultazione 19/10/2024): https://www.youtube.com/watch?v=IqeNWnEKAgE ;

- Biografia di Mario Gonzales, dal sito di Carlo Decio, attore (data ultima consultazione: 06/11/24): https://carlodecio.com/mario-gonzalez/

- Trailer dello spettacolo *El ritorno de Simeon,* regia di Matteo Spiazzi (data ultima consultazione 11/11/2024): https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=AytsRV_zM2g

- Pagina della compagnia Stivalaccio Teatro sulla piattaforma Trepalchi (data ultima consultazione: 11/11/2024): https://trepalchi.it/stivalaccio-teatro
- Estratto dello spettacolo *Amore, medici e ciarlatani*, disponibile sul canale Youtube di Marco Zoppello (data ultima consultazione 04/11/2024): https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9iPJD2S5BVA

[1]Sito di Stivalaccio Teatro, pagina dedicata all'articolo *Stivalaccio Teatro vince il premio ANCT!* (data ultima consultazione 11/04/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/news/stivalaccioteatro-vince-il-premio-anct/
- [1] Sito di Stivalazzio Teatro, sezione Produzioni – sottosezione Progetti speciali (data ultima consultazione: 04/11/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/produzioni/
- [1] Trailer dello spettacolo *La bella e la bestia*, disponibile sulla pagina Youtube di Stivalaccio Teatro (data ultima consultazione 04/11/2024): https://www.youtube.com/watch?v=smqBrFXepFQ

- Trailer dello spettacolo *Raperonzolo*, disponibile sulla pagina Youtube di Stivalaccio Teatro (data ultima consultazione: 04/11/2024): https://www.youtube.com/watch?v=j1E6h52JXU4

- Sito di Stivalaccio Teatro, pagina dedicata a Full Metal Ginger (data ultima consultazione 04/11/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/produzioni/full-metal-ginger/
- Sito di Stivalaccio Teatro, programma de *La villa della meraviglie*, ed. 2024 (data ultima consultazione 04/11/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/rassegne/la-villa-delle-meraviglie-24-zero-branco/
- Sito di Stivalaccio Teatro, programma di *Voilà Festival,* ed. 2024 (data ultima consultazione: 04/11/2024): https://www.stivalaccioteatro.it/rassegne/voila-festival-2024/
- Sito di Stivalaccio Teatro, pagina dedicata al laboratario L'arte del Buffone (data ultima consultazione: 07/11/2024), https://www.stivalaccioteatro.it/larte-del-buffone/

- Playlist dei video «pillole» de *La Mandragola* (data ultima consultazione: 06/11/2024): https://www.youtube.com/watch?v=J6gzkGgO3tw&list=PLyXv019c8tzj2mQO_eA3ff8-lnD5zNnnf&index=6&ab_channel=StivalaccioTeatro

- Quazzolo, Paolo, *L'ultimo spettacolo di Eleonora Duse: il debutto di* Spettri *a Trieste*, «Sinestesie» online, 2024 (data ultima consultazione: 11/10/2024) https://hdl.handle.net/11368/3077800