

L'illusione dell'improvvisazione: l'*Arlecchino*, dal canovaccio alla regia di Strehler

Il *Servitore di due padroni*, è una delle prime commedie di Goldoni scritta su un canovaccio suggerito all'autore dall'attore Antonio Sacchi.¹Verrà messa in scena con successo nel corso dei secoli, finché, nel secondo Novecento, Giorgio Strehler ne creerà una scrittura scenica, una sorta di macrotesto, di cui il testo goldoniano sarà solo un elemento. Strehler non fu il primo a tentare un recupero della Commedia dell'Arte. Già nei primi decenni del Novecento Renato Simoni in Italia, Max Reinhardt in Germania e i grandi registi Meyerchol'd e Vachangtov in Russia avevano creduto nella rivoluzione della Commedia dell'Arte e nella sua potenzialità. Ma certamente Strehler fu il primo ad iniziare un discorso sulla Commedia all'italiana, erede della Commedia dell'Arte, che si svilupperà nell'arco di cinquant'anni, fino alla sua morte.

Nel presente lavoro si analizza il delicato rapporto tra testo e rappresentazione nei testi ispirati da *Arlecchino*. Qui, mi propongo di riflettere su come i tre "testi" il canovaccio, il testo scritto ed il macrotesto abbiano in comune, seppure con sfumature diverse, un elemento prettamente legato alla rappresentazione che chiamerei illusione dell'improvvisazione e come tale carattere sia una parte determinante dell'intero processo performativo di una rappresentazione.

Attraverso alcuni esempi, si vedrà come, per Goldoni, la falsa improvvisazione sia legata ad una funzione moraleggiante, mentre per Strehler diventi un vero e proprio strumento di ricerca del teatro moderno, libero da ogni elemento moraleggiante. Il regista italiano, mettendo in scena il *Servitore di due padroni*, riporta in vita l'illusione dell'improvvisazione non attraverso le indicazioni testuali di Goldoni ma intuendo quelle gestuali della Commedia dell'Arte impossibili da trascrivere, e rintracciate molto probabilmente nei trattati degli autori antichi barocchi.

Dirò innanzitutto che risulta possibile delineare le caratteristiche dei testi in questione, riportandoli a tre tipologie: il canovaccio rappresenta una traccia verbale e gestuale sommaria della commedia, come fosse un'unica didascalia; il 'testo'

goldoniano costituisce la scrittura per esteso degli elementi verbali dello spettacolo; il ‘macrotesto’ - o regia - di Strehler è una sorta di partitura orchestrale in cui vari elementi concorrono a creare lo stesso spettacolo, come si vedrà più avanti.

Non è facile, invece, ricostruire le rappresentazioni originali dei canovacci e dei testi goldoniani, vista la mancanza di documenti filmici relativi alle loro messe in scena. Ne consegue che avventurarsi nel campo offuscato ed impreciso della messa in scena, poche volte comporta osservazioni dirette e certe, e spesso intuizioni e deduzioni, rimandi continui, associazioni e letture più o meno profonde tra le righe. Diversa è la situazione per gli spettacoli di Strehler di cui abbiamo registrazioni. Tuttavia, grazie ad autori teorici come Perrucci, Barbieri, Cecchini, Andreini ed altri, ciò di cui siamo a conoscenza è il carattere fondamentale degli spettacoli dei comici barocchi. Ed è questo che interessa il nostro discorso.

Nel 1699 Andrea Perrucci scrive il trattato *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*,² che racchiude nel titolo la peculiarità della forma, destinata a continuare nei secoli fino a oggi. Perrucci consiglia:

Per facilitare con le regole questo vago e curioso divertimento, si deve sapere che [i comici] non ignudi affatto di qualche cosa premeditata devono esporsi al cimento, ma armati di certe composizioni generali, che si possono adattare ad ogni specie di comedia ... ognuno a suo capriccio se le vada poi formando e se ne serva secondo l'occasione. (Petraccone 72)

I comici, molto probabilmente, si servivano di formule fisse, meccanismi più volte sperimentati sia linguistici che gestuali schematizzati nei lazzi, per scatenare negli spettatori determinati effetti. A tali fini dovevano rispondere, per esempio, i giochi di parole, le numerose ripetizioni, gli anagrammi, così come i giochi di persona, i giochi illusionistici, etc. Tutti strumenti del mestiere che i comici dovevano dominare con estrema abilità e destrezza proprio perché tale abilità consentiva loro di proporre al pubblico la prontezza come autentica qualità *improvvisa*, quando invece questa era una tecnica ben studiata e programmata. Afferma Epifanio Ajello:

[La commedia dell'arte] ... è lingua “pura” non piegata da nessuna scrittura. Proprio da questa debolezza (ma da qui anche la sua forza ...) la “commedia dell'arte” traeva la sua identità che era tutta nel disordine (apparente) dell'improvvisazione, ... nel bianco delle parti da riempire, e raccoglieva proprio in questo registro, il plauso: nella rivoluzione dell'inaspettato, nella irregolarità della sorpresa, nella inversione del plausibile ... ³

Nel 1628 Pier Maria Cecchini dichiara nel trattato *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*: “Le rappresentazioni improvvisate vogliono essere maneggiate da chi prima abbia ben premeditato que' modi accennati sopra [lingua, voce, gesto]” (Petraccone 8).

Desumiamo dalle parole di Perrucci e Cecchini che le scene erano sì improvvisate ma dentro i limiti strutturali della memoria e della pratica, cioè dell'esperienza che rendeva valente e naturale un attore. All'interno del proprio repertorio personale, ogni comico gestiva le sue battute ed interagiva con gli altri attori e con il pubblico in modo che le sue parole sembrassero spontanee. La bravura era quindi direttamente proporzionale alla capacità di nascondere la tecnica. Da ciò deduciamo che l'improvvisazione riguarda il modo di rappresentare la battuta in relazione al movimento in scena, ai tempi di interazione con gli altri attori, alle atmosfere create, alle reazioni del pubblico. In sostanza, l'improvvisazione premeditata è la grande conquista dei comici dell'arte, che coinvolge pienamente i “sensi” degli spettatori.

Goldoni è perfettamente consapevole di tale conquista, di cui si fa portatore oltre che riformatore. Infatti, anch'egli resta affascinato dal carattere immediato e naturale delle battute senza riguardo alla loro autenticità. Ciò che gli importa è cercare di fissare in qualche modo tale carattere e trasferire sulla carta i segni della spontaneità. Gli effetti comici nascono, secondo il nostro autore, prevalentemente da atti istintivi contrari ad un comportamento morale e giusto. Ecco perché spesso la comicità in Goldoni ha una funzione moraleggiante ben precisa. Come dice Giorgio Padoan, “si ride, ma poi anche si riflette.”⁴

Ciò che risulta interessante è il percorso di Goldoni dall'atto istintivo al momento moraleggiante. All'atto istintivo isolato quindi comico di un personaggio, segue la riflessione dello stesso, che ridimensiona l'atto e lo riconduce allo schema di quella moralità auspicata dall'autore. L'istintività, presa in considerazione dal veneziano per suscitare l'effetto comico, non è altro che l'illusione dell'improvvisazione ripresa dalla Commedia dell'Arte e legittimata nella forma scritta dell'Arte della commedia.

Nella prima scena del testo goldoniano i personaggi si presentano e anticipano ciò che avverrà nel corso della commedia, creando un effetto comico immediato; infatti, ogni anticipazione nasce come un atto impulsivo che tradisce la trama e lo svolgimento della commedia. Lo stesso titolo "servitore di due padroni," con effetto comico, svela la trama non solo sintetizzando il ruolo di Arlecchino ma anticipando il fatto che Clarice sarà contesa tra due amori e che Beatrice vestirà le doppie vesti di uomo e di donna.

Qui ci sarebbe da chiedersi perché Goldoni lascia che i personaggi si comportino ingenuamente e tradiscano la storia stessa, svelandone i nodi. Per rispondere sarà utile fissare l'attenzione sul carattere dell'elemento comico e sul processo adottato dallo scrittore per creare la scena comica. Dall'osservazione di tale processo nel testo di Goldoni arriveremo a distinguere il carattere del comico goldoniano da quello della Commedia dell'Arte.

Soffermandoci sul primo Atto, vedremo come l'autore prevede ed anticipa nel testo quell'improvvisazione che in scena dovrebbe o potrebbe risultare autentica; proprio come la Commedia dell'Arte anticipava, nei lazzi, quelle formule che avrebbero funzionato in scena, creando l'illusione dell'improvvisazione. Goldoni, quindi, non fa altro che riprendere un meccanismo della Commedia, legittimarlo nella forma scritta e superiore dell'Arte della commedia, in contrasto con la Commedia dell'Arte, e metterlo a servizio della sua causa educativa.

A questo punto, avremo tracciato le linee di sviluppo dal testo orale, sintetizzato dal canovaccio, al testo scritto di Goldoni e saremo pronti ad affrontare la creazione del regista italiano del macrotesto e a seguirne i percorsi intuitivi. Sarà interessante notare, infatti, come Strehler riporti in vita l'illusione dell'improvvisazione

non attraverso le indicazioni testuali di Goldoni ma intuendo quelle gestuali della *Commedia dell'Arte* impossibili da trascrivere, rintracciate molto probabilmente nei trattati di autori antichi come Cecchini, Barbieri e Perrucci.

Cominciamo la nostra osservazione dalla prima scena del testo di Goldoni. Pantalone non volendo dir niente, istintivamente racconta la morte di Federigo in tre frasi, quasi non rendendosi conto: “Non so gnente... l'è stà mazzà de notte per causa de una sorella... Non so gnente. I gh'ha dà una feria e el xe restà sulla botta.” (103)⁵ La frase “non so gnente” è utilizzata da Goldoni come un intercalare, caratteristico della lingua parlata, che suggerisce la non premeditazione di quanto si dica. Allo stesso modo Arlecchino, pur sapendo che il padrone è vivo e aspetta in strada, si domanda: “ghe sarà vegnù un accidente” (107). La maschera non fa altro che pensare a voce alta, mettendo in dubbio per un attimo le sue certezze personali, come può succedere a chiunque, in modo istintivo. In questa stessa scena, la parola “morto” viene ripetuta ben otto volte in otto battute, come a dar forza all’”accidente” assurdo, ipotizzato da Arlecchino. La ripetizione ad effetto comico è senz’altro un’eredità della *Commedia dell'Arte* che Goldoni condensa nella parola “accidente” ed in questo caso continua l’assurdità del pensiero istintivo e ne conferma l’improvvisazione.

Le imprecazioni volgari e di uso comune, come “Corpo del diavolo!” (108), finiscono per creare un effetto comico per la loro rarità in una prosa, seppur di registro popolare, non volgare. Ciò che attrae la nostra attenzione è la frase che segue “Me farissi bestemmiar como un zogador” con la quale Goldoni giustifica la precedente imprecazione istintiva di Arlecchino, ed avverte che di solito a bestemmiare sono i giocatori e non lui. Qui l’imprecazione, oltre che a suscitare un effetto comico, assolve una funzione moraleggiante e differenziatrice: suggerendo che l’azione di bestemmiare non è consona al suo personaggio, Arlecchino si auto-distingue dai giocatori e si fa portavoce di una società rispettosa di valori morali.

Nella stessa scena, il gesto comico di Pantalone (“adesso gli rompo il muso”) nasce da un atto istintivo di rabbia nei confronti di Arlecchino, che viene subito controllato e ridimensionato dalla

calma razionale del Dottore. Questi, infatti, blocca Pantalone e gli consiglia di far entrare il suo presunto padrone per controllare personalmente l'identità di Federigo. Così facendo, il Dottore non presterà fede alle voci sulla morte di Federigo, se non dopo essersene accertato, e non contrasterà Arlecchino ingiustamente. Non contento del gesto razionale del Dottore, Goldoni affida ad Arlecchino un più chiaro rimprovero moraleggiante che si rivela molto attento alla forma e molto acuto nel contenuto. Arlecchino così ammonisce Pantalone: "E da qua avanti imparè a trattar coi forestieri, omeni de mi sorte, bergamaschi onorati" (109). In un certo senso, è come se Arlecchino, servo, desse una bastonata verbale a Pantalone, padrone, rimandandoci ad una scena finale che vedremo più avanti, in cui nel testo scenico di Strehler Arlecchino arriva a bastonare Pantalone sul serio.

Un altro esempio viene offerto da Florindo che, nella scena 13, apre istintivamente la lettera indirizzata a Beatrice, preso dall'ardente curiosità di sapere. In questo caso sarà Arlecchino che, riflettendo tra sé, darà un giudizio al gesto del suo padrone: "Che bell'azion! Lezer i fatti d'i altri" tra sé (130). La frase ironica di Arlecchino potrebbe non risultare affatto comica se posta in bocca ad un altro personaggio, ma proprio in bocca ad Arlecchino essa acquista una forza maggiore perché è un servo ad avere più rispetto di quanto ne abbia il suo padrone. La frase considerata svolge anche la funzione di preparare l'effetto comico nella scena 17 del secondo Atto (170), in cui Arlecchino e Smeraldina decideranno insieme di aprire la lettera indirizzata a Beatrice. L'effetto comico scaturisce non solo dal fatto che nessuno dei due sappia leggere, ma anche dalla precedente riflessione moraleggiante di Arlecchino. Qui avviene il processo inverso di quanto osservato finora. Infatti, se nei casi precedenti si è assistito ad un atto istintivo seguito dalla riflessione, ora la riflessione è seguita da un atto di curiosità che ovviamente Goldoni condanna proprio perché trasgredisce la riflessione precedente.

Nel complesso dell'opera, nonostante la funzione moraleggiante, risalta l'ammirazione di Goldoni verso la prontezza di spirito e l'impulsività che, autentica o no, riesce a salvare il protagonista dalle situazioni più imbarazzanti. Arlecchino si

giustifica con Beatrice: “Alla posta gh’era una lettera mia e, in fallo, in vece de averzer la mia ho averto la soa” (132). Se da un lato lo scrittore condanna quell’impulsività immorale e poco razionale, non utile all’emergente borghesia veneziana, dall’altro lo stesso ammira senza dubbio l’abilità e la destrezza di Arlecchino, la leggerezza con cui questi vive la vita, passando dalla bugia al buon senso. Del resto, è la stessa ammirazione che l’autore rivolge ai personaggi di Mirandolina e di Giacinta. Lo stesso Arlecchino è cosciente e si compiace della sua ingegnosità: “Son un omo de garbo” (133) e “Son el primo omo del mondo” (175) fino alla battuta finale dell’opera in cui Arlecchino commenta che il suo doppio gioco non sarebbe stato scoperto se non a causa dell’amore per la ragazza (203).

Si è visto finora come l’illusione dell’improvvisazione desse in scena l’impressione di autenticità e come ciò creasse effetto comico. E di esempi simili il testo goldoniano è ricco. È anche vero che Goldoni sembra limitare le sue scene di finta improvvisazione a quelle che gli consentono un effetto di riflessione moraleggiante, mentre tutto il testo si trasforma nelle mani di un grande regista come Giorgio Strehler. Con le conquiste della nuova regia italiana, nata nel secondo dopoguerra, il testo si arricchisce di elementi e scene che rimandano direttamente alla Commedia dell’Arte. È come se Strehler fosse riuscito ad andare con lo sguardo oltre Goldoni, indietro nel tempo, avvicinandosi a quello che doveva essere il gusto squisitamente ludico dei comici barocchi. Proprio attraverso l’immaginazione e lo studio critico del regista italiano, il testo goldoniano si apre a nuove e diverse possibilità d’interpretazione paradossalmente non proiettate al futuro ma provenienti dalla tradizione, dal passato. Tra queste possibilità vi è quella di riscoprire il gusto del comico, liberato dalla funzione moraleggiante che gli aveva affidato Goldoni.⁶

Già nel 1634 scriveva Barbieri ne *La supplica, discorso familiare diretta a quelli che... trattano de’ comici...*: Strehler sembra far capo a questo gusto, proponendo effetti comici nati non dalla volgarità o dalla stupidità ma da quegli artifici intelligenti, sia verbali che gestuali, già sperimentati tre secoli prima. Restando con le parole di Borsellino e di Eco, Strehler adatta la situazione goldoniana alla sua società contemporanea: riscrive le regole della

convenzione per poi romperle e creare effetti comici. Così, mentre Goldoni struttura la sua commedia attorno ad una situazione di per sé comica, Strehler affida alle sue maschere la responsabilità degli effetti comici. I personaggi strehleriani superano la situazione ed emergono con il loro estro e la loro peculiarità, ricreando un Teatro d'Attore. Il "gusto" descritto da Barbieri e perseguito da Strehler non è fine a se stesso, ma diventa uno strumento per estremizzare le situazioni comiche già create da Goldoni: il regista le esaspera e le mette in ridicolo. Finalmente è la rappresentazione, più che il testo, ad incarnare lo spirito dello spettacolo teatrale come avveniva tre secoli prima con i comici dell'Arte. Del resto, Strehler riporta in vita quella che doveva essere la forma originaria del teatro greco.⁷ Nella sua regia, il testo di Goldoni diventa un "canovaccio," che nel corso delle varie edizioni - dal 1947 in poi - si sviluppa in un scrittura scenica ricca e differenziata. Si tratta, infatti, di una scrittura non basata soltanto sul testo originale, ma anche sulla musica, sul gesto, sulle luci, tutti elementi in parte ripresi dalla Commedia dell'Arte ed in parte sperimentati (tra i nuovi codici di rappresentazione) dalla nuova scuola di regia del secondo Novecento.⁸

Rimanendo ancora nel primo Atto, vedremo ora alcuni esempi di come Strehler crei, con la sua potenza immaginativa, veri e propri lazzi da Commedia dell'Arte in punti morti del testo goldoniano. La Beatrice di Goldoni, diretta a Brighella, dice: "guardate dove conduce il cuore" (Goldoni, *Servitore* 115) in senso figurato. Strehler intuisce una scena in cui il senso figurato si confonde con quello letterale e, nella sua messa in scena, mentre Beatrice recita la frase guardando l'orizzonte e tendendo la mano verso l'alto, Brighella domanda "Dove?" guardando anch'egli verso l'orizzonte. La sovrapposizione dei livelli letterale e figurato suscita un forte effetto comico, ancora una volta permettendo di avvicinarsi a quel gioco di comicità apparentemente improvvisata, che mancava in Goldoni. Strehler utilizza tale artificio, ripreso dalla Commedia dell'Arte, per ridimensionare l'espressione di un sentimento universale come l'amore ed offrire così agli spettatori una chiave di lettura contemporanea della commedia goldoniana. A tale fine, sotto la sua direzione, gli attori si fanno flessibili e diventano filtro storico del messaggio goldoniano e, allo stesso

tempo, della Commedia dell'Arte. La frase romantica di Goldoni appare a Strehler desueta perché non attuale nel suo periodo, e il “Dove?” illusoriamente estemporaneo di Brighella non fa che mettere in ridicolo – esasperandolo – il sentimentalismo languido di una donna, appena accennato da Goldoni.

L'esempio del “Dove?” di Brighella, ci fa pensare ai suggerimenti descritti da Perrucci nel suo *Dell'Arte rappresentativa*, riguardo al repertorio relativo alla sua parte, che ogni comico doveva avere.⁹ Infatti, un comico con il ruolo di “amante” doveva conoscere a memoria frasi come: “Pensiero, ove ne vai? Cuore, dove voli? Anima dove fuggi?” (Petraccone 79). E non solo, ma la metafora riporta al capitolo dello stesso intitolato “Delle scene in metafore continuate, equivoche ed altre,” in cui l'autore giustifica l'equivoco della metafora attribuendolo alle teorie aristoteliche. Perrucci afferma che, nella metafora letteralmente si può intendere un significato, “benchè chi ha ingegno v'intenda gli equivoci, tal appunto essendo la dottrina d'Aristotile che si dicano le cose coverte ch'abbiano due sensi” (180). Perrucci specifica che “Molti di essi [dialoghi con metafore] premeditati ritroverai, ma farli all'improvviso è la cosa più difficile che vi sia, dovendo essere i rappresentanti ingegnosi, così chi propone la metafora come chi finge non capirla, se non verbalmente...” (177) e così lo spettatore godrà dell'inganno dell'ignorante che crederà veramente nel significato letterale della figura retorica. Avrà voluto Strehler, dietro suggerimento dei comici dell'Arte, approfittare dell'ignoranza di Brighella per fini comici? Avrà voluto il regista sottolineare il carattere comico legato all'ignoranza di un locandiere che, mentre per Goldoni è un emergente professionista degno di rispetto, per Strehler resta un ingenuo incolto? A questo punto ci potremmo porre alcune domande che riguardano la scelta strehleriana del testo drammaturgico da rappresentare. Dovremmo pensare ad un collegamento ideologico con la situazione sociale ed economica dell'Italia del secondo dopoguerra? E forse ad una denuncia, da parte del nostro regista, dell'ignoranza culturale della classe emergente italiana?

Strehler, parlando ancora di Brighella, gli affida la parte di Tartaglia, tipica maschera della Commedia

dell'Arte, che col suo difetto fonetico crea equivoci e malintesi di carattere semantico. Riferisce Perrucci:

La parte di Tartaglia si pratica per lo più in Napoli, dove si figura un uomo che stenta a proferire le parole, con replicar le sillabe più astruse in quelle parole che sono più ricche di consonanti e più copiose dir. L'artificio farà intoppare in quelle che facciano qualche equivoco con altra parola ... e cavare la risata. (Petraccone 129)

Così come gli equivoci e i malintesi, anche le distorsioni dei nomi vengono da Strehler riutilizzate, mentre erano scomparse in Goldoni per non suggerire né evocare volgarità di nessun tipo. Quando, per esempio, il Florindo di Goldoni dice di chiamarsi *Aretusi* (Goldoni, *Servitore* 120), l'Arlecchino di Strehler gioca con la parola per tre-quattro volte, distorcendo il nome in "Aretussi," così come quello di Beatrice in "Beacice" (134). La distorsione delle parole coinvolge anche parole straniere, come quelle francesi, nella scena in cui Arlecchino e Brighella dispongono i piatti (155). Con Strehler, i due personaggi danno vita ad un gioco di parole che accompagna la disposizione dei piatti come fosse una colonna sonora dall'effetto estremamente comico.

Nella scena decima, Strehler inserisce ex-novo il lazzo della pulce molto comune nelle raccolte di *scenari* del periodo barocco. La scena in cui si concentra il ruolo di doppio servitore è quella del "bollito" (160): mentre nel testo goldoniano è descrittiva, nel testo scenico di Strehler la scena è caratterizzata dall'acrobazia e dalla velocità; nella scena, la fretta da un lato, ed il piatto del bollito che scotta dall'altro, sono le cause scatenanti di un estremo movimento in scena che accompagna il testo verbale e lo enfatizza.

Quella del "budino" (164) è una scena gestuale divertentissima che fa la parodia alla precedente scena acrobatica. Infatti, se da un lato la staticità di Arlecchino complementa l'estrema mobilità della maschera nella scena precedente, dall'altro l'acrobazia del servitore viene ribadita in una serie di acrobazie di sguardi e tremolii. Dice Goldoni "Che diavolo è sto budin? L'è meglio della polenta!" (164). In Strehler, Arlecchino guarda il budino, si sorprende e comincia un gioco di sguardi e di espressioni con cui sembra chiedere spiegazioni

al pubblico ed, in ogni caso, arriva a stipulare un patto di complicità col pubblico. Comincia a tremare insieme al budino finché cerca di bloccarlo con la mano in un insieme di gesti ed espressioni molto eloquenti. La luce arriva a sostituire le parole ed acquista una funzione importantissima nel momento in cui mette in risalto il volto di Arlecchino e il budino, alternativamente. La scena, come la precedente, stimola ancora lo spettatore, anche se in modo diverso, coinvolgendolo in un gioco di sensi. I gesti di Arlecchino suscitano sorpresa e comicità nella vista e nell'udito, ma il tremore del budino stesso evoca l'olfatto, il gusto ed il tatto.

Anche in questo caso, il rapporto di Arlecchino col budino potrebbe sembrare un lazzo ridicolo fine a se stesso. A mio parere, invece, Strehler esaspera la presenza del budino nel menù dei due padroni, raggiungendo l'effetto ridicolo ai fini di una più esplicita rappresentazione della battuta goldoniana: mentre Goldoni si limita al confronto tra questo dolce di origine straniera e la comune polenta, sopra citata, Strehler rappresenta tale confronto enfatizzando le caratteristiche del dolce.

In I, 4, Pantalone, sentendosi in dovere di offrire la sua ospitalità a Beatrice, recita: "se la gh'ha bisogno de gnente, la comanda" (114). Nel testo goldoniano la frase potrebbe passare inosservata per la mancanza di didascalie o altri elementi chiarificatori. Strehler, invece, enfatizza la parola "gnente" facendola ripetere più volte, con espressioni diverse o con varie sfumature di tono. Così facendo, non solo si sottolinea l'effetto comico, ma tutta la frase si veste di ipocrisia e Pantalone spera che il suo gesto di pura cortesia gli venga rifiutato da Beatrice. Quando questa risponde all'invito, chiedendo "un poco di danaro," si può immaginare l'espressione di delusione di Pantalone che continua a suscitare il riso.

Altro esempio geniale della forza creativa di Strehler si ha nella stessa scena, quando il Pantalone di Goldoni dice alla serva: "Vengo subito" e a Beatrice: "Bisogna che vada." Strehler gioca sulla ripetizione delle due frasi-parole, Vengo-Vado, incalzando il ritmo per quattro-cinque volte. Si rivolge di volta in volta alla serva e a Beatrice, fino a quando non si ferma a metà e, diretto al pubblico, dice "Vango" con un effetto comico straordinario, nato dalla rottura degli schemi di conoscenza linguistica. Ancora una volta, con il

neologismo “Vango” Strehler suggerisce la mescolanza pseudo *improvvisata* delle parole “Vado” e “Vengo.” Doveva essere anche questo un procedimento adottato dalla Commedia dell’Arte, basato sulla scomposizione in sillabe delle parole e sulla successiva libera ricomposizione di queste.

La figura di Silvio è, in Goldoni, la caratterizzazione del “soldato-cavaliere spagnolo” (113) che più avanti si completa come uomo d’onore. Si tratta di una ovvia parodia dello spagnolo che si vuole vendicare dell’affronto subito nei riguardi della sua amata e lo fa con la spada, simbolo dell’onore. Con Strehler, la figura di Silvio diventa una caricatura. Silvio, al pronunciare “[Il nemico] dovrà contenderla con questa spada” (113), cerca di sguainare la spada, ma questa non viene fuori. L’effetto comico qui è causato dalla rottura del codice cavalleresco evocato dalla presenza del “cavaliere” il cui gesto non accompagna il valore del cavaliere. Si tratta di una mancata corrispondenza tra significato e significante. Il regista differenzia la caratterizzazione dalla caricatura attraverso la rappresentazione del gesto, invece che con le parole goldoniane, riproducendo quello che doveva essere un altro lazzo della Commedia dell’Arte. Perrucci indica che

Le parti di capitano bravi ... praticandolo per lo più i forastieri per deridere i napoletani vanagloriosi. ... E’ questa una parte ampollosa di parole e gesti, che si vanta di bellezza, di grazia e ricchezza, quando per altro è un mostro di natura, un balordo e codardo ... che vuol vivere col credito d’esser tenuto quello che non è. (Petraccone 131) E ancora: “Ridicolo [sarà] nelle dignità mal sostenute da un balordo, fingendo un re, un principe, un capitano, e che so io ... e facendo spropositi.” (183)

L’Arlecchino di Goldoni cerca le lettere e le tira subito fuori dal vestito (Goldoni, *Servitore* 127), mentre quello di Strehler crea tutta una scena di gesti molto eloquenti e comici: non trovandole, si infila una mano nel vestito e si fa il solletico; ride, estrae la mano e la colpisce con l’altra per punirla. La rottura della regola, che qui suscita il comico, non è quella fisiologica del solletico quanto il farselo da sé che non è “normale.” Segue al gesto del solletico quello della mano

che punisce l'altra (forse un lazzo) per aver causato il solletico. Qui, se consideriamo il solletico come un atto istintivo e la punizione della mano come la riflessione successiva, i gesti non fanno altro che parodiare le parole di qualche scena precedente, quella in cui all'imprecazione "Corpo del diavolo" segue la riflessione "Me farissi bestemmiar come un zogador!" (108). È sorprendente come Strehler manipoli il testo goldoniano creando un gioco di rimandi tra le parole ed i gesti invisibili. Non è detto che il testo in questione non contenga questi gesti ed altri ancora, ma sicuramente essi non sono chiaramente espressi né definiti con didascalie o altre indicazioni. Del resto, l'ammirazione di Goldoni verso la singolarità di attori geniali, come Sacchi, lascia presumere che l'autore confidasse nei suoi attori per una rappresentazione d'effetto. Peraltro, a distanza di secoli, solamente una lettura artistica del tipo strehleriano può avvicinarci ad una forma di spettacolo totale in cui il gesto ha la stessa importanza della parola.

Subito dopo, nel testo di Goldoni, Arlecchino parla con Florindo tranquillamente, senza suggerire movimenti in scena, mentre i due personaggi di Strehler improvvisano un gioco di gesti straordinario, in cui Arlecchino fa di tutto per cercare di leggere la lettera come se sapesse leggere: passa sotto le gambe del suo padrone, spia da dietro le spalle, etc., fino a fare dei gesti spontanei per difendersi la testa con le mani, perché abituato ad essere colpito. Tutti questi gesti dovevano essere comuni tra i comici della Commedia dell'Arte.

Una scena di grande effetto è quella in cui Arlecchino cerca di sigillare la lettera col pane (130). Nel testo, Arlecchino mastica il pane ma per due volte lo ingoia, solo la terza volta riesce ad usarlo. In Strehler, la terza volta questi attacca un filo al pane; lo mastica, lo ingoia e lo tira dalla bocca. Per sigillare la lettera vi si siede sopra ma gli resta attaccata dietro. A questo punto, chiede aiuto al pubblico che risponde suggerendogli destra o sinistra. Tale coinvolgimento doveva essere comune nella Commedia dell'Arte per mantenere l'attenzione del pubblico di strada.

Ed ancora, il Pantalone goldoniano dice "Come! Se si toccan le manine..." (140). Quello di Strehler dice "Come! Sorpresa. Come! Sdegno. Come! Sorpresa con sdegno." Il regista opera un

procedimento del tutto nuovo inserendo le didascalie nella struttura del testo, creando un macrotesto. Nella stessa scena, il Dottore di Strehler dice *veruna* intendendo “qualcuna.” Ma Pantalone scambia *veruna* per Verona e risponde “che Verona, Verona, siamo a Venezia.” Il fraintendere per ignoranza doveva essere un lazzo molto comune.

Tutta la scena quarta del secondo Atto (146) viene sostituita da Strehler da un duetto musicale come si soleva fare nel periodo barocco. A questo punto sembra opportuno ricordare che furono i comici dell’Arte a reinserire nel teatro la musica e il canto, insieme alla mimica e all’acrobazia. Il teatro infatti, nel periodo rinascimentale, era stato ridotto all’essenzialità del testo verbale e spogliato di quegli elementi ritenuti accessori inutili.¹⁰ Giovan Battista Andreini, figlio di Isabella e Francesco, fu uno dei primi a teorizzare un nuovo modo di concepire la scena, che però doveva essere in uso già da tempo da vari comici. Dice Falavolti:

Andreini sogna e persegue un teatro totale che, nelle rappresentazioni dei Comici, esiste già: musica, poesia, danza, acrobatica, mimo, maschere e dialetti, invenzioni spiritose e comicità immediata. La sua elaborazione ci sembra quella di un architetto avvenirista che, non tralasciando i materiali di base dell’Arte ma intravedendone applicazioni innovatrici, ... cerca nuovi orizzonti e diversi modi di continuare ad esprimersi ... procedendo nella direzione che intuisce vincente: l’opera buffa, la commedia musicale, la comédie ballet.¹¹

Anche la scena quattordicesima, che nel testo di Goldoni descrive una normale conversazione (158), viene arricchita da Strehler con un accompagnamento musicale per creare un’atmosfera di nostalgia e malinconia. Qui, Pantalone ricorda un suo viaggio a Torino. La creazione di “un teatro nel teatro” suggerisce quasi lo scopo di “muovere gli affetti,”¹² quale doveva essere l’intenzione della Commedia dell’Arte. Strehler sembra utilizzare la musica e il gioco di luci per commuovere lo spettatore e avvicinarlo al personaggio di Pantalone.

Nella parte in cui Arlecchino fa confusione con i bauli dei due padroni, Strehler inserisce ex-novola scena “del baule.” In

questa, Arlecchino, nel momento in cui viene scoperto da Beatrice, cade in uno dei bauli e ne esce dopo qualche minuto travestito da donna in camicia da notte. Verrebbe spontaneo chiedersi che cosa o chi abbia ispirato il regista o l'attore Moretti.¹³

Anche in questo caso, non è da escludere che Perrucci sia stato fonte letteraria del regista italiano. Scrive Perrucci: “Ridicolo [sarà] vestendosi uno sciocco ... di vesti non confacenti al personaggio” (Petraccone 183), o come dice più avanti “travestendosi da femmina, contrafacendo l'uso del lusso usitato dalle donne come verbigrazia del chichirichì, caricandolo di ...vezzi e belletti e altri difetti donneschi” (184).

Continuando, nel *Servitore* di Goldoni, Pantalone insegue Esmeralda, la sua serva (171). In Strehler, Pantalone insegue Smeraldina e Arlecchino insegue Pantalone bastonandolo in un girotondo molto movimentato. Questo doveva essere un lazzo metaforico comune del servo che bastona il suo padrone e che Goldoni non avrebbe mai accettato di mostrare per il suo carattere anti-educativo, come sappiamo dal suo *Teatro Comico*.¹⁴ Restando con il trattato di Perrucci aperto, troveremo i precedenti sia del lazzo che della riforma goldoniana. Infatti, il trattato, se da un lato denuncia una prassi delle “commedie italiane all'improvviso che sogliono ... terminare l'atto caldo con le bastonate ...,” dall'altro ammonisce quei “commedianti ignoranti e poveri di bei motti ... [rispetto a] gli accademici saggi ed i comici intendenti del mestiero,” nelle cui commedie i comici “si prendono licenza di bastonare i padroni, i prencipi e le parti gravi, che ha tanto dell'inverisimile, perché gli scherzi con gli uomini grandi non hanno da passare le buffonerie delle parole” (184).

L'Arlecchino goldoniano, nella battuta finale, recita che se non fosse stato per l'amore della ragazza non l'avrebbero scoperto, mentre quello strehleriano afferma: “Non sarò più servo di due padroni ma de mi presente. Sarò libero” rivelando una maggiore consapevolezza di sé ed un desiderio di libertà mancante nell'opera di Goldoni. L'Arlecchino di Strehler scappa nella platea rincorso da tutto il resto della compagnia, finale che doveva essere comune durante le rappresentazioni dei comici dell'Arte.

In conclusione, si è visto come il canovaccio ispiratore si

sia trasformato in testo nelle mani di Goldoni e in macrotesto nelle mani di Strehler. Mentre Goldoni ha messo *per iscritto* tutte le parti verbali della commedia, creando una struttura ben organizzata, Strehler ha creato un testo scenico completo di gesti, acrobazie, sguardi, evocazioni e musica oltre che di parole. Soprattutto nelle ultime messe in scena, quelle dal 1993 in poi, il suo *Arlecchino* si arricchisce di effetti tecnici nuovi, effetti di luci, di suoni e rumori, di doppi personaggi, nonostante si basi su un testo fisso di battute e lazzi.

Si è anche visto come i tre “testi” privilegino l’apparente improvvisazione e come questa sia relativa alla rappresentazione degli attori in scena. Sta agli attori, in un’interazione continua con gli altri attori e con il pubblico, capire e gestire le loro battute, integrarle con gesti ed espressioni nei tempi e con i ritmi giusti, al fine di creare una atmosfera magica e unica che solo il palcoscenico di una serata può ricreare. I tre “testi” considerati in questo lavoro, ispirati dallo stesso *Arlecchino*, sembrano essere contenitori di una essenza invisibile, quella scenica; sembrano contenere in potenza i germi della rappresentazione sotto forma di didascalie nel canovaccio, di dialoghi estesi nel testo scritto e di direzioni sceniche nelle regie di Strehler. In tutti e tre i casi sembra necessario intuire il carattere della commedia e rappresentarlo in scena affidandosi non solo al testo verbale ma al genio e all’esperienza degli attori insieme a tutti gli altri elementi che costituiscono la scena. Nei tre diversi momenti storici la simulazione dell’improvvisazione resta fondamentale. Già Perrucci, nel 1699, indicava comportamenti degli attori che verranno ripresi da grandi teorici e registi del Novecento. Afferma Perrucci: Sarà necessario, nella commedia all’improvviso, aver tutto il soggetto ben a memoria ... a menadita, per portar franco l’intreccio e l’invenzioni senza mendicarle, essere pronto e vivace nelle risposte, non uscir tanto dal soggetto che subito non vi si possa rimettere, dir a tempo i motti arguti e caldi, ma che non abbiano dello sciocco. (Petraccone 139)

Ed ancora “l’inventare ed aver arguzie pronte, improvvisate, frizzanti ed a tempo... può nascere dalla natura ... e si può anche acquistare con lo studio e con l’arte, benchè necessarissima sia la grazia naturale” (Petraccone 157) che, aggiungiamo noi, si deve solo alla genialità

e alla bravura dell'attore. Ciò garantisce allo spettacolo teatrale, si avvalga esso di un testo scritto o di uno orale, quel carattere di irriproducibilità, che lo rende unico e singolare. *L'hic et nunc* fa sì che l'attore reciti innumerevoli volte la stessa commedia ma ogni volta rappresentandola in modo diverso.

Jerzy Grotowski, esimio regista europeo del secondo Novecento, sembra riprendere le indicazioni di Perrucci e considerare fondamentale l'illusione dell'improvvisazione. Il regista polacco afferma che gli attori possono trovare la libertà all'interno della loro struttura, non la libertà di cambiare la loro linea di azioni ma di adattarla lievemente, reagendo l'uno con l'altro, mantenendo le stesse intenzioni e la stessa linea di azioni. Questa è una specie di sottile improvvisazione in cui la struttura è rigorosamente mantenuta e, ovviamente, perfettamente memorizzata. La spontaneità è impossibile senza struttura. È necessario rigore per avere spontaneità.¹⁵ Secondo Grotowski è proprio la presunta spontaneità a rendere l'azione fresca e viva all'interno di una perfetta conoscenza delle azioni stesse. Ancora una volta, si ritrova lo stesso atteggiamento dei comici della Commedia dell'Arte: studio e pratica infinita nascosti dietro una apparente spontaneità.

Anna Cafaro

BARD COLLEGE

NOTE

¹ Secondo A. Momo, *Il Servitore di due padroni* si rifà ad uno scenario francese, *Arlequin valet de deux maitres*, pubblicato da Riccoboni. Vedasi A. Momo, *La carriera delle maschere* (Venezia: Marsilio, 1992) 47. Sulle differenze tra il testo goldoniano e i due canovacci francesi su cui pare abbia lavorato Goldoni, si rimanda al lavoro di E. Blood, "From canevas to commedia," *Annali d'Italianistica* vol.11 (1993), 111-20.

² Si veda il testo curato da Enzo Petraccone, *La Commedia dell'Arte* (Napoli: Ricciardi, 1927).

³ Epifanio Ajello, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo* (Salerno: Edisud, 2001) 275.

⁴ Giorgio Padoan, "Gli Arlecchini di Goldoni," *Putte, Zanni, Rusteghi* (Ravenna: Longo, 2001) 99.

⁵ I numeri in parentesi, da ora in poi, si riferiscono alla pagina del testo goldoniano, Goldoni, *Arlecchino, servitore di due padroni* (Milano: Rizzoli, 1979).

⁶ Sul comico goldoniano e sullo status del comico nell'ambito della cultura settecentesca si veda Franco Fido, *Da Venezia all'Europa* (Roma: Bulzoni, 1984).

⁷ Per i Greci il teatro non è solo spettacolo ma un rito collettivo da realizzarsi in scena in un luogo e un tempo precisi (*hic et nunc*). Gli elementi base dello spettacolo erano le maschere e il coro con canto, musica e danza. Si presuppone che lo spettatore conoscesse i personaggi e le vicende delle storie descritte, perlopiù miti. Ciò che non poteva conoscere e che lo portava a teatro era l'interpretazione degli attori. È la rappresentazione dunque a coinvolgere lo spettatore fino a provocare la catarsi e a identificare il genere artistico. Si veda Aristotele, *Poetica* (Bologna: Rizzoli, 1987).

⁸ Durante la prima metà del Novecento le nuove teorie dei registi europei tra cui Craig, Stanislaskij, Artaud, Brecht non attecchiscono facilmente in Italia. Soltanto nella seconda metà del XX secolo queste influenzeranno i registi e i drammaturghi italiani.

⁹ Di Perrucci vedasi il paragrafo intitolato "Prima uscita d'amante tacito," in Petraccone.

¹⁰ Vedasi Mario Baratto, *La Commedia del Cinquecento* (Vicenza: Pozza, 1975).

¹¹ Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'arte* (Torino: Utet, 1982) 27.

¹² Esistono molti studi sulla "teoria degli affetti" nel periodo barocco, tra cui si veda Stefano Leoni, "Gioseffo Zarlino: scienza e musica alla ricerca delle passioni nell'autunno del Rinascimento," *Nuova civiltà delle Macchine* n.2-3 (Roma: Nuova Eri, 1994).

¹³ Dal 1947 al 1961 il ruolo di Arlecchino è stato interpretato da Marcello Moretti, mentre dal '63 a oggi è interpretato da Ferruccio Soleri.

¹⁴ Scrive Goldoni alla fine del primo Atto del *Teatro Comico*: "Che il servo bastoni il padrone è un'indegnità. Purtroppo è stato praticato da' comici questo bel lazzo, ma ora non si usa più" (Milano: Ubulibri, 1994) 30.

¹⁵ Vedasi Merrill Brockway, Intervista a Grotowski, Video-cassette (Kent, CT: Creative Arts Television Archive, 1997).

BIBLIOGRAFIA

Goldoni, Carlo. Arlecchino, servitore di due padroni. Milano: Rizzoli, 1979.

---. Memorie. Torino: Einaudi, 1993.

---. Prefazione alla prima raccolta delle Commedie, ed. Bettinelli, 1750.

---. Teatro Comico. Milano: Ubulibri, 1994.

STUDI CRITICI

Aristotele. *Poetica*. Bologna: Rizzoli, 1987.

Ajello, Epifanio. Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo. Salerno: Edisud, 2001.

- Apollonio, Mario. Storia della Commedia dell'Arte. Firenze: Sansoni, 1982.
- Baratto, Mario. La Commedia del Cinquecento. Vicenza: N. Pozza, 1975.
- Bertani, Odoardo. Goldoni. Una drammaturgia della vita. Milano: Garzanti, 1993.
- Blood, Elizabeth. From canevass to commedia: Innovation in Goldoni's Il servitore di due padroni. Annali d'Italianistica. Ed. F. Fido & D. Cervigni. Vol. 11, 1993.
- Borsellino, Nino. Comico e tragico, La tradizione del comico. Milano: Garzanti, 1989.
- . La Galassia del Comico, La tradizione del comico. Milano: Garzanti, 1989.
- Bosisio, Paolo. Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano, Quaderni di Gargnano, 6*, Parte seconda. Contributi critici. Roma: Bulzoni, 1998.
- Brockway, Merrill. Prod. Intervista a Jerzy Grotowski. Video-cassette. Kent, CT: Creative Arts Television Archive. 1997.
- Carpani, Roberta. L'Arlecchino goldoniano, Quaderni di Gargnano, 6. Roma : Bulzoni, 1997.
- Desboulmiers, Jean-Auguste J. Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien. I. Genève : Slatkine Reprints, 1968.
- Eco, Umberto. Il comico e la regola, Sette anni di desiderio. Milano: Bompiani, 1983.
- Falavolti, Laura. Commedie dei comici dell'arte. Torino: Utet, 1982.
- Fido, Franco. Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni. Roma: Bulzoni, 1984.
- Fisher, James. The Theatre of Yesterday and Tomorrow. NY: The Edwin Mellen Press, 1992.
- Grotowski, Jerzy. Towards a Poor Theatre. Preface by Peter Brook. New York: Simon and Schuster, 1968.
- Mango, Achille. Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte. Bari: Adriatica, 1972.
- Meldolesi, Claudio. Fondamenti del teatro italiano. Firenze: Sansoni, 1984.
- Momigliano, Attilio. La comicità e l'ilarità del Goldoni, Saggi

- Goldoniani a cura di V. Branca. Venezia: San Giorgio Maggiore, 1968.
- Momo, Arnaldo. *La carriera delle maschere*. Venezia: Marsilio, 1992.
- Padoan, Giorgio. *Putte, zanni, rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*. Ravenna: Longo, 2001.
- Petraccone, Enzo (a cura di). *La Commedia dell'Arte*. Napoli: R. Ricciardi, 1927.
- Strehler, Giorgio. *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*. A cura di Sinah Kessler. Milano: Feltrinelli, 1974.
- Tessari, Roberto. *La Commedia dell'Arte nel Seicento*. Firenze: Olschki, 1969.
- Zorzi, Ludovico. *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*. Torino: Einaudi, 1990.