

Fortuna europea della Commedia dell'Arte

XXXII Convegno Internazionale.
Roma, Centro Studi sul Teatro
Medioevale e Rinascimentale, 2-5 ottobre 2008

Il 2 ottobre 2008 a Roma presso il Salone del Palazzo Ras Allianz, a cura del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, è stato inaugurato il XXXII Convegno Internazionale, i cui lavori sono proseguiti quindi fino al 5 ottobre presso il Teatro San Genesio. In continuità con i contributi emersi in occasione del XIX Convegno (*Origini della Commedia improvvisa o dell'Arte*), il tema prescelto per la circostanza è stato la *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, con lo scopo di ispezionare l'influenza esercitata dalla tradizione italiana sulla vita teatrale europea.

Nel primo giorno, gli interventi sono stati preceduti dall'introduzione di Federico Doglio, direttore del Centro fin dalla sua fondazione, che ha tracciato un breve profilo delle attività del Centro Studi, senza nascondere vive preoccupazioni per il futuro di queste ricerche in Italia.

Con la prima relazione si è tentato di costruire una sorta di "archeologia" della Commedia dell'Arte attraverso il mondo antico e un'analisi concreta della prassi recitativa. Gianna Petrone (*Euscheme. La gestualità nel teatro latino*), mediante una lettura dei testi comici latini ha ricostruito gli spazi della mimica e della gestica, all'interno dei quali è intervenuto anche il dibattito retorico per chiarirne l'opportunità e i limiti. Si è dunque sottolineata la centralità nella prassi recitativa dell'abilità dell'attore nell'assumere atteggiamenti caricaturali.

Anna Maria Testaverde (*I tanti «Convitati di Pietra» all'ombra di Molière*) ha tracciato i canali di trasmissione del mito di Don Giovanni, che a partire dalla versione tirsiana giunge alle rielaborazioni di Molière e di Domenico Biancolelli. Nell'intervento si è evidenziato il sistema di contaminazione del mito che si verifica su tre livelli: da una parte i repertori delle compagnie spagnole presenti in Italia già dalla primissima metà del 1600, dall'altra la produzione dei comici dell'arte e dall'altra ancora gli interventi "sorvegliati" degli accademici, che allestiscono delle rappresentazioni per il loro pubblico selezionato.

Alla seconda *Comédie Italienne* si è rivolto il contributo di Renzo Guardenti (*Varietà di forme spettacolari: l'esempio della seconda Comédie Italienne*), che ha messo in luce il quadro complesso nell'ambito del quale operano a Parigi i nuovi

comici italiani, costretti ad uno sforzo di adattamento maggiore rispetto agli attori dell'*Ancient Théâtre Italien*. La *Nouvelle Troupe Italienne* attraversa varie e articolate fasi di sviluppo: partendo dagli scenari italiani, arriva ad una combinazione artistica (sancita peraltro dalla fusione nel 1762 con l'*Opéra Comique*) con soluzioni drammaturgiche tipiche del teatro francese.

La seconda giornata si è aperta con il seminario del regista Mario Prosperi, che ha avuto per oggetto la proiezione guidata di alcune scene de *La cortigiana* di Pietro Aretino e che ha consentito una riflessione allargata tra i partecipanti in merito ad alcuni particolari ritmi del comico. Un'attenzione specifica è stata rivolta alla felice combinazione che spesso si attua sulla scena tra il comico e il tragico: si tratta di una tecnica di lungo corso, che prende le mosse dal teatro comico latino e che accompagna poi tutta la tradizione teatrale occidentale.¹

È seguito dunque l'incontro con il regista Luca Caserta. Ai lavori del convegno, infatti, come è consuetudine, è stata affiancata la messinscena per la prima volta in Italia (presso il teatro San Genesio, dal 2 al 5 ottobre alle ore 21.00) del testo di Domenico Biancolelli, *Il convitato di pietra*, con la regia appunto di Luca Caserta (che ne ha curato anche la scrittura scenica e drammatica) e con la partecipazione di Roberto Vandelli e Luca Mascia, rispettivamente nella parte di *Don Giovanni* e *Arlecchino*.

Irene Romera Pintor (*La impronta española en la nueva vía gozziana: Cimene Pardo, de la "Commedia dell'arte" al drama*) si è soffermata sull'opera di Cimene Pardo al fine di dimostrare la sua decisa influenza sull'opera di Carlo Gozzi, intento a contrastare la riforma di Goldoni e l'onnipresenza scenica di Pietro Chiari. La produzione di Cimene Pardo rappresentò un terreno fertile, per la sua capacità di inglobare istanze 'politiche' e momenti di esaltazione della religione cattolica.

A chiudere i lavori del secondo giorno è stato infine il seminario della regista Giovanna Caserta, che ha stimolato un dibattito davvero interessante intorno ad alcune scene de *La pazzia di Isabella*, rappresentato nel 1995 in occasione del XIX Convegno del Centro.

Sabato 4 ottobre la sessione dei lavori è stata aperta dallo stage di Giulio Ferri e di Quinto Marini (*Forme del comico in età barocca*), che hanno delineato un profilo piuttosto variegato delle forme del comico di età barocca. Sono emerse quattro fondamentali linee di indagine: l'incrocio fra tragico e comico; il *topos* del *teatro del mundo*; l'interferenza dei piani, ovvero di livelli teatrali differenti; la "dilatazio-

¹ La contaminazione di tragico e comico rappresenta peraltro un campo di indagine fertile non solo per quanto riguarda gli aspetti linguistici e letterari del testo teatrale ma anche per un'analisi concreta degli effetti di scena. La riscrittura di moduli dell'officina tragica all'interno dei testi comici, infatti, comporta due possibilità "comunicazionali": da un lato il recupero "in chiaro" delle modalità di recitazione tragiche, dall'altro l'opportunità di esercitare in parodia la mimica e la gestica di alcune sezioni patetiche. È proprio attraverso queste direttive, ben strutturate in ambito latino (cfr. M. M. BIANCO, «*Interdum vocem comoedia tollit*». *Paratragedia "al femminile" nella commedia plautina*, Bologna 2007), che si muove anche la performance "paratragica" della Commedia dell'Arte, che sa abilmente approfittare della combinazione tra linguaggio verbale e linguaggio del corpo.

ne”, ossia l’analisi delle risorse del “comico verbale” (giochi di parole, nomi parlanti, metafore etc.). Lo spessore culturale della Commedia dell’Arte, come è stato detto, si misura anche attraverso la sua attitudine a trattare problemi teologici. Riguardo alla commistione di riso e pianto, si è voluto ancora una volta sottolineare come essa non miri a rompere i generi ma a disarticolare la realtà. È un segno dei tempi: muore, per così dire, Orlando e subentra Don Chisciotte, le cui possibilità tragiche vengono depotenziate.

Françoise Decroisette (*Tracce della Commedia dell’Arte nel «Festin de Pierre» di Thomas Corneille*) ha operato un’analisi de *Le Festin de Pierre* di Thomas Corneille (fratello del più celebre Pierre), un testo che si pone come riscrittura del celebre *Dom Juan* di Molière e che finisce per sostituirlo del tutto sulle scene francesi. Nella sua “traduzione” Corneille pratica delle modifiche, aggiungendo peraltro due scene e tre personaggi femminili: è proprio in questi interstizi che si colgono delle plausibili tracce della Commedia dell’Arte.

Sulla tradizione europea della Commedia dell’Arte si è concentrato l’intervento di Siro Ferrone (*Shakespeare, Scaramouche, Arlecchino, Molière. Sulla tradizione europea della Commedia dell’Arte*), il quale, seguendo i movimenti dei comici italiani di diverse generazioni, ha tratteggiato un pannello sintetico delle sfere di influenza della Commedia dell’Arte, dal teatro inglese alle esperienze drammatiche francesi del Seicento. È emerso, quindi, un vero e proprio spazio drammaturgico europeo, nel quale appare chiaro come la scrittura del testo venga scalzata generalmente dalla stessa *performance*.

La parabola artistica di Copeau è stata oggetto del contributo di Maria Ines Aliverti (*Jacques Copeau e la Commedia dell’Arte dal Vieux Colombier alla Borgogna*), che ricostruisce la relazione dello stesso Copeau con la Commedia dell’Arte, grazie alla quale si determina un profondo rinnovamento drammatico a partire dal 1915. Ne è emerso un quadro intrigante e per certi versi tragico, strutturato sullo “iato” fra la pratica teatrale dei Copiaus e l’elaborazione teorica di Copeau, il quale sviluppa molti snodi intellettuali ma non riesce spesso a giungere ad una prassi.

Con una leggera variazione rispetto al programma originario dei lavori, la prima relazione di domenica 5 ottobre è stata quella di Carlo Lanfossi (*Sulle tracce del mito operistico di Elisabetta I: «La regina Floridea» dai canovacci ai palcoscenici inglesi*), che ha appuntato la sua attenzione sulle vicende amorose di Elisabetta I con Robert Devereux, conte di Essex, le quali ben presto si trasformarono in soggetto drammatico. Dall’Inghilterra alla Spagna, dalla Francia all’Italia, il mito di Elisabetta suscita un sempre maggiore interesse, passando attraverso riscritture che finiscono per riconsegnare ancora il dramma all’Inghilterra in forma “mascherata”, sotto le mentite spoglie dell’*Arsinoe*.

Daniele Vianello (*Maschere e commedie all’italiana in area tedesca del XVI secolo*), sottolineando l’ampia diffusione in ambito europeo della Commedia dell’Arte, ha esaminato specificamente alcuni documenti letterari e iconografici di area tedesca. Uno sguardo privilegiato è stato assegnato alla *Narrentreppe* (la “Scala dei Buffoni” presso il castello di Trausnitz a Landshut), nella quale, in modo alquanto originale, sono affrescati maschere e stereotipi drammatici facilmente riconducibi-

li ai comici dell'Arte: un segno evidente, questo, del fatto che le forme spettacolari italiane fossero ben radicate nell'immaginario collettivo europeo.

Al lontano teatro russo, infine, si è rivolta l'indagine di Maria Pia Pagani (*Una ventata d'Occidente per il teatro russo*), la quale da un lato ha confermato come la Commedia dell'Arte sia penetrata nella terra degli zar fin dalla prima metà del XVIII secolo, dall'altro ha mostrato come proprio attraverso questo canale la Russia abbia raccolto la sfida di incontrare l'Occidente. Superando le distanze linguistiche e culturali, il teatro russo ha elaborato difatti una nuova "idea" del comico.

MAURIZIO MASSIMO BIANCO