





Percorsi critici

fra mondo del teatro e teatro del mondo

6

collana diretta da

Anna Barsotti

1. Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, 2005, pp. 300.
2. Eva Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, 2007, pp. 340.
3. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia, 2009, pp. 268.
4. Armando Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, 2012, pp. 320.
5. Carlo Titomanlio, *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*, 2012, pp. 334.
6. Paolo Puppa, *La Serenissima in scena: da Goldoni a Paolini*, 2014, pp. 296.

Paolo Puppa

La Serenissima in scena:
da Goldoni a Paolini



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2014

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674058-8

*a Enrico, Davide e Carlo,
furlani, ma di sangue anche veneziano*

Una premessa e qualche notizia

Raccolgo qui saggi sulla scena veneziana e veneta, per lo più pubblicati lungo gli anni, ahimè tanti ormai, dal 1987 ad oggi. Si tratta di interventi diversi, committenze legate a convegni o libere iniziative personali. Curiosa analogia intanto tra Soggetto e oggetti presi in esame, all'insegna della vecchiaia. Vecchia, infatti, la città millenaria. Vecchio, o anziano per usare un eufemismo, lo studioso che qui riassetta e risistema, quasi con piglio testamentario, materiali già usciti. Il fatto è che lo scrivente si è accorto come, tra i numerosi volumi personali, mancava uno dedicato alla sua terra. E maturare significa anche volgersi all'aria di casa, provando a storicizzare la biologia della propria appartenenza. Chi firma tale assemblaggio è divenuto negli ultimi tempi anche commediografo e performer. Lo sguardo che unisce analisi tra loro diverse è allora la costante contiguità tra mondo degli autori e quello degli attori, contiguità esaltata in ogni drammaturgia autenticamente popolare.

Qui sotto, l'indicazione del debutto di questi studi.

- 1) *Il Canalazzo: rapsodia di acque e di fuoco* già col medesimo titolo in «Annali di Ca' Foscari», a cura di R. Mamoli Zorzi, 2, 2007, pp. 161-177.
- 2) *Goldoni ambiguo* già *Goldoni per voci sole e qualche regia*, in *Pietro Spezzani. In memoriam*, a cura di S. Tamiozzo Goldmann e E. Burgio, Ravenna, Longo, 2002, vol. I, pp. 155-164. Il testo ingloba pure *L'avvocato inquisito: Goldoni e l'arte scenica*, in «Sipario», 539, 1993, pp. 62-65, recensione a P. Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993.
- 3) *Memorie di avvocato* già *Memorie di Goldoni e memorie del teatro*, a cura di F. Angelini, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 79-97.

- 4) *Baseggio versus Goldoni: amori e tradimenti* già col medesimo titolo in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di G. Bazoli e M. Guelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 323-348.
- 5) *Selvatico e i morti* già *Riccardo Selvatico e la drammaturgia dei morti*, in *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, a cura di T. Agostini, Venezia, Ateneo Veneto, 2004, pp. 151-166.
- 6) *Benini tra Gallina e Bertolazzi* già col medesimo titolo in «Biblioteca teatrale», 5/6, 1987, pp. 249-265.
- 7) *Pilotto: vizi privati e pubbliche virtù* già *Vizi privati e pubbliche virtù: la drammaturgia di Libero Pilotto*, in *Libero Pilotto. Scena dialettale e identità nazionale*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 21-42.
- 8) *Rocca prudente* già *Gino Rocca, ovvero la scena prudente* in Gino Rocca, *Atti del convegno nel centenario della nascita*, Feltre, Comunicazione e cultura 1993, pp. 27-38.
- 9) *Teatro carnevalesco in Palmieri*, già *Per un boulevard carnevalesco: il teatro di Eugenio Ferdinando Palmieri*, in *Una giornata di studi su E.F. Palmieri*, Venezia, Arteven, 2008, pp. 55-63.
- 10) *Damerini e il boulevard lagunare* già col medesimo titolo in, a cura di F.M. Paladini, *La Venezia di Gino Damerini*, «Ateneo Veneto», 38, 2001, pp. 121-138.
- 11) *La scena nascosta in Noventa*, inedito.
- 12) *Facco De Lagarda: parabola e parabole* già *La biblioteca teatrale nella Parabola del Semidio*, in *Ugo Facco De Lagarda 1896-1982. La vocazione inquieta di uno scrittore veneziano*, a cura di A. Scarsella, Venezia, Comune di Venezia - Biblioteca Marciana, 1999, pp. 105-113 (Miscellanea Marciana, vol. XIII).
- 13) *La biblioteca teatrale di Enzo Duse* già *Modelli autoriali nel teatro di Enzo Duse*, di prossima uscita negli Atti del convegno tenuto a Rovigo nel 5 ottobre del 2013, a cura dell'Associazione culturale Minelliana.
- 14) *Cent'anni di palcoscenico*, già *Teatro. Teatri*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. Isnenghi e S. Woolf, vol. III, *Il Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, pp. 2077-2127. Il nuovo testo ingloba pure, rielaborandolo, *Paolini, l'Omero del Nord Est*, ne «La Rivista dei libri», 12, 2000, pp. 23-26.

Il Canalazzo: rapsodia di acque e di fuoco

Nel 1979, ormeggiata alla Punta della Dogana da Mar, Aldo Rossi colloca il suo Teatro del Mondo, una sagoma galleggiante, inaugurata l'anno dopo dalla Prima mostra internazionale della Biennale architettura, diretta da Paolo Portoghesi. Una struttura ortogonale, su cui si impenna una torricella con tanto di pinnacolo dal vago richiamo ottomano, le pareti dischiuse da finestrelle, tra sobrie tonalità azzurro e arancio. La figura si richiama a quadri metafisici di De Chirico in un estro surreale che pare sfidare la mole austera e armoniosa delle cupole della Salute. Un castello, insomma, che fin dai disegni preparatori pare uscito dal laboratorio hyddish di Lele Luzzati, in un'aura favolistica ad addolcire l'impressione minacciosa di un torrione militare. E la collocazione sfrutta la dispersione prospettica del *milieu*, ovvero l'incontro tra il Canale e la laguna, lo slargo di fronte alla Piazza San Marco, là dove confluisce pure l'altro corso acquatico, ben più profondo, quello della Giudecca, l'isola perfetta per Le Corbusier, con le sue case basse e tutte diverse tra loro. Ma dietro l'aura, si cela la fabbrica operosa. L'edificio, alto 25 metri, poggia infatti su di un basamento, costituito da tubi in acciaio rivestiti da lignee tavole. Il corpo centrale è un parallelepipedo a base quadrata di circa 9,5 metri di lato e un'altezza di 11 metri. Sulla sommità si diparte un tamburo ottagonale a reggere una copertura a falde di zinco. Dentro, un palcoscenico col pubblico sistemato ai lati o nelle gallerie al piano superiore raggiungibili attraverso scalette poste ai lati. 400 spettatori, di cui 250 seduti, questa la capienza. Finite le manifestazioni della Biennale, la costruzione viene spostata, attraverso un viaggio per mare, a Dubrovnik, per poi essere smontata nel 1981. Dunque, una creatura effimera, partorita dalla fantasia di un Dedalo moderno, romanticamente chino al recupero di icone anti-

che, magari con qualche screziatura elisabettiana, ispirate alla memoria collettiva degli spazi mitici della Serenissima. Cubi e cilindri, prismi e cono, elementi primari di una geometria universale, sostanziano così l'installazione pop onirica, a mescolare ieri ed oggi, regressione infantile e insieme progetto tecnologico contemporaneo, uscito dalla fucina dell'*Arzanà* dantesco più che dalla piccola isola di Fusina dove è stato approntato con pazienza febbrile. La contaminazione tra miti passati e spiazzamenti d'oggi, come in tanta letteratura neoclassica del '900, da Borges alla Yourcenar, rivive in questo palcoscenico delle meraviglie rimettendo così in moto lo spazio immaginario. Fermo nel suo misterioso attracco, in attesa di lasciarlo, il teatrino sembra invocare ideali ricollocazioni nei dipinti di Gentile Bellini e di Carpaccio, nel vicino Museo dell'Accademia, quelli colla *Leggenda della Croce* e coi suoi tanti suggestivi camini, i *liagò* o balconi coperti, i paggetti decorativi sulle gondole, e le folle che gremiscono ponti, rive e case intorno.

La prima volta che sono penetrato all'interno della Macchina di Aldo Rossi, nel 1980, per assistere alla rappresentazione di *Ritiro*, regia di Claudio Remondi, l'interprete, e di Riccardo Caporossi, concepito per l'insolita sede (ma in quella Biennale Teatro, il suo direttore Maurizio Scaparro intendeva farsi capocomico dell'intera città) mi è venuto in mente più che Joyce, pretesto drammaturgico della *pièce* concettuale e materica dei due artisti della neoavanguardia scenica, proprio la pittura di Carpaccio. Mi si è liberato un ricordo personale. Da bambino, io ho abitato sul Canal Grande. Mio padre, medico in cerca di conferme alla propria produttività professionale, aveva preso in affitto Palazzo Flangini, in fondo al campo San Geremia, a fianco della Chiesa di Santa Lucia, la Santa siracusana che protegge la vista, una volta anche trafugata e ritrovata in peripezie miracolistiche. Il Palazzo prendeva il nome da una famiglia cipriota ammessa al patriziato nel '600, e annovera tra gli altri un eroe della guerra contro i turchi e un patriarca alla cui morte nel 1804 il ceppo si estinse. Le notizie si ricavano dalla *Guida* Lorenzetti, ma di quel passato onorevole io coglievo solo indirette testimonianze grazie ad una augusta carrozza conservata come una reliquia nell'androne, e perfetta per nascondermi durante i ludi infantili. Stavamo nel piano nobile, e c'era pure una terrazza larga e luminosa, poi cancellata da una sopraelevazione.

Al centro della larga terrazza, si ergeva una cappella privata dove qualche pittore della domenica nel 1800 aveva dipinto il *Sogno di Sant'Orsola*, tratto dal ciclo carpacesco. Io, coi miei compagni della scuola elementare, nella frenesia dei giochi passavamo dal sole della terrazza all'ombra di quella strana dimora, a rimirare ogni tanto la fanciulla virginale che giaceva nel letto sotto il baldacchino, il viso pallido sorretto da una manina infantile, e davanti a lei si stagliava l'azzurro Angelo dell'Annunciazione, ad anticiparle forse il suo destino di martire. Dormivo poco, fin d'allora, in un'infanzia interrotta bruscamente dalla malattia improvvisa di mio fratello. Nel Palazzo Flangini si aggirava il dolore e certe notti di nascosto mi sporgevo dalla balaustra, spalancando le alte finestre coi vetri a piombo, il davanzale coperto dal guano dei colombi, a godermi una sbigottita solitudine. Col buio, si diradavano i vaporette, specie d'inverno. Sull'acqua nera, se scendeva la nebbia, si creavano impasti uggiosi, forati dai lampioni pigri di Riva di Biagio, tra brume alla J.M.W. Turner, intorno alle briccole rabbrivite. A volte, nel tramonto scorgevo persone illuminate da lampadari dentro le stanze dei palazzi di fronte, come un presepe che si animasse ad un tratto. C'era vita là dentro, dunque, non si trattava di mere immagini. Ma d'estate, c'era la sosta obbligata del dopopranzo, imposta dai miei genitori. Dovevo starmene in salotto a simulare la quiete. Le tende rosse delle alte vetrate (lo spazio pareva enorme a un bambino di sei anni) schermivano poco il bagliore esterno e il fruscio dei battelli cercava di indurmi alla sonnolenza. Questa quiete era il pedaggio da pagare perché ai rintocchi del campanile che suonavano le quattro ore potevo catapultarmi nell'oscuro androne del piano terra. Qui, gonfiavo un natante di gomma, e spalancando il portone della riva scivolavo giù dai gradoni pieni d'alge, e mi immergevo nel Canalazzo, sempre freddo come avvertivo attraverso la paretina della mia fragile scialuppa presto invasa da pesciolini e da rifiuti. Remavo lontano verso Rialto, col terrore dei vaporette. Dal basso, quasi a pelo d'acqua, i palazzi parevano ancor più imponenti e minacciosi. Così, da vicino, li ho conosciuti quali forme anonime, ancora ignaro della loro storia personale. Erano gli anni '50, e mi pareva di essere una comparsa marginale in quella grande scena di pietra sospesa sulle onde, dal mio punto di vista tanto basso creduta immutabile. E invece, sull'acqua del Canal Grande i fondali hanno vissuto un'incessante metamorfosi nel tempo, den-

tro e fuori la facciata, grazie a incendi, crolli, restauri radicali, riasseti dovuti ai cambi di proprietà, persino bombe nel tempo di guerra.

C'è stato qualcuno che ha visto il Canale dall'alto di un aereo militare, e che l'ha abitato nella Casina delle rose, detta Casetta rossa, di recente ristrutturazione, situata dopo il ponte dell'Accademia, proprietà di Fritz Hohenlohe, illustre famiglia asburgica, proprietaria tra altri beni del castello di Duino in cui Rilke avrebbe concepito le sue esoteriche *Elegie*. Parlo di D'Annunzio, che negli anni della Grande guerra (grande soprattutto per il cumulo di morti) vi ha sostato tra una trasvolata e l'altra a perdere un occhio e a rifarsi una verginità patriottica. Approfittava degli ozi languorosi, il Vate, per sedurre nobildonne ed eccentriche e ricche signore disponibili nelle magioni vicine e dirimpetto. In questo gineceo, la bella contessa Annina Morosini, corteggiata anche dal Kaiser Guglielmo II°, Olga Brunner Levi, nel *nom de plume* da parte del poeta divenuta la *Vidalita*, che dal palazzo omonimo, ex Giustinian Lolin eretto dal Longhena, intratteneva col poeta una doppia corrispondenza, una amicale e leggibile anche dal marito, appassionato musicologo, dell'enclave della finanza ebraica assimilata e irredenta, e un'altra viceversa accesa di erotismo una volta scoperto l'amore tra le braccia esperte di Gabriele. Oppure la Marchesa Casati, dedita a serate spiritistiche nel suo Palazzo Venier dai leoni, poi passato ai Guggenheim, e al museo d'arte novecentesco, il cui giardinetto è difeso dal cavaliere ebbro di Marino Marini¹. E la Marchesa amava passeggiare per le calli attigue con un leopardo al guinzaglio spingendosi in simile compagnia sino al Florian per l'aperitivo. Di fronte, nell'ultimo piano del Palazzo Barbaro dalle sottili finestrelle ogivali, dimorava pure la divina Eleonora, ospite preziosa del gentiluomo russo Wolkoff. Ma tutta la zona trasudava teatro a cavallo dei due secoli, perché poco oltre, a San Gregorio, Mariano Fortuny lavorava le sue stoffe rabescate, modellate su disegni e *nuances* rinascimentali, richieste da palcoscenici internazionali e da guardarobe

¹ Per questa vicenda, rimando al mio copione *Intervista alla Marchesa*, interpretato da Milena Vukotic e Marco Gambino, regia di Terry D'Alfonso, debutto a Capri nel 2010, ora in Idem, *Le commedie del professore*, Spoleto (Pg), Editoria & spettacolo, 2012, pp. 11-47.

principesche, con costumi che addobbavano la dannunziana *Francesca da Rimini* e la proustiana Albertine. C'è un passo nel *Fuoco* edito nel 1900, in cui la fantasia dello scrittore abruzzese mette a fuoco l'*Allegoria dell'Autunno*, il motivo generativo del romanzo. In gondola, Stelio Effrena dall'*omen* significativo, discetta colla Foscarina, dietro cui si cela e si mostra la stessa Duse, già invasa dall'ombra degli anni. L'imbarcazione diviene pertanto icona rituale del lutto, iniziazione verso l'oltre, diretta al Palazzo Ducale per l'orazione dell'esteta sulle nozze mistiche tra la città e l'autunno, esegesi dell'iconografia tintoretiana di *Bacco e Arianna*. La stagione è quella settembrina, l'ora il crepuscolo accarezzato da giochi di luce. Nella sua propensione a ribattezzare, un po' come il suo autore, gli altri personaggi, il protagonista chiama l'attrice Perdita, creatura shakespeariana prelevata da *Winter's tale*, eroina sacrificale e vittima del demiurgo che la sfrutta per i suoi fantasmi artistici. Ebbene, il poeta fantastica di scivolare nel corteo dell'Estate defunta, che giace appunto nella barca funebre, vestita d'oro come una dogaresa, destinata all'isola di Murano, dove un maestro del fuoco la chiuderà in un involucro di vetro opalino. Verrà sepolta nella laguna a mirare i giochi accidiosi delle alghe credendo di aver ancora attorno al corpo "l'ondulazione continua della sua capellatura voluttuosa aspettando l'ora di risorgere"². Mentre la sera seducente accende una febbre notturna nei canali come nelle vene di una donna, la sinergia alchemica tra acqua e fuoco, oggetto della sua orazione, per far vedere sotto il velo umido dell'acqua proprio la fiamma inestinguibile, rimanda alle fornaci industriali dell'isola, prospettando gli imminenti amplessi tra il Poeta bacchico della gioia e la diva Arianna del dolore. Nel giardino notturno del Palazzo, che attende Stelio e la sua musa per un infuocato amplesso, brilla il melograno, pianta allusiva alle rinascenze.

Nell'acqua del Canalazzo si occultano i ricordi antichi di feste memorabili registrate tra i suoi flutti. Basta saper guardare, basta saper ascoltare, col poeta. Celebrazioni civili e religiose, i due aspetti sempre collegati nella strategia politica della Serenissima, spesso utilizzano il Canal Grande quale sede consona di speciali

² Cfr. G. D'Annunzio, *Il fuoco*, in Idem, *Prose di romanzi*, vol. II, a cura di N. Lorenzini, *Introduzione* di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1989, p. 201.

accadimenti. Anche per la particolare struttura urbanistica, tutta una segmentazione di strade interrotte dai ponti, nella dialettica tra calli e campielli, è su questo corso unitario, da cui la città viene divisa in due parti eguali, che si snodano le *parades* allegoriche, in progressione rispetto al Porto o a San Nicolò lidense, è qui che vengono finalizzate le *entrées* trionfali, in occasione di imenei aristocratici, di visite regali o illustri. E spesso il palcoscenico ospita macchine galleggianti, di cui quella di Aldo Rossi è solo una pallida eco, piramidi umane collocate su tavolati stesi sul fondo di barche piatte, le celebri peate, pedane addobbate di tende e tappezzerie sontuose per molli danze, cortine azzurre stese da una riva all'altra, come nell'euforia dopo Lepanto. Su un evento festivo, in particolare, occorre soffermarsi per un attimo. Nel 1574, per il soggiorno di Enrico III, re di Francia, l'ingresso avviene su galere e Bucintoro, da San Nicolò dove si erige un arco trionfale eretto da Palladio, e decorato da Tintoretto (che al festeggiato farà pure un ritratto) e Veronese. Il re ha solo 23 anni, è bello, ama l'eleganza e la grazia, ma risulta del tutto inesperto di governo. Ha lasciato il regno di Polonia per quello di Francia e non ha letto il *Principe* di Machiavelli. Nei nervi conserva ancora la memoria della strage di San Bartolomeo del 1572, catena di ritorsioni tra Borboni, Valois e Guisa, di cui lui stesso morrà a sua volta, pugnalato dal fanatico di turno, quindici anni dopo. Ma per adesso si gode Venezia. Tra i momenti più indimenticabili, proprio il passaggio nel Canalazzo, al centro dei protocolli osannanti. La Serenissima sfoggia per l'occasione tutto il suo fulgore, in un diluvio malioso di spreco e di lussi. Il sovrano siede su una gondola fasciata da cuoi dorati, tra velluti e damaschi. Lo accompagnano le fuste, i brigantini, i palischermi dei patrizi incaricati di distrarlo, le barche delle corporazioni delle Arti simili a padiglioni galleggianti. Sono i tessitori di panni di seta, gli orefici, i merciai, in scafi dipinti e sovraccarichi di suggelli ornamentali, con tappeti e frange e festoni dorati. Intorno, gran svolazzo di bandiere e stendardi e statue. E ancora i drappieri, i sensali di Rialto, gli speciali, gli specchieri, gli spadai, con livree fastose all'orientale armate di archi, di scimitarre, di alabarde, di archibugi, mentre i vetrai incatenano due grosse barche per ricostruire nei visceri di un mostro marino una fornace e soffiarvi vasi incantevoli. E sul Canale, il corteo si spinge verso Ca' Foscari, mentre ogni finestra si abbellisce di bellissime donne, bionde e in abito bian-

co, atteggiate a dee. Al buio serale, dopo l'omaggio di una regata, i fuochi d'artificio illuminano a giorno l'acqua, doppiati in ciò dai lumi infiniti che da entrambe le sponde, in forme di gigli, di piramidi, di corone, riverberano da San Marco a Santa Lucia. Tanto scintillio che il sovrano si chiede se in fondo al canale non ci sia un autentico forziere di stelle.

La città che ha inventato o imposto nel mondo l'impresa-riato e il professionismo teatrale (gestito da un patriziato intraprendente e non ozioso), le maschere e le attrici in carne ed ossa coll'appendice puntuale dei mitici bordelli, esaltatati dall'A-retino, le sale in edifici di pietra, il melodramma e i conservatori musicali, riversa nel Canale il meglio del suo gusto per lo spettacolo. E sono proprio le cortigiane, nella versione raffinata delle poetesse, le *honorate*, si pensi a Veronica Franco, a influenzare gli *impromptus* dei commedianti dell'arte prossimi ad affermarsi nel palcoscenico veneto. Perché Venezia dalla metà del 1500 è stata un misto dell'attuale Hollywood e di una Soho londinese, con quartieri a luci rosse nell'ingolfo dei teatri di San Cassiano, con annesse carampane. E l'aria di libertinaggio e di sfrenatezza sensuale covata per secoli tra le sue pietre e le sue acque attira ed eccita scrittori come Henry James che vi inscena alcuni dei suoi roveli analitici o come Marcel Proust che rivive il breve soggiorno all'Hotel Europe a distanza, confondendolo con *madeleines* di Combray. Si badi bene, spettacolo, non drammaturgia. Il Canalazzo coi suoi palazzi e le sue gondole, al di là di qualche copione non troppo significativo, non influisce sulle partiture lagunari. Se si escludono alcune traduzioni in vernacolo di testi scritti da commediografi regionali, come il bolognese *El fnester davanti* di Alfredo Testoni, datato 1927, specialista nel creare personaggi da canonica, divenuto l'anno dopo nelle mani di Gino Cavalieri *I balconi sul Canal grande*, mentre la didascalia recita all'inizio "Nel fondo un grande balcone a trifora che dà sul Canal Grande"³. Qui si intrecciano equivoci e pettegolezzi cau-

³ *El Fnéster davanti* diventa nell'adattamento in dialetto veneto di Gino Cavalieri *I balconi sul Canal Grande* (poi *Canalazzo*) e debutta con la Compagnia del Teatro Veneto di Gianfranco Giachetti il 30 marzo 1928 al Teatro Filodrammatici a Milano, cfr. A. Testoni, *I balconi sul Canalazzo*, *Presentazione* di D. Reato, Venezia, Filippi, 1981, p. 17.

sati da un ingenuo pretino di campagna, fino all'immane lieto fine per i giovani innamorati. O a meno che non si voglia, in fatto di titoli teatrali ispirati dal luogo, citare la tradizione del *noir* romantico e dell'intrigo neogotico e decadente o le trame non resistibili dei libretti operistici, come *I due Foscari* del 1844, che Verdi e Piave estraggono dal dramma di Byron con tanto di dogi perseguitati a morte o la *Gioconda* del 1876 che Ponchielli affida alla scrittura di Arrigo Boito dal repertorio di Hugo, e relativo contorno di veleni, fatture e agente del Consiglio dei Dieci infoiato della bella cantatrice.

Ma c'è violenza nel referente, subita e profusa nel nemico, specie il turco, vero incubo tra Lepanto e Candia per quasi due secoli. Non si dimentichino le sfilate espiatorie in acqua, col criminale avviato all'esecuzione capitale, tramite decapitazione e squartamento a seguire, con sosta davanti ai traghetti per i colpi di tenaglia infuocata. Tanto più che le feste sul Canalazzo richiamano quelle che si svolgono dietro le quinte, nei grandi campi e nella Piazza, alcune di singolare efferatezza. È il Carnevale che motiva e scatena una simile energia distruttiva. Venezia è stata anche e soprattutto città di *divertissements* violenti, simbolicamente controllati, sia pure a fatica, da cerimoniali ben disciplinati. Si pensi alla corrida dei tori *molai*, ossia lasciati correre allentando la rigida corda che impediva loro la fuga, e cani addestrati per lanciarsi sulle orecchie degli stessi tori e azzannarli. Quindi, i mastini venivano afferrati per i testicoli affinché lasciassero la presa, e i tori impazziti dal dolore e dalla paura venivano a loro volta trascinati in giro per la città, tra folle tripudianti, sotto il controllo rigoroso dei *bechèri*, alias macellai (nel 1743 si immolano ben 149 bestie), e delle corporazioni dei fabbri, per l'uso delle armi. La corrida poi si spegneva, allorché alle vittime, giunte sfinite in piazza, o nel cortile del Palazzo ducale, un colpo di spada sollevata a due mani non tranciava di netto la testa, tra l'applauso delle cameriste della dogaresa. Certo, la decollazione dei tori, accompagnata dallo scannamento di porci, nello specifico ricordava antiche vittorie sul Patriarca di Aquileia. E ancora, gatte, meglio se incinte, venivano legate da robuste cinghie su pali issati in campo Santa Maria Formosa, mentre uomini dalla testa rapata si avventavano sugli animali smaniosi, ma impotenti, per ucciderli a furia di zuccate. Ovviamente, il vincitore era quello il cui capo risultava meno graffiato e sanguinante. Oppure, orsi

imbrigliati e assaltati da cani. Non mancavano oche appese a testa in giù da finestre sopra canali-la gara consisteva in questo caso nel tirare loro il collo da parte di giovinotti seminudi-o la caccia alle anatre issate su pali scivolosi. Basta aprire a caso i registi accurati, compilati nella lingua settecentesca dalla nobildonna Giustina Renier Michiel o nella prosa più erudita di Bianca Tamassia Mazzarotto⁴, per imbattersi in orrori a quel tempo considerati naturali e legittimi. D'altra parte, da sempre festa e morte, spreco e sacrificio, sono intrecciati strettamente tra loro. Molto eccitanti, per il gusto dell'epoca, queste lotte tra uomini e animali, o tra animali e animali, forse a ricordarci la nostra origine selvaggia, liberata in modo trasparente durante la trasgressione festiva. Ma lotte, persino più cruento, si scatenavano tra gli uomini medesimi, magari divisi per appartenenza a quartieri diversi. Così i Nicolotti contro i Castellani, armati di aste di legno e di bastoni, si affrontavano su ponti adeguati alla battaglia, come quelli di Santa Fosca o dei Carmini e intanto dai balconi e dai tetti vicini piovevano sassi, sedie e liquidi di varia natura perché la gente pretendeva di partecipare attivamente alla zuffa. Man mano, però, lo spirito agonistico-spettacolare finisce per prevalere su simili competizioni, eco di arcaiche rivalità tra i diversi insediamenti della città-stato. Ne resta una silenziosa sineddoche nel ponte di San Barnaba, ovvero il segno sulla pietra dove poggiavano i piedi dei contendenti legati ai vari sestieri. Ogni tanto, certo, crollava qualche gradinata nelle piazze, o moriva in acqua qualche nobiluomo. Subito, scattavano allora sanzioni disciplinari contro il tipo di agone responsabile e per qualche anno una pace nervosa suggellava il periodo festivo. Ma nell'ultimo secolo della Serenissima, forse per l'accendersi dei lumi nelle coscienze di tutta Europa, o per l'avvicinarsi della catastrofe che spazzerà lo stato glorioso ed autonomo, durato oltre un millennio – e con la Repubblica le sue feste –, il Carnevale si orienta verso prove di destrezza più che di contagiosa ferinità. Ecco, ad esempio, le gare delle carriole trainate da quelle che oggi si chiamano operatori ecologici, ecco il gioco della racchetta e della palla, in attesa del torneo di Wimbledon.

⁴ Cfr. G. Renier Michiel, *Origine delle feste veneziane, introduzione* di F. Pellegrini, Venezia, Scarabellin 1916 (ristampa dell'edizione 1829) e B. Tamassia Mazzarotto, *Le feste veneziane*, Firenze, Sansoni, 1961.

Specie di giovedì grasso, la piazza e la piazzetta si trasformavano in un reticolo di corde che salivano verso il cielo, collegando il palazzo Ducale, il campanile e il molo davanti all'isola di San Giorgio. Su questi fili, tesi a decine di metri dal suolo, volteggiavano acrobati e scorrevano dal basso in alto, e viceversa, allegorie militari ed emblemi ornitologici, quali la colombina della pace, o i cartigli recanti omaggi poetici al doge, mentre barche vogavano nel cielo e cavalli si impennavano, tra illusionismi vertiginosi. Durante tutta la festività, poi, una grande macchina, grottesca architettura di colonnati ed archi, veniva allestita tra la Marciana ed il Gran Palazzo. Anche qui la virilità aggressiva si sublimava nella lotta simulata o nell'inverosimile leggerezza con cui gruppi di corpi si issavano gli uni sopra gli altri a figurare piramidi egizie e torri babilonesi. Nello stesso tempo, alle basi dell'edificio esplodevano bengala e fuochi d'artificio alludendo alla guerra. Tra la piazza e tutti i campi contigui, frattanto, sciamava una ressa di maschere, tra cui le celebri, immancabili *baùte*.

Le maschere erano permesse dal giorno di Santo Stefano al martedì grasso, e dall'Ascensione sino al 10 giugno, dal 5 ottobre al 16 dicembre, oltre all'incoronazione dei dogi e alle solennità straordinarie, in pratica una buona metà dell'intero anno. Prostitute si mescolavano, in tal modo, a donne morigerate, patrizi alla plebe, il religioso al laico, in una selva di leggi che ne regolava i flussi e ne vietava lo smascheramento. Ma assieme alla bellezza e al fascino del travestimento, dai *casotti* e dai *mondi niovi* si offrivano esotismi misteriosi, così come giocolieri cerretani e ambulanti, ad anticipare circhi moderni e patetismo televisivo. Tra cavadenti e fattucchiere, burattini e imbonitori, un'autentica babele linguistica e visiva di *sons et lumières* si metteva in moto, effimero gioioso e infernale di cui oggi resta una pallida e raggelata testimonianza solo nei dipinti di Giovanni Antonio Guardi, di Gabriele Bella e di Pietro Longhi, o nelle spiritate frenesie, nel *morbin*, nel *boresso*, nei *chiassetti*, che attraversano tante commedie goldoniane. A San Samuele, purtroppo, non c'è più traccia del primo teatro dove fa il suo esordio veneziano l'avvocato, né il contiguo Sant'Angelo, dove debuttano 18 opere di Vivaldi, il prete rosso, e dove si afferma dal 1748 la sua riforma, in cui le stesse maschere (Arlecchino verrà bruciato dalla Rivoluzione francese, quale simbolo del vecchio mondo), la lan-

terna magica e l'improvvisazione cedono il passo allo specchio del quotidiano. Sono questi simulacri, per lo più, ad attrarre il turismo elitario nei secoli d'oro della Serenissima. Le maschere e il Canal Grande, considerato la strada più raffinata e ricca del mondo: specie i pittori più celebri, col loro corredo di stampe e disegni, girano l'intera Europa creandone il mito nei salotti dell'aristocrazia. E sono i vedutisti settecenteschi che fungono da promozione carismatica, tra Canaletto, Guardi, Bellotto. Costoro utilizzano tecniche prospettiche che integrano le scenografie dei Bibiena, con effetti grandangolari, visione che spazia di 120 gradi a rendere quasi vincolante la sosta a Venezia nel rituale *voyage en Italie*. Lasciandosi scivolare in barca nel Canale, Goethe si riposa dal lungo viaggio compiuto nel 1786 per raggiungere la città, e gli pare di riacquistare il senso della personalità smarrita nel groviglio dedalico e rumoroso della folla da lui sofferta camminando per calli e viuzze. E in quel dolce cullarsi, si crede proprietario dell'intero Adriatico, come un perfetto indigeno. Ma è il canto dei gondolieri a fungere da ninna nanna, magari su ottave del Tasso (di cui parla pure l'avvocato Goldoni che infila barcaroli nella sua *Putta onorata* del 1749) e che già aveva estasiato Rousseau e avrebbe stordito Byron (durante il suo soggiorno molto arzilla a San Samuele pare che nuotasse di notte nel Canale reggendo una torcia accesa) così come Stendhal. Dolcezza estrema, insomma, e riposo, in una Serenissima melomane, smaniosa di galleggianti e di *freschi* serali, di serenate, di musica da camera in mezzo al moto ondosso. Anche D'Annunzio organizza concerti efficaci a sedurre le sue vittime, magari coinvolgendo artiste di voce e del piano, tra cui Luisa Baccara, poi sua fedele complice, badante-badessa nel ritiro finale al Vittoriale. Nel mio soggiorno a Palazzo Flangini, nelle sere calde ci raggiungevano le note di tenori e soprano decaduti e ridotti a gorgheggiare per clienti distratti o intenti ad amoreggiare. E intanto il crocchio di gondole faceva tappa, legandosi ai pali della mia riva, e i rematori restavano eretti, in attesa che questi Orfei dozzinali si spegnessero, colla posa armoniosa che ostentano nelle tele di Carpaccio.

Sul Canalazzo, ripeto, ogni vittoria, conquista e annessione di territori nemici puntava all'iperbole figurativa. Si erigono splendide chiese ex voto ai bordi, ma nel corso fluviale gli archi di trionfo e i cortei spesso non bastano. Giostre, tornei e bagordi, di conse-

guenza, nell'accordo tra fiabesco e mitologico, esaltano e riscrivono l'episodio storico, lo trasformano, magari coll'ausilio di naumachie e parate guerresche. L'ornamento più raffinato a soddisfare il gusto della scenografia dispendiosa, al centro dei quali spicca la Macchina, è un gran palco su barche con figurazioni allegoriche. Può capitare che vi transitino colossi di Rodi, Angeli, Giganti e Idre, la Reggia dell'Allegrezza, il Monte della Gloria, il Trionfo di Nettuno. L'arte barocca celebra qua i suoi fasti teatralizzando a dismisura il canale, trasformando le barche in soggetti à décor, come le bissoni e le balotine, coi rematori distinti per colori sgargianti e contrapposti, mentre stoffe, tappeti, arazzi, galloni, frange e specchi, persino quadri d'autore vengono esposti dalle balaustre e dalle finestre. Sull'acqua, scorrono insomma vere e proprie Momarie, immagini in moto, condite da danze e da musiche, in voga sulle prime ribalte non stanziali della repubblica. Di tutto questo resta traccia significativa nelle Regate, *climax* delle ricorrenze, autentiche olimpiadi locali. Documentate sin dall'inizio del XIV°, nella scansione articolata delle tipologie ben distinte dal numero dei vogatori. Mobilitate all'inizio in coincidenza colla conversione di San Paolo, il 10 gennaio, le regate costituiscono un genere ben collaudato nel repertorio del Canalazzo. Si tratta di gare che riecheggiano di fatto eventi cruenti, e insieme *training* militare per la flotta, le ciurme delle galee, nei primi collaudi occasione di balestrieri diretti a San Nicolò per l'addestramento. A guardarla ancor oggi, relegata dal 1841 nella prima domenica di settembre, ormai sequestrata dall'Assessorato alla cultura e dalla risonanza mediatica, si fatica a ricordare che dietro la gioia festiva della ricorrenza si sciolgono antichi terrori delle guerre reali, come il Bragadin amputato nel volto e scuoiato nella vana difesa di Cipro al tempo di Lepanto, o i disastri e i lutti della guerra di Candia, dal 1645 al 1669, nonostante la strenua difesa di Francesco Morosini, in cui periscono almeno 280 patrizi. Gestito dalle onnivore compagnie della Calza, dai nomi come gli Immortali, gli Eterni gli Ortolani, i Fortunati, gli Accesi, i Zardinieri, molti dei quali trasbordano nelle prime troupes teatrali, l'agonismo remiero si allerta anche per siglare alleanze coi Principi stranieri, da colpire con simile ostentazione di atletismo fisico e di efficienza marinara. È in faccia a Ca' Foscari, sede dell'attuale Università, là dove il Canale si slarga nella sua massima curva, e che accoglie gli alti magistrati impegnati a distri-

buire premi, che viene piazzata la Gran macchina del traguardo, a forma di grotta, di montagna, di arco. E non mancano orchestre, col contorno di quattro bandiere, la rossa, la verde l'azzurra, la gialla, a seconda della classificazione dei concorrenti. Un dettaglio, tra tutti, a simboleggiare non solo la raffinatezza del casting spettacolare, ma anche la condivisione interclassista tra aristocratici e popolo, tra proprietari e gondolieri *de casada*. I patrizi, inginocchiati nella prua su morbidi cuscini, seguono la gara dei loro affiliati, con un archetto in mano, e lanciano palline di creta o di gesso, dorate e argentate, a far rispettare la regolarità del percorso, contro i trasgressori del traffico, ostacolo fastidioso per il lavoro dei remi. Alla fine del '400 vi si infilano pure le donne, specie le isolane, a mostrare destrezza e forza virile, magari per l'arrivo di qualche sovrano. Non si trascuri il fatto che quasi contemporaneamente salgono sulle assi del palcoscenico le attrici, non più maschi nei ruoli muliebri, e sarà proprio il territorio veneto a scoprirle, alla lettera, per la prima volta in uno spettacolo teatrale. Ma le femmine, per lo più, vengono da Pellestrina e da Sottomarina, abituate così al remo nel trasporto delle verdure degli orti privati. Nel 1943, negli anni bui di Salò, allorché vengono smistate alla Giudecca le principali case di produzione cinematografiche nazionali, e si utilizzano risorse e interpreti locali, esce il film *Canal Grande*, diretto da Andrea de Robilant su consulenza di Cesco Baseggio, mitico *rustego* della scena veneziana dialettale, e protagonista della pellicola, con tanti caratteristi in vernacolo. Qui, la regata viene ricostruita in tutte le sue fasi in un epitaffio nostalgico, come era avvenuto qualche decennio prima nei versi di Riccardo Selvatico, il commediografo sindaco, registrata nelle procedure rituali e nei suoi minuti protocolli, dalla benedizione dei parroci e dei genitori all'abbraccio augurale che stringe spose e infanti. Sembra che in simili stereotipie retoriche i concorrenti più che andare alla gara siano avviati al fronte. E il ricordo antico si mescola al sinistro contesto storico.

Acqua e fuoco sono metafore eraclitee, all'insegna della metamorfosi. Le forme che si stipano ai bordi del Canale mutano incessantemente. Cambia di continuo la sua scenografia lungo il percorso sinuoso e curvilineo a esse rovesciata. I 3800 metri d'acqua, profonda solo 5 metri, dividono in parti eguali la mappa a forma di pesce della Serenissima, come ribadisce di recente in un fortuna-

to *pamphlet* il giovane romanziere lagunare Tiziano Scarpa⁵. Oggi l'itinerario prende le mosse dal tanfo e dal frastuono della motorizzazione al Piazzale Roma, là dove i mezzi di trasporto terrestre sono costretti ad arrestarsi. Ma arrivare dalla terraferma produce un abbassamento prospettico per chi si immette nel Canale. Il medesimo effetto di impoverimento causato dagli ingressi miseri su calle oscure, destinati alla servitù di solito, cui sono condannati i magnifici palazzi che si bagnano lungo il corso, un tempo viceversa aperti idealmente sul mare e sui suoi traffici dalle grandi rive della facciata principale. Vi circolano ormai barche e battelli a motore, piaga quest'ultima corrosiva per la stabilità dei palazzi che si sporgono dai lati, problema annoso, denunciato sin dal suo nascere dal teatro veneto fine '800, magari attraverso le commedie di Giacinto Gallina, *Serenissima* del 1891 ad esempio, in cui il regatante si contrappone idealmente (organizzando anche forme di resistenza, ordita negli squeri, come la collocazione di catene nel Canale perché non vi circolino i battelli, inaugurati 10 anni prima) alla modernità, associata a fonte di corruzione morale. Il fatto è che i vaporette pubblici avanzano togliendo posti di lavoro ai gondolieri di traghetto e soprattutto di casata, già minati dalla crisi nell'aristocrazia locale. Del resto, nel medioevo il Canalazzo ospitava mulini azionati dalle maree, manifatture di lana e di seta così come gli arsenali, insomma un'arteria altamente produttiva, oltre che transiti di navi. Tra gli episodi curiosi, il prosciugamento nel XIV^o, prolessi di successive poetiche, a partire da Napoleone, che progettavano di interrarlo. Ma in passato, lo stesso ponte di Rialto poteva aprirsi in mezzo per il passaggio del Bucintoro, in una politica di tutela severissima, operata dal Magistrato alle acque, per il divieto assoluto di gettarvi *ruinassi* e *scoassere*, contro qualsiasi rischio di interrimento. Tutto questo prima della sua trasformazione in zona residenziale da arteria industriale mercantile-diplomatica-finanziaria, in pura sfilata di dimore patrizie. Le grandi famiglie ne possiedono anche 5 e 6, come i Giustinian e i Mocenigo, e ben 13 i Contarini, rivali nell'abbellirsi e nell'esibizione di lusso e di decoro, in cerca di visibilità e dell'ostentazione anche dispendiosa della propria raggiunta potenza. E queste magioni oggi recitano il ruolo di grandi alberghi e di istituzioni universitarie o museali-culturali. Dalla metà dell'800,

⁵ Cfr. T. Scarpa, *Venezia è un pesce: una guida*, Milano, Feltrinelli, 2000.

d'altra parte, la navigazione essendo spostata nel ramo giudecchino, il Canale valorizza aspetti termali e balneari, in attesa di spostarsi al Lido, colle varie piscine prospicienti alberghi stranieri, e palizzate e transenne a delimitare le aree permesse ai bagni. In una di queste nuota la Contessa Serpieri, entro il racconto *Senso* di Camillo Boito, datato 1883, coll'ufficiale austriaco che, immergendosi sotto la staccionata che separa i sessi, si infila nella parte femminile per il fatale incontro, un secolo prima che la trascrizione filmica di Luciano Visconti collochi l'impatto tra i due infelici amanti nella Fenice.

Storia di stili eterogenei, esplicitata in facciate tanto disomogenee, nei circa 200 palazzi costruiti tra il '200 e il '700, con una infinita sequenza di finestre (18.619 nel primo Rinascimento), balaustre, colonne, pilastri, decorazioni a marmi policromi, tetti, camini a pan di zucchero rovesciati, affreschi di gran firma, sigle ridondanti e vertiginose, specie nella stagione gotica, prima della recente omologazione grigia e anonima. Sulla storia genealogica delle proprietà che vi si sono alternate, sui passaggi di personaggi carismatici, sulla deriva di antichi lignaggi in buleschi avventurieri, sui commenti di intellettuali e artisti cosmopoliti, indispensabile il godibilissimo inventario tracciato quindici anni fa da Alvisè Zorzi⁶. Poi, si sa, la disponibilità al nuovo si interrompe brutalmente e nel '900 si è rinunciato al progetto di Frank Lloyd Wright per la Palazzina Masieri nel rio di Ca' Foscari, tanto per citare una grande opportunità persa. Un tempo, invece, la maschera di Arlecchino riverberava non solo nella molteplicità degli idiomi che vi si parlavano grazie alla babele dei fonteghi e al crocicchio di etnie e di afflussi europei, ma anche nelle architetture costruite o ricreate ai suoi lati. Ecco, infatti, il barocco della Chiesa degli Scalzi e di Ca' Pesaro dal grandioso bugnato e Ca' Rezzonico, dove soggiorna Robert Browning, tutti del Longhena o della sua scuola. Ecco il settecentesco di Palazzo Labia, passato dagli splendori tiepoleschi alla funzionalità del centro Rai. Ecco ancora il gotico-bizantino e rinascimentale di Palazzo Vendramin Calergi, dove D'Annunzio canta la morte di Wagner, e quello in versione lombarda della Ca' D'Oro, risposta privata al palazzo Ducale per il lutulento traforo, forse l'edificio più illustre e onirico, oggi Fondazione Franchetti dal nome di Giorgio, colui che tentò di risanare gli scempi perpetuati in

⁶ Cfr. A. Zorzi, *Canal Grande*, Milano, Rizzoli, 1991.

precedenza al suo interno. E in questo stile più auratico sono modulati pure il Fontego dei Tedeschi, sede dei mercanti tedeschi sin dal XIII° secolo, e quello dei Turchi, di fatto installati colà ai primi del 1600, protetti e inviolabili anche negli anni atroci delle guerre all'Ottomano, con tracce veneto-bizantine del XIII° poi restaurato nel 1858. E ancora il Loredan un tempo decorato con marmi di Costantinopoli, il Palazzo Mocenigo articolato in ben quattro palazzi nobiliari, il Palazzo Moro, forse fonte del *plot* dell'*Otello* shakespeariano, e il Corner o Ca' Grandà del Sansovino. Vicino preme il fosco Ca' Dario, dalla sinistra fama per la serie di delitti e di disgrazie che vi si sono succedute. Tra una sponda e l'altra, il cinquecentesco ponte di Rialto, da cui si dipartono le due sole fondamenta continuate sull'acqua, sino al 1850 l'unico passaggio tra le sponde opposte. I due ponti, dell'Accademia e degli Scalzi, che, costruiti in ferro e in ghisa dagli Austriaci in pochissimo tempo, furono ricostruiti poi su pietra dal Comune di Venezia, su progetto e direzione dell'ingegnere Miozzi in un tempo egualmente breve, inaugurati nel 1933 e nel 1934. Lo stesso che diresse il progetto della Stazione di S. Lucia e con parte dei soldi risparmiati durante i lavori avviò il ponte della Libertà per le auto. Viceversa, l'attuale controverso progetto di Santiago Calatrava si realizza tra infinite controversie prima durante e dopo al Piazzale Roma. E ogni Palazzo accumula i propri tesori sia negli esterni marmi istriani, nel porfido, nel serpentino che consentono infinite luminescenze a giustificare la centrifugazione ottica di un Monet, sia nelle vertiginose collezioni d'arte interne, intraviste non appena si apre una finestra e si dischiude una tenda. Questo, nonostante il citato passaggio di proprietà, e la modificata destinazione d'uso delle dimore stesse.

Di fronte alla Piazza, proprio dove Aldo Rossi ha attraccato il suo Teatrino simbolico, si levano al cielo le cupole severe e protettive della Salute, la chiesa celebrata dalla festa più popolare della città, sorta di *ex voto* dopo la grande peste secentesca al centro anche del romanzo manzoniano. Amore e morte, eterna endiadi romantica, siglano le proprie nozze in questo slargo mozzafiato, dove, come detto, il Canalazzo si scioglie e si perde. Certo, l'icona religiosa sembra voler scongiurare le ipotetiche pestilenze delle petroliere che penetrano le bocche del porto di Malamocco e insieme il ritorno, sempre più incombente, della sfiorata apocalisse nel novembre

1966 con l'acqua alta che dilagava a causa anche della industrializzazione delle placide barene. E nondimeno, lo stesso Canale nasce da cataclismi preistorici, da riasseti drammatici dell'antico territorio paludoso, forse un braccio del Brenta originario, nell'incrocio tra erosioni, bradisismi, piena di fiumi, e l'opera coraggiosa e difensiva degli uomini ad arginare barbari e inondazioni. Gli studi pazienti e annosi del compianto Wladimiro Dorigo hanno un po' ridisegnato la mappa diacronica del laboratorio geologico e culturale dei primi insediamenti, cercando di far luce nella ridda caotica delle ipotesi relative all'origine della Città. Ma, specie al tramonto, e dunque di nuovo nell'abbraccio tra fuoco e acqua, la prospettiva da cui si contempla la foce del Canale può godere di un colpo d'occhio privilegiato, su cui generazioni di artisti hanno fissato sulla tela la propria emozione. Nel bacino, dove un tempo sfilava il corteo dogale nel giorno della Sensa, per lo sposalizio del mare, si profila in un pulviscolo dorato la sagoma vaga di San Giorgio, monumento funebre eretto dalla pietà di un padre, il Conte Vittorio Cini, al figlio Giorgio caduto in aereo, complesso architettonico riportato agli splendori palladiani e al cosmopolitismo culturale. Dietro le cupole sante, lungo la solare fondamenta delle Zattere, zona di poeti e di artisti, sonnecchiano centri remieri, succursali della Biennale e pensioni *fin-de-siecle*. Più in là, lungo la riva degli Schiavoni, gli armigeri fedeli della Serenissima, il Palazzo Dandolo ostenta la propria trasformazione alberghiera nell'Hotel Danieli (primo soggiorno veneziano di John Ruskin nel 1849), come tante altre dimore del Canalazzo, dove si covano amori a quattro stelle, inaugurato dagli amplessi tumultuosi di Gorge Sand e Alfred D. Musset. Inevitabili, di conseguenza, e giustificate le invettive futuriste contro Venezia metaforizzata nei letti sfondati dalle meretrici. Ancora sullo sfondo, rimpicciolito dalla foschia, si staglia il Lido, dove un tempo si tuffavano le nobili brigate con codazzo di cortigiane, spiate dai delatori dell'inquisizione. Qui, Byron cavalcava e nuotava a sfogare le indomite energie, e più di recente Mann e Visconti hanno riletto le seduzioni aurorali dell'hotel Des Bains, prima che, grazie alla Ciga e alla mostra del Cinema, l'estetica declini nello *show business* e si moltiplichino rendite e dividendi per sfuggire al degrado e alla deriva dei *fast food*, dei vetri dozzinali e dei maschereri. Ma se la bora ha lucidato l'aria, si possono persino assaporare le Alpi incombenti a ridosso dei campanili. Capita allora di riflettere che un simi-

le miraggio di terre emerse, legate all'equilibrio instabile tra fiume e mare, quest'arca di Noè che ha arrestato le orde degli Ungari e dei Franchi nei labirinti delle sue secche, è appeso a un nulla. E nel fondo del Canalazzo potrebbero essere sepolti pinnacoli e ponticelli che millenni fa forse ridevano all'aria. Ebbene, nel 1976 il poeta Andrea Zanzotto pubblica il suo *Filò*, scritto su sollecitazione di Fellini e del suo *Casanova*. Il montaggio filmico presenta all'inizio, assiepata sul Ponte, una folla di popolo assieme alle autorità e al doge, nel tipico interclassismo festivo della Serenissima. Si tratta però di un rito fascinoso e notturno, nell'etimo ambivalente del termine latino, ovvero misto di bellezza e di terrore, per l'apparizione di un'icona medusea che sorge dalle acque di Rialto a ridosso di un ponte stilizzato. È questa la testa di un'orca enigmatica, gigantesca e nera, nume lagunare e madre mediterranea. Solo che ad un certo punto si spezzano i pali, si strappano le funi, e il feticcio sparisce nelle acque, inabissandosi tra le vane orazioni dei presenti, le implorazioni gementi, le imprecazioni beffarde e scatologiche. Zanzotto rispolvera per l'occasione il suo *petèl*, ossia un idioma regressivo, il *vecio parlar* che mescola filastrocche, nenie arcaiche, intrusioni tecniche-gergali, citazioni culte, refoli materici tardo poundiani e intuizioni junghiane sulla persistenza degli archetipi primari, quasi un doppio dunque della stratificazione sincronica e diacronica delle forme sulla scena del Canalazzo. Nel coro poliglotta, nella delirante polifonia che commenta la visione e la sua successiva dissolvenza, il poeta ha modo così di riversare un lessico scremato di latte e invasato dal fango, (perché la bellezza dei palazzi sorge dove un tempo stavano lande desolate e putridi acquitrini), là dove l'io si annulla e con lui svaniscono le distinzioni spazio-temporali e la razionalità storicizzante. Il *Canaasso* della onirica Venùsia, una *Venus alma* invecchiata, pare ritrovare all'improvviso, per virtù del canto, le sue origini telluriche e la forza mantenuta intatta, nonostante le decadenze economiche e politiche, pronta di nuovo ad abbagliare il nostro inconscio:

“Ma cossa xelo che zó te stringa/ ma cossa xelo che zó te intriga;/ mo-
na ciavona, cula cagona,/ baba catàba, vecia spussona,/ nu te ordinemo,
in suór e in laór, che su ti sboci a chi te sa tór”⁷.

⁷ Cfr. A. Zanzotto, *Filò*, in Idem, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 492.

Goldoni ambiguo

Ambiguità

Ambigua, la riforma goldoniana, all'insegna di un compromesso inevitabile. La scena aperta verso il mondo, tesa a imitare il reale e il presente della sala, deve convivere colle convenzioni e colle pigrizie del palcoscenico. Il percorso che dagli scenari e dalle maschere conduce ai capolavori della maturità, ai *Rusteghi*, alla *Casanova*, alla *Trilogia per la Villeggiatura* si incrocia colle resistenze del mercato culturale e coll'articolazione dei gusti e dei modelli dell'epoca. Ogni teatro è associato infatti ad un determinato repertorio, e specie tra il San Samuele, il Sant'Angelo e il San Luca riverberano libelli, gazzette, denunce, con capocomici contesi dall'uno all'altro a suon di ingaggi. Non di una evoluzione lineare, pertanto, si tratta, ma di una convivenza incessante, che crea smottamenti, equilibri e contraddizioni tra vecchio e nuovo entro la medesima drammaturgia. Insomma, la strategia dello specchio e quella della lanterna magica si coniugano tra di loro.

Musica

Sono, innanzitutto, ragioni di geografia teatrale. Negli anni della riforma, sono di fatto più le sale in cui si canta che quello dove si dialoga. L'*audience* privilegia drammi giocosi e melodrammi, e la nobiltà imprenditoriale investe in conservatori e in accademie musicali. Anche se ne *L'impresario delle Smirne* del 1759 ne fa una feroce parodia grazie allo sguardo straniero del turco Ali, Goldoni sforna di continuo arie e recitativi, mentre gli infiniti libretti composti per musica influenzano pure i duetti, i concertati, il ritmo co-

reutico della conversazione. E se nel copione-manifesto della riforma, *Il teatro comico* del 1750, la cantatrice Eleonora viene umiliata nella leggerezza della dizione e nella fatuità d'interprete, nondimeno pathos e tenerezze assegnano puntualmente languori e svenevolezze agli innamorati della sua scena. E l'opera lirica produce altresì un clima fiabesco, determina l'elogio dell'inverosimile, implica le fantasticherie al potere. Anche prima del trentennio parigino in cui si rassegna agli scenari del Théâtre des Italiens, proprio nella fase che vede costoro fondersi coll'Opéra comique, pure in precedenza e fin dal periodo del San Luca, Goldoni contende colle sue spose persiane, colle peruviane e colle belle selvagge ai rivali Gozzi e Chiari il monopolio del meraviglioso!

Compagnia

Altra fonte di ambiguità e di compromessi vede il poeta sequestrato dalla troupe, accerchiato dalla gerarchia dei ruoli, condizionato dalla grammatica delle parti. Ecco pertanto i vecchi e gli zanni, i padroni e i servi omologati nell'uso della maschera, e poi i giovani amorosi col codazzo di coppie e di doppi, o di servette disinvoltate, tutta una memoria di trame stereotipe, di zibaldoni, di gag e di funambolismi verbali e fisici, l'eredità della commedia dell'arte, ossia un raffinato artigianato industriale che per due secoli ha girato e s'è imposto nelle corti e nelle piazze di tutta Europa. Questo il destino dell'avvocato. Ma in ogni caso, là dove sussiste la maschera, bisogna procedere con cautela, stendere le battute *premeditate* a poco a poco, sostituendole a quelle *improvvisate*, scelte dagli attori. Dunque, si può affermare che il testo goldoniano nasce anche all'incrocio tra il canto e l'acrobazia, tra un suono e un'immagine ginnica che si contendono il primato nella percezione della sala. Certo, Goldoni si ripromette di rieducare la troupe teatrale che gli commissiona di volta in volta i copioni, smascherandola alla lettera, ridando cioè un volto individuale ai personaggi. E coll'anima psicologica, di memoria cartesiana, un copione sempre più scritto, da imparare. Da qui, la ridda di mogli buone e sagge, di padri di famiglia e di figlie obbedienti, di madri amorose, tra finali rassicuranti che puntualmente suggellano veri e propri inferni domestici, dischiusi nei primi atti. Da qui, la riabilitazione del mercante Pantalone, tolto ai pruriti e-

rotici che lo distraevano negli scenari secenteschi, e trasformato in spartitraffico di equilibrio sociale e di armonia coniugale, specie nel periodo del Sant'Angelo. Ma nel frattempo il commediografo sequestrato dalla compagnia rovescia la costrizione in vantaggi, in stimoli costanti per la scrittura stessa, quasi una metrica per la verificazione. Al di là del *bon ton*, quante bizzarrie in effetti emergono dalla convivenza cogli attori, quale formidabile concentrato di vizi e di nevrosi entro la gerarchia della compagnia stessa, con rotture brusche e ritorni inopinati di attori, feroci gelosie professionali, coll'avvocato piccolo Casanova che colleziona cuori infranti tra le attrici, specie se servette. Quale osservatorio del mondo, garantito da dietro le quinte!

Servetta

Le Baccherini, le Marliani, le Bresciani, etc. Tutte interpreti dotate di inventiva, adatte a metamorfosi frenetiche, a giochi di seduzioni e di travestimenti, esaltando la macchina teatrale, quasi portavoce dell'autore nel suo portar avanti la storia. In una parola, donne di spirito contrapposte nel linguaggio del commediografo alle donne dei vapori, ossia alle prime attrici, alle Rosaure amorose, abituate a spadroneggiare nella troupe grazie alle peripezie della passione. Le Smeraldine, le Coralline, le Argentine, le Mirandoline, e dunque le *Cameriere brillanti*, le *Serve amorose*, le *Castalde*, le *Locandiere*, tolte agli intermezzi comici di Colombina, ai lazzi coi servi cenciosi nei sottoscala degli scenari a parodiare le svenevolze delle padroncine, vengono adesso riabilitate dall'avvocato, nominate sul campo protagoniste, al punto da sfiorare negli intrecci nozze clamorose coi loro datori di lavoro, o da sbaragliare finte misoginie nella controparte maschile. Questione di pochi anni. La loro rivolta verrà rintuzzata, se già nelle *Massere* del 1755 le rivediamo in gruppo, declassate e rese innocue, alla ricerca di avventure carnevalesche. Ma intanto, proprio da queste *suivantes*, nel gergo di Marivaux, cioè confidenti, e dal ruolo della brillante nella compagnia goldoniana sprigioneranno in seguito i lustrini e le paillettes della soubrette nel varietà novecentesco...

Carnevale

Ben 13, nella drammaturgia goldoniana, sono le commedie che ospitano il carnevale, o meglio che debuttano a chiusura del detto periodo festivo. Da *La putta onorata* del 1749 a *Cbi la fa l'aspetta* del 1764, il morbin, i chiassetti, gli spassi, le amene licenziosità esaltate dai balli e dalle maschere, incalzano dalla strada, bussano alla porta di case tristi o parsimoniose, creano un vociante teatro fuori dai palcoscenici deputati. I *rusteghi* stessi, così refrattari ai palchi, così inibiti allo spettacolo, non si accorgono che lo spettacolo della finzione sarà allestito proprio al di qua delle loro porte inutilmente sbarrate. Così, una non resistibile voglia di incontri e di occasioni amorose, in un turbinio di gemellaggi e di scambi di identità assale Momoli scapestrati e Anzoleti disponibili, garzoni e vecchi avari, acerbe giovinette e decrepite in fregola, Roseghe massere e Silvestre morbinose, queste ultime interpretate da attori maschili secondo le regole del travestimento antico.

Censura

Ma c'è, oltre al resto, una severissima magistratura che controlla gli spettacoli. Sulle scene della Serenissima non è consentito ai servi bastonare i padroni, a donne sole mostrarsi in una strada o a preti infilarsi negli intrecci. La licenziosità e il libertinaggio, praticati nei palchi e nei ridotti, sono viceversa banditi dal palcoscenico, anche nel clima di riforma morale che soffia nel tempo dell'*Encyclopédie*. Così, guai alla *mésalliance*, vale a dire il matrimonio tra aristocratici e borghesi. E l'avvocato Goldoni, se nel 1750 rimaneggia la *Pamela* di Samuel Richardson, consentendo alla virtuosa protagonista le nozze col nobiluomo, solo *dopo* che s'è scoperto sangue blu nelle vene della fanciulla, lo fa non per la natura moderata del suo illuminismo (e dei ceti intellettuali veneti in generale), ma per specifiche leggi istituzionali che sanciscono la cancellazione dei nobili, sposati con donne borghesi, dal *cursus honorum*.

Luoghi

Altra forma di censura, l'obbligo di collocare in altre città personaggi nobili, qualora viziosi! Così ecco Palermo, Napoli, Livorno, a dispiegare una araldica di fantasia. Ma luoghi oltre le calli e i campielli veneziani, oltre i salotti della Serenissima non sono dettati solo dalle sanzioni della Magistratura. Tutta l'Italia, al di là del labirinto lagunare, diviene un albergo di libero scambio, un'infinita locanda, un contrassegno di spostamenti autobiografici e simbolici per il commediografo viaggiatore, un'occasione socializzante per confronti antropologici. Può essere l'Inghilterra dei filosofi amati, o la Francia e la serie di etnie nazionali contrapposte alla nostra nell'utopia del civile confronto cosmopolita. Oppure l'antico, i siti legati alla sua biblioteca ideale, la Ferrara del Tasso o la Roma di Terenzio o la stessa Parigi di Molière, là dove il commediografo sospende la sua riforma, coll'angoscia dell'effimero che potrebbe subentrare, e si volge indietro verso l'alloro del poeta incoronato, cui l'avvicinano tribolazioni da parte dei nemici e i vapori malinconico-depressivi. E ancora l'esotico, l'oltre nello spazio, più che nel tempo. Tutte contraddizioni rispetto alla priorità dello specchio, ad una strategia, ripeto, in cui la scena si adegua alla misura della sala.

Arlecchino

Ultima maschera a sparire (sarà un editto della Milano cisalpina del 1801 a decretare la fine delle maschere tutte dai nostri palcoscenici), è Arlecchino a intrattenere con Goldoni un oscuro legame di rivalità feroci e di funzionali alleanze. Zanni disceso dalle valli bergamasche, e prima ancora forse uscito da un sottosuolo demoniaco o dai riti di fecondazione, attestato dalla screziatura cromatica dell'abito, eroe goffo e gaglioffo negli scenari di due secoli, immortalato nell'immaginario del pubblico europeo dai virili contorcionismi dei Martinelli o dalle eleganze rococò dei Visentini, pur sotto una proliferante varietà di nomi, da Truffaldino a Mezzettino a Traccagnino, etc, Arlecchino si impone all'avvocato, lo stana dalle carte forensi di Pisa negli anni '40 incarnandosi nelle giullarate sublimi di Antonio Sacchi. Ma lo accoglie pure profugo a Parigi

negli anni '60 effigiandosi nella grazia e nella leggiadria del Carlin Bertinazzi. Togliergli la maschera, magari mostrarlo nei panni d'un moro, d'un africano, come nelle *Femmine puntigliose* del 1750, ne accentua solo la diversità. Sotto la maschera, infatti, non c'è che un volto anonimo. Sotto il simulacro, non traspare la psicologia d'un individuo autonomo, ma la fame, la paura, la rabbia d'un imbroglione disperato e rabbioso, fonte di disagio più che di riso per la sala illuminista.

Lingua

Servette e Arlecchini, nobili e borghesi, e una gamma vastissima di diversi mestieri, come si esprimono? Se in dialetto, si tratta di un dialetto non più veicolo di subalternità culturale, oggetto di scherno, associato a caricature umane, quanto piuttosto dignificato, innalzato a contesti molto articolati e dalle infinite sfumature esistenziali. E questo idioma sale fino ad incontrarsi con un italiano non pedantesco, a sua volta abbassatosi di livello lessicale-sintattico, mentre una terza lingua, la francese, sta all'orizzonte. Si crea in tal modo una sorta di casa per i parlanti, citando la bella metafora di Folena, dove ogni piano, da quello a terra al mezzanino al nobile, corrisponde ad uno di questi codici linguistici, tra i quali piani il personaggio si sposta di continuo a seconda e del suo interlocutore e della propria condizione emotiva. Ma attenzione! Se dal mondo alla rovescia, caro al carnevale, e dalla tradizione delle maschere persiste la comunicazione sfasata tra parlanti dizionari diversi, con bisticci, alterazioni di senso, ipercorrettismi con effetti parodici, ovvero la babele linguistica degli scenari, Goldoni recupera tale ingrediente comico depurandolo e motivandolo. Le "stroppiature" vengono rese più sobrie, come annuncia il capocomico Orazio nel *Teatro comico*, magari agganciate ad un intento moralistico: ad esempio, l'Isidoro levantino, nelle *Donne di casa soa* del 1755, che si esprime in un veneziano maccheronico per lanciar anatemi nemmeno tanto inverosimili contro le donne italiane spendaccione e ipocrite. Del resto, la pur esplicita tendenza all'omologazione non evita, anzi sviluppa quel ritmo straordinario di concertato, il miracoloso intarsio di entrate ed uscite dei protagonisti dalla battuta. Qui vanno ribaditi i rimandi di tale ariosità oltre che dalla musica conti-

gua, anche dalle tecniche all'improvviso, annullate da Goldoni, ma innestate indirettamente nel montaggio del testo. Paradossalmente, dagli idilli popolari, dal *Campiello* e dalle *Baruffe*, nasce più di uno stimolo e di situazioni e di atmosfere linguistiche per la mediazione nazionale che attraverso i *Promessi sposi* manzoniani tende a inglobare l'oralità in un italiano non letterario.

Memorie

Iniziati nel 1783, a quasi ottant'anni nel soggiorno parigino, editi quattro anni dopo in tre tomi, i *Mémoires* costituiscono una parziale, lacunosa ricostruzione della propria tumultuosa, nomadica esistenza. Un'affabulazione, un *filò*, una bugia colorata, non solo per l'intento agiografico e gnomico che consegna una vocazione teatrale ai posteri, ma soprattutto per i registri da romanzo settecentesco, che vi mescola le tecniche e le formule più astute in voga entro l'industria culturale della *fiction* nell'epoca dei Lumi, dalla commedia lacrimosa all'intreccio libertino al romanzo di formazione, sicché se la carretta dei comici non l'avesse distratto, chissà che De Foe o Fielding avremmo avuto in Laguna!

Regia

Goldoni sulla scena italiana del Novecento. Una storia di equivoci e di conferme, un attraversamento di letture molteplici, contraddittorie, ora prudenti e rispettose della tradizione, ora impazienti e trasgressive. E una lotta incessante tra il carisma di attori, grandi o presunti tali, e il primato progressivo degli allestitori che hanno cercato di scardinare il senso e le motivazioni di una lettura a lungo condizionante e terroristica secondo cui veniva assegnata all'avvocato veneziano un'aura bonaria e tranquillizzante, all'insegna di cicalecci dialettali e buon senso conciliante. Il bonario, vecchio papà Goldoni edificato dall'agiografia edulcorata ha finito collo svelare rughe, acciacchi, ma anche un sorprendente e inquietante acume sulla complessità del mondo. Basti rievocare le riscritture manierate e dolciastre di un Gallina che sul finire del secolo diciannovesimo riadattò in testi moderni le partiture ben più fielo-

se del commediografo, in modo che la nuova versione si travasò sui registri recitativi in una patina uggiosa ma difficile da raschiare. Chi scrive questa nota ha la fortuna e la sventura di vivere a Venezia e dunque sa la difficoltà delle compagnie innovative a passare la rampa e a garantirsi consensi da una platea nostalgica delle (almeno in apparenza) soavi superfici di un Baseggio o di un Cavaliere, maestri affermati nel minimalismo psicologico e nel *bon ton* piccolo borghese, oltre che eredi delle famiglie d'arte venute su nel tempo del tramonto della Serenissima colla formazione dello Stato unitario. Là le performance sprigionavano un profumo un po' casareccio, riciclato ad uso delle prime regie televisive, col contorno puntuale di decorosi interni domestici, tra un arredo verosimile e un'attrezzistica priva di lussi e sprechi, e i ruoli minori affidati ad attori medi se non mediocri a far rifulgere le doti istrioniche di un protagonismo mattatoriale in versione pudorata, ma nondimeno pericolosa. La rivoluzione inizia con Visconti attraverso i pastelli morandiani e le lenzuole umide esposte nella memorabile *Locandiera* del 1952 e poi col pirotecnico bazar e le grottesche caricature accese nell'*Impresario delle Smirne* di cinque anni dopo; prosegue grazie alla rabbrivita malinconia dischiusa da Strehler nei vari saggi sull'*Arlecchino servitore di due padroni*, riflessione sistematica riproposta in tappe successive a partire dal 1947 ed ambiguo congedo dalla festa povera dei comici dell'arte, dai lazzi e dalle maschere eliminate proprio dalla illuministica riforma goldoniana e nell'ariose tiepolesche eleganze della *Trilogia della villeggiatura* del 1954 e nei concertati musicali e nel ritmo di porte/finestre aperte/chiusure delle *Baruffe chiozzotte* del 1964 e del *Campiello* del 1975. Le sconciature livide e prosaiche di Visconti a ipotizzare nevrosi e ossessioni così come gli spazi dilatati ad inseguire una eleganza viva o a risentire l'accento perduto di un'utopia comunitaria-popolare nelle ricostruzioni oniriche del passato in Strehler rimbalzano in allievi e in epigoni, in un giuoco di imitazioni radicali e iperboliche promosse anche dal gran successo all'estero di quegli spettacoli. Scorrono così le lugubri baroccherie e gli scatenati manierismi esibiti nell'*Impresario delle Smirne* del 1973 e nella *Locandiera* del 1979 da Giancarlo Cobelli cui appartengono pure meno convincenti messinscena da *L'impostore* del 1981 a *La vedova scaltra* del 1989, oppure le discese agli inferi, contaminate in salsa strindberghiana e supportate da una pretenziosa strategia marxiana-freudiana.

na, compiute da Mario Missiroli sempre nella *Locandiera* del 1972 e in una edizione sincopata della *Villeggiatura* del 1981, dunque repertori scelti in una subalterna emulazione cogli illustri capostipiti di tale rivisitazioni. Ai bordi si accampano gli importanti contributi di Luigi Squarzina, sorretto da un costante senso della mediazione razionalistica e da un gusto avvertito per il *divertissement* scenico, dalla resa storicizzante e sensibile alla dialettica sociale in *Una delle ultime sere di Carnovale* del 1968, metafora trasparente e autobiografica sul destino di un intellettuale a teatro, nei *Rusteghi selvatici* e inibiti dell'anno dopo, e ne *La casa nova* del 1973 (dove lo sciopero delle maestranze edili assumeva un rilievo insolito), alle astrazioni dinamiche e alle fragorose metamorfosi e alle improvvisazioni preordinate di Alberto Lionello ne *I due gemelli veneziani* del 1963 e alle magiche epifanie de *Il Ventaglio* dagli echi proprii, inaugurato nel 1979. O ancora, i rilevanti apporti di Luca Ronconi, dal dittico, prematuro nel 1963, costituito da *La putta onorata* e da *La buona moglie*, poi ripresentato in televisione, alla più vicina e meglio accolta *Serva amorosa* del 1986. Nel primo caso, una spettrale, fatiscente Venezia, privata violentemente di pizzi e merletti, di crinoline e di cicisbei, immersa viceversa in un *noir* sinistro e lubrico, dove tra prolissità verbali e sequenze di un raggelato *romance* quasi si rischia di dimenticare l'immane *happy end* da melodramma gioioso e ci si sofferma piuttosto in sudicerie claustrofobiche quasi a rendere la fine della Repubblica veneta; qui, pisciate disinvolute, sessi palpeggiati e baci feticistici costruiscono nel montaggio un *antigratzioso* che esprime il libertinismo nascosto nel copione ma lo coniuga con una sgradevolezza iper-naturalistica. Nel secondo allestimento, tecniche anamorfiche rubate al cinema spostano di continuo il campo visuale della sala e spiazzano di volta in volta l'assemblaggio della mobilia a mimare la provvisorietà degli umori e delle situazioni e ad evidenziare con tagli mutevoli le prospettive soggettive dei personaggi in scena. Non mancano altri nomi di *metteurs en scène* come quello essenziale di Gianfranco De Bosio, essenziale perché senza eventi o spettacoli memorabili quest'ultimo, formatosi nell'alveo patavino alla fine della guerra a fianco di un gran lettore come Ludovico Zorzi, agevola per lo spettatore goldoniano contemporaneo la sedimentazione d'una memoria moderna. Qui, vecchio e nuovo tornano a convivere mentre la diversità delle proposte registiche subisce una sorta di ricucitura i-

deale. In lui infatti titoli dialettali e in lingua, repertori già solcati dai maestri e repertori inusitati (si pensi a *I pettegolezzi delle donne* del 1949 e a *Le donne de casa soa* del 1986, *Le massere* del 1993 dove nel ruolo di Donna Rosega, al debutto storico affidata al caratterista Gandini secondo la licenziosità carnevalesca, si afferma Marisa Fabbri dalla *phonè* astratta e cadenzata, a celare l'origine toscana¹) vengono *suonati* a formare un patrimonio di conoscenze, una biblioteca di immagini e di voci che *illustra* il commediografo nel senso più dignitoso del termine. Così pure il disordinato e talentuoso Franco Enriquez, e prima ancora i ben più prudenti Renato Simoni, Carlo Lodovici e Orazio Costa, concorrono tutti a tracciare i percorsi lungo i quali il riconoscimento dei canoni passati e le devianze e gli approfondimenti entrano in collisione e in osmosi. Insomma un'alterna vicenda di avanzamenti e di regressioni, di scrostature indispensabili e di aggiornamenti capziosi, di smottamenti e di riequilibri. E non si dimentichi le generazioni di interpreti, allenati e rieducati, quando di estrazione non veneta, alle tessiture foniche aspre e sinuose del vernacolo culto goldoniano, o alle sticomitie del suo concertato in lingua, così denso di socializzazione e di avidità verso il reale. Per finire, il seducente lavoro di Castri, vedi i *Rusteghi* datati 1992, dove la lezione innovativa dei grandi archetipi degli anni '50 e '60 e gli inquieti sperimentalismi posteriori si alleano in un sottile intarsio di sguardi impauriti e di rabbie sotterranee a riproporre un clima ottocentesco, esente sia da lezi convenzionali sia da alterazioni grossolane. E in più, tramite lo scavo del sottotesto e delle sue ombre più intriganti, si intravede la maturazione di una nuova scuola di attori giovani e interessati a delineare modelli rinnovati nel gesto e nella pronuncia dei copioni in questione. Ecco ancora *La trilogia della villeggiatura*, scandita nelle *Smanie* del 1995, *Le avventure* e *Il ritorno* del 1996, utilizzate, quasi in contrapposizione alla sintesi operata da Gabriele Vacis tre anni prima nell'ariosità reale e nella cornice fascinosa delle ville venete, in una destrutturazione progressiva delle forme drammaturgiche. Perché le ambiguità sentimentali di Giacinta divengono mero pretesto per una grammatica rivisitata della macchina comica, dalla scena alla sceneggiatura cinematografica sino al franare disin-

¹ Su questa eccentrica e coraggiosa attrice, cfr. C. Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010.

cantato e posticcio nell'ultima tappa. Infine, *Gli innamorati* nel 2000, con una ricostruzione antiquaria, mobili autentici prelevati a mobiliere romane del secondo '700, ma suoni e penombre naturalistiche, che avvertono scricchiolii strindberghiani più che emozioni cechoviane. Ogni battuta viene perimetrata da una ragnatela di sottogesti, che sottolineano e smentiscono l'enunciato stesso. Castri coinvolge in questo caso interpreti giovani, coll'eccezione dello straordinario Mario Valgoi, sinistro e lunare a rendere la goffaggine dello zio Fabrizio.

Il 1993, anno del bicentenario goldoniano, caratterizzato altresì da un florilegio di controverse iniziative editoriali, ha rilanciato produzioni teatrali in tutto il mondo, nel tempo ormai della riproducibilità tecnica. Per gli allestimenti precedenti, si tratta di spettacoli per la gran parte perduti, venuti prima dell'era delle videotecche, di cui restano quali tracce solo sommari indizi recensionistici o abbacinanti, mute iconografie. Ma nelle riproposte sceniche, spesso la centralità è data dalla dialettica sempre risorgente tra la seriosità realistica e il fascinoso mito della commedia dell'arte, tra messaggi sociali e musicalità ballettistica. Ogni operatore teatrale, dai promotori agli epigoni, fa i conti infatti, sia pure in termini indiretti, potrei dire obliqui, con un'indiretta bibliografia. Così, di volta in volta, a seconda della diacronia di mode e filoni, di apporti critici rilevanti, da Mario Baratto a Franco Fido, da Ginette Herry a Giorgio Padoan, da Jacques Joly al nostro amabile e rimpianto, sia pure appartato, Pietro Spezzani, tanto per fare citazioni autorevoli, tali riletture sceniche costituiscono una sorta di *work in progress* duttile e disponibile a inserirsi nella memoria accumulata alle proprie spalle. Perché ogni nuova interpretazione scenica diviene *parole* in una continuità meta-teatrale incessante, cresciuta intorno all'avvocato veneziano, il solo forse a potersi definire nazionale e popolare, quindi totalmente classico e contemporaneo, assieme a Pirandello, ma dotato di una piacevolezza assente nei rigori sillogistici del secondo. Perché questo teatro della regia organizza inventari, serbatoi, titoli di un'ideale biblioteca critica, non babele anamorfica, ma *langue* comune che coinvolge persino le componenti più attive e consapevoli del pubblico.

Memorie di avvocato

Facendo una collazione tra i vari paratesti¹ goldoniani, ossia operando un inventario tra i tanti luoghi in cui il commediografo veneziano si autopresenta, e dunque le prefazioni, le dediche, le lettere e gli stessi copioni metateatrali in cui ospita scampoli di poetica, fino alla ricostruzione dei *Mémoires*, quel che emerge è una sorta di riscrittura incessante intorno alla propria opera. Innanzitutto si ha la prospettiva *culta* offerta dall'autore a chi legge e cioè il discorso che Goldoni costruisce attorno ai bordi delle commedie quando le passa al torchio, ovvero alla stampa, discorso ovviamente rivolto al lettore, e non allo spettatore, e pertanto *dopo* le messinscene, non prima, e nondimeno con una sfasatura temporale non amplissima rispetto al debutto. Segue poi la raccolta, rinarrata e riplasmata, delle *Prefazioni* Pasquali, premesse ai 17 volumi usciti tra il 1761 e il 1778. Qui la riscrittura, condotta in parte a Venezia e in parte a Parigi, dato che i primi dieci tomi appaiono tra il 1761 e il 1767, e gli ultimi sette tra il 1773 e appunto il 1778, allarga e sfuma l'autoesegesi estetica con porzioni di vita che si fermano al 1743, con un non indifferente *décalage* tra narrante e narrato. Infine i *Mémoires*, composti a quasi ottant'anni ed editi nel 1787, dove, oltre che virati in un'altra lingua, il commento ai testi e l'autobiografia si coniugano in una più complessa mediazione che distanzia ulteriormente il vissuto e il contesto storico, pubblico e privato, da cui era germinata la produzione teatrale dell'avvocato veneziano.

¹ Uso il termine paratesto nell'accezione data da G. Genette in *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 (in particolare, e in funzione della rilettura dei copioni dell'autore veneziano, *Les titres* alle pp. 20-37 e *Les dédicaces* alle pp. 54-97). Sulle prefazioni goldoniane, cfr. A. Guidotti, *Forme dell'autocommento goldoniano*, in *Goldoni par lui-même. Commedie, Prefazioni, Autobiografie*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 13-23.

Ebbene, da tutti questi diversi momenti di chiosa interna rimbalza con trasparenza una precisa scelta di mediazione, nel senso che si evitano singolarizzazioni ed eccentricità all'interno dell'autoritratto. Ora, si sa che un artista, e uno scrittore soprattutto, allorché si presenta e racconta di se stesso, comincia a mentire su di sé. Se il romanzo, come si dice con una felice metafora, è l'autobiografia del possibile, davanti al caso di un romanziere, o di un drammaturgo, che costruisce la propria autobiografia, potremmo parlare di un'autobiografia del possibile alla seconda potenza. Insomma, una menzogna nella menzogna, o un processo di doppia negazione. L'auto-racconto infatti coincide con un mettersi in posa, con un'auto-formalizzazione di sé eseguita puntando ad un fruitore postumo. E si pensi, occorre ribadirlo, a quanto concorra nell'alterazione dei dati allargarsi della forbice cronologica tra l'enunciazione dell'autore ottuagenario e l'enunciato dell'apprendistato teatrale, effettuato nei *Mémoires* stessi. Ed è su questa sezione della vita del commediografo che intendo soffermarmi, ovvero sulla sequenza della vita di Goldoni forse la più nutrita di miopie e di prebitismi, la più contrassegnata cioè da uno sguardo anamorfico². Sono le prime tappe in effetti del suo percorso umano ed artistico, allorché il vecchio Goldoni parla di sé bambino, gli indizi di un'auto-affabulazione di tipo simbolico, fortemente monumentale. Sono spie che, per quanto concerne l'esordio dell'artista, sembrano quasi rifuggire dalla citata *medietas*, cifra generale viceversa assunta nel resto della narrazione, nel senso che altrove lo scrittore sparge di continuo modestia, misura, equilibrio, mimetizzazione di sé, autocontrollo. Di solito, infatti, il commediografo evita la *hybris*, l'enfasi dell'autobiografia tardosettecentesca, già presaga del titanismo soggettivo romantico, che attraversa sia pure in registri sfumati i racconti del sé di un Rousseau o di un Alfieri³. Eppure, nella rico-

² Sarebbe proficuo confrontare, nel catalogo delle autobiografie letterarie, i *Mémoires* goldoniani coll'ottocentesco *Le confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo, se non altro per l'analoga presenza, nei primi capitoli, d'una marcata tendenza alla mitizzazione del reale. Per i modelli e gli sviluppi diacronici di questo genere misto, tra romanzo storico e memorialismo, cfr. M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977.

³ Si può parlare al limite di una sorta di auto-contrapposizione al modello rousseauiano, specie per quanto riguarda le reiterate affermazioni sull'unicità del proprio ego, da parte dello scrittore francese, cfr. B. Anglani, *L'autore in maschera. Percorsi della fin-*

struzione del proprio esordio di scrittore, Goldoni rientra agevolmente nei moduli agiografici, secondo il prototipo della *Legende vom Künstler*⁴. Così, il protagonista infantile ed adolescente dei *Mémoires* non dispone della medesima prudente *vraisemblance* con cui viene narrato il prosieguito della vicenda esistenziale ed artistica. Non per nulla la carriera diviene una vocazione e la professione di uomo di teatro una fatalità. Certo, anche il ritratto complessivo che di sé dà questo debellatore di maschere è a sua volta un simulacro *ipocrita*, nell'etimo greco della parola, e un simulacro multiplo, una simulazione a più facce. Basti confrontare i pur prevalenti canoni della solare armonia, della classica razionalità, l'autentica macchina di buon senso e di garbati compromessi nel giuoco delle polemiche letterarie e dei dibattiti ideologici⁵ coll'aura divinizzante che circola nei primi passi dell'apprendistato. L'infanzia dell'artista si pone tutta sotto il segno ambiguo e nevrotizzante della madre, nella contiguità altresì di figure parentali metonimiche, quali il nonno materno⁶. In questo romanzo familiare, il nonno infatti si colora di precedenti archetipici:

C'étoit un brave homme, mais point économe. Il aimoit les plaisirs, et

zione nei *Mémoires di Carlo Goldoni*, «Kwartalnik Neofilologiczny», XXXV, 2, 1988, pp. 181-186. Sull'argomento, anche F. Fido, *I Mémoires di Goldoni e la letteratura autobiografica del Settecento*, in *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 117-157. Sui *Mémoires*, sempre di Anglani, cfr. Idem, *Mémoires e tempo perduto. Viaggi, digressioni, vapori*, in C. Goldoni, *Il Ventaglio*, Genova, Teatro di Genova, 1988, pp. 53-77. Ma a tale proposito opportuno risulta il contributo di G. Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, Tomo 1, 1707-1744, Venezia, Marsilio, 2007, specie nei capitoli *Il Pigmaliione di se stesso* alle pp. 9-18 e *Infanzia e infanzie*, alle pp. 21-89.

⁴ Uso il termine nell'accezione conferitole da E. Kris e O. Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Wien, Kristall Verlag, 1934 (trad. it. Torino, Boringhieri, 1980). Su di un piano non psicocritico, ma storico-sociologico, con particolare riferimento alla Francia del XVII° secolo, con spunti estrapolabili utilmente nel testo goldoniano, cfr. A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

⁵ Cfr. N. Mangini, *Interpretazione dei "Mémoires"*, in *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 146-147.

⁶ Sarebbe suggestivo anche se un pò forzoso attraversare l'esordio dei *Mémoires* alla luce degli studi di D. Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard 1981, là dove (pp. 49-59) confrontano le categorie kleiniane relative alla crisi creatrice, vale a dire la posizione paranoide-schizoide e quella depressiva-riparatrice, questa ultima caratterizzata da un atteggiamento rassegnato e luttuoso, non aggressivo verso il mondo, da una morbidezza nostalgica della madre, o di suoi sostituti, come una casa o una città. Non si può non pensare al Goldoni vecchio a Parigi!

s'acomodoit très bien de la gaité Vénitienne. Il avoit loué une belle maison de campagne [...]; il y faisoit bombance; les Terriens de l'endroit ne pouvoient pas souffrir que Goldoni attirat les Villageois et les Etrangers chez lui [...]. Il donnoit la Comédie, il donnoit l'Opéra chez lui; tous les meilleurs Acteurs, tous les Musiciens les plus célèbres étoient à ses ordres. Je suis né dans ce fracas, dans cette abondance; pouvais je mépriser les Spectacles? Povais je ne pas aimer la gaité?⁷

È la figura del nonno che sembra *prefare*, quale mito fondante, la socializzazione, l'amabilità e la naturale inclinazione al gioco, tutti spunti che confluiscono nel mestiere teatrale. Ma è sempre il nonno a provocare sin dall'inizio le prime menzogne cronologiche, perché proprio ad apertura di questi *Mémoires*, dopo aver dichiarato solennemente che

la vérité a toujours été ma vertu favorite, je me suis bien trouvé avec elle: elle m'a épargné la peine d'étudier le mensonge, et m'a évité le désagrément de rougir⁸,

eccolo con disinvoltura alterare l'anagrafe del parente, donandogli nove anni di vita⁹, quasi a ricompensarlo delle virtù cromosomiche ricevute. Ma vie n'est pas intéressante¹⁰, questa la battuta con cui si alza il sipario dei *Mémoires* e nondimeno è sul sodalizio colla genitrice che l'autobiografia intende porre l'accento, a suggello della facilità della vena creativa. Una sorta di coppia mistica, quella costituita dal figlio e dalla madre, da cui sono esclusi di fatto estranei come il padre o il fratello, ben presto entrambi allontanati o emarginati dal caldo cono d'ombra dove si cova la vocazione all'arte. Potremmo azzardare allora che la stessa scrittura viene in un certo senso ad appoggiarsi in un orizzonte declinato al femminile, come la trama dei primi episodi significativi enuncia esplicitamente. Eccolo pertanto nascere alla vita e all'opera, sia come scrittura che come capacità di recitare, colla medesima assenza di sforzo, colla dolcezza quale tratto distintivo:

⁷ C. Goldoni, *Mémoires*, in *Tutte le opere* (a cura di G. Ortolani), Milano, Mondadori, 1935, vol. I, pp. 11-12.

⁸ *Ivi*, p. 7.

⁹ Lo fa morire in effetti nel 1712, mentre risulta dall'Archivio modenese che il nonno si spense nel 1703, dunque senza aver irrorato direttamente il nipotino colla sua luce magnetica, cfr. le *Note* dell'Ortolani, *ivi*, p. 1089.

¹⁰ *Ivi*, p. 5.

Ma mère me mit au monde presque sans souffrir: elle m'en aima davantage; je ne m'annonçai point par des cris, en voyant le jour pour la première fois; cette douceur, sembloit dès lors, manifester mon caractère pacifique, qui ne s'est jamais démenti depuis [...]. J'étais doux, tranquille, obéissant; à l'âge de quatre ans je lisois, j'écrivois, je savais mon catéchisme par coeur [...]. J'étais jeune, je n'étais pas laid, on me destina un rôle de femme, on me donna même le premier rôle, et on me chargea du Prologue¹¹.

La madre funge da *daimon* e da musa ispiratrice, fonte e destinatario privilegiato dei primi timidi prodotti abbozzati tra gli otto anni (la prima scrittura) e i dodici (la prima recita nei panni d'una donna) nel curriculum artistico, sua prima trepida e fiera lettrice-spettatrice. Ma non c'è solo il corpo materno, ai bordi del quale si riscrive la propria carriera. Il ritratto dell'artista da bambino/bambina recupera, in seconda istanza, differita nel tempo e nello spazio dei *Mémoires*, la figura del Padre, per temprarsi contraddittoriamente nella crescita grazie all'assimilazione di tratti maschili. Col padre, l'io narrante intrattiene del resto rapporti disturbati, attraverso processi di espulsione e di contrapposizione sottilmente polemica, salvo successive identificazioni. Il padre che abbandona per quattro anni la famiglia e il figlio, andandosene a Roma, per impraticarsi e impadronirsi tardi del mestiere di medico, assume all'interno della narrazione e nei confronti dell'esplosione teatrale del figlio una funzione di freno dialettico, di severo rito di passaggio.

Se la vocazione è in qualche modo biologica, un'attrazione per il teatro che già il nonno gli ha inoculato con il sangue, e che lo stesso genitore ha contribuito a cementare col suo gusto per le marionette e per le recite improvvisate (tra cui quella a Perugia, in assenza della moglie, col figlio travestito da donna...), il dottor Goldoni esercita il ruolo di chi ostacola, di chi escogita piste devianti, le quali tuffano il ragazzo dentro il mondo, lontano dalla scena, e lo arricchiscono coll'esperienza salutare del reale. Sono gli aborriti studi di medicina e di avvocatura a creare la tragicommedia del drammaturgo *interruptus* e a scagliarlo poi, con appetiti arretrati, nel contatto fascinoso col palcoscenico. D'altra parte le soste nella vocazione

¹¹ *Ivi*, pp. 12-13 e p. 19.

di commediografo che il padre viene felicemente a determinare si mescolano con i consigli erotici dello stesso, ben esperto in questo campo. Così, il dottore accumula su di sé un'ambiguità quasi da *senex* junghiano per la doppiezza dei suoi interventi con cui lo allontana momentaneamente dal palcoscenico e allo stesso tempo lo salva dalle trappole e dagli intrighi amorosi (autentiche scena da commedia!) specie con servette, in cui il giovinetto rischia di farsi travolgere: dunque un depistaggio nella vocazione amorosa e un depistaggio nella vocazione drammaturgica. Ora, la conseguenza di questa interruzione, ad opera del padre, per quanto concerne il solare destino teatrale si traduce nella passione per il viaggio, in una smania picaresca, altro tratto ereditario che gli deriva per i rami paterni, tratto che anche il padre per cromosomi gli lascia in eredità. E l'interruzione a sua volta si diffonde nella struttura dei *Mémoires*, in quanto lo spostarsi assillante nello spazio, fin dall'adolescenza, è un ulteriore suggello di questa contrastata assimilazione paterna, là dove la continua peripezia nell'enunciato si rovescia nella tecnica digressiva entro l'atto narrante. Se la madre allora rappresenta per il figlio la prima spettatrice complice della vocazione al teatro, il padre copre tramite questi percorsi devianti e circolari la funzione di autore nascosto, di *Deus absconditus* veterotestamentario, di colui che mette alla prova la vocazione dell'artista e la rafforza grazie alle difficoltà frapposte sul destino estetico. Autore veterotestamentario severo, ma insieme ogni tanto anche Battista solidale col Cristo di cui è il nunzio apostolico, usando un modello agiografico.

Molteplicità di simulacri, dicevo all'inizio. Maschere adeguate alla varietà di rapporti. Subito dopo i genitori, e i famigliari, ecco l'*altra* famiglia, quella dei comici. Il giovane autore a contatto colla Compagnia Imer, ha modo ben presto di precisare e di fissare le proprie metafore ossessive, i propri miti personali riguardo alla contaminazione tra avventure erotiche, esperienza del mondo e scrittura. E dunque la vocazione alla scena coincide coll'irresistibile attrazione che su di lui esercitano le attrici, o meglio le *comiche* poste negli ultimi gradini della gerarchia sociale entro la ditta. E le parti che subito confeziona sul loro corpo agile e disponibile sono parti di cameriere e lavandaie, in uno scambio tra stimolo scenico ed esperienza nel mondo. Non per nulla il primo testo tutto scritto e in qualche modo sprigionato dall'entusiasmo per la povera Anna Baccherini, è *La Donna di garbo* che nel 1743 avrebbe dovuto de-

buttare nell'interpretazione della giovane brillante, se l'attrice non fosse morta all'improvviso. Rosaura che lava la biancheria agli studenti dell'Università di Pavia, Rosaura esperta nell'inamidare le camicie dei collegiali¹², riesce a sposarsi alla fine Florindo, il figlio del Dottore. Ma si tratta di un unicum nei *plot* di simili commedie. Di solito, le frequentazioni ancillari sono destinate alla separazione, perché la *mésaillance* impedisce connubi troppo sfasati socialmente in una società moderatamente conservatrice come la Repubblica Veneta: un borghese ambizioso non può certo impalmare una serva. A costei comunque è assicurata la riconoscenza perché ha saputo accendere sensi e intelletto al giovin autore, prima durante e dopo il matrimonio colla paziente Nicoletta. Tra servetta e commediografo deve essere intercorso un vero baratto di virtù amoroze e conoscitive, dove ognuno dei due partner educa e compensa le lacune dell'altro, se sappiamo leggere dentro l'apologia della servetta cantata nella *Prefazione* a *La donna di garbo*, dove ricorda che:

gli intelletti non si misurano dalla nascita, né dal sangue, e[...] anche una Femmina abietta e vile, la quale abbia il comodo di studiare ed il talento disposto ad apprendere, può erudirsi, può farsi dotta, può diventare una Dottoressa; il che suppongo io essere accaduto nella mia Rosaura, appunto per esser figlia di una lavandaia che serviva d'imbiancare agli Scolari e a' Maestri della Università di Pavia, alcuno de' quali, invaghito forse del bello spirito della ragazza, la può aver resa ammaestrata ne' buoni principi¹³.

La tendenza agli amori ancillari e ad un'astuta opzione nella scelta delle proprie partner si manifesta del resto fin dalla prima frequentazione della subalternità femminile. Mi riferisco alla costruzione del personaggio di Smeraldina ne *L'uomo di mondo*, rielaborazione successiva dell'originario, solare *Momolo cortesan* del 1738, data epocale per il commediografo perché da allora inizia la sua drammaturgia più complessa rispetto agli intermezzi precedenti, e soprattutto s'impone la strategia del *torchio*, della scrittura delle parti. Ebbene, nel ruolo della servetta recita Andriana

¹² C. Goldoni, *La donna di garbo*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 1025. Sulla vocazione agli amori ancillari del commediografo-avvocato e sull'interferenze coi ritratti femminili entro la sua drammaturgia, utile G. Herry, *Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo*, in «Studi goldoniani», 8, 1988, pp. 137-158.

¹³ *La donna di garbo*, cit., p. 1018.

Sacchi, sorella del mitico Antonio Sacchi, Truffaldino sulla scena. Ed Andriana, l'anno dopo, ossia nel 1739, sposa un altro scritturato della *ditta* Imer, vale a dire il bolognese Rodrigo Lombardi, rivestito dei panni del Dottore. Conviene forse meditare un attimo su di un simile *mariage* entro la compagnia, perché il giuoco sottile dei legami tra vita privata e ruolo pubblico dell'interprete non è del tutto estraneo alle scelte drammaturgiche del giovane commediografo, impegnato nel proprio apprendistato. Il dottore, nella *pièce* in questione, è il padre della dolce e lamentosa Eleonora, destinata dopo una snervante attesa a convolare a nozze non si sa quanto giuste con Momolo. Dietro le peripezie della coppia, non si stenta a riconoscere la vicenda di Carlo Goldoni e di Nicoletta Connio. Ebbene, ai bordi dell'opera, l'attore che fa il vecchio sposa l'attrice che fa la serva, vicenda che sembra anticipare la trama de *La castalda* nel 1751 o de *La cameriera brillante* nel 1754. La donna bassa può cioè essere amata dal giovin signore, ma non ambire a *mésaillances* azzardate e trasgressive per l'ordine sociale della Repubblica, come la stessa Corallina de *La serva amorosa*, nel 1752, ha ben compreso. Diversa la prospettiva se si tratta appunto d'un vecchio, ed allora si produce una sorta di compromesso tra le ragioni della convenienza e buon gusto da un lato e quelle del cuore dall'altro. Ora, il gusto ancillare dell'avvocato veneziano viene nelle memorie e ancor prima nelle prefazioni spiegato dall'autore medesimo in termini di poetica e di stimolo intellettuale: il prurito di comporre per il Teatro¹⁴ gli sarebbe stato inoculato dalla contiguità eccitante colle attrice che incarnavano la *soubrette*. Ebbene, in tale parte per tradizione si calava una giovine non particolarmente dotata, ma capace nondimeno di supplire collo spirito all'assenza di qualità: la donna spiritosa, dunque, spiritosissima proprio in quanto fa di tutto passabilmente e niente perfettamente¹⁵. A costoro, il repertorio riservava *pièces de transformations*¹⁶ in cui

l'Actrice paroissant sous différentes formes[...] changeait plusieurs

¹⁴ Cfr. C. Goldoni, *Prefazioni* Pasquali, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 639.

¹⁵ *Ivi*, p. 724. Nel passo in questione, Goldoni parla della napoletana Elisabetta Passalacqua, distintasi negli *Intermezzi* e nell'apprendistato del commediografo presso la Compagnia Imer.

¹⁶ *Mémoires*, cit., p. 197.

fois de costume, jouoit plusieurs personnages, et parloit différens langages¹⁷.

Duttilità metamorfiche, molteplicità di pronunce e maniere: questo l'orizzonte semantico dello *spirito* femminile che attrae il commediografo. L'eredità dagli scenari barocchi dove la servetta disponeva di simili meccaniche potenzialità viene recuperata da Goldoni in una strategia drammaturgica e innestata nella riforma, con smottamenti all'interno delle gerarchie della Compagnia teatrale. Anna Baccherini, fiorentina, era destinata, se la sorte fosse stata meno crudele nei suoi riguardi, a sostenere la parte di Colombina, la protagonista della *Donna di garbo*, scritta per lei. L'Andriana Sacchi, come detto, aveva lasciato da poco la ditta. Ebbene, la Baccherini scatena lo scrittore, anche per l'avvenenza:

giovane, di bell'aspetto, viva, brillante [...] prometteva moltissimi in un tal mestiere, nella quale ella era ancor principiante¹⁸.

Tanto più che la ragazza si accorge della stima del poeta della ditta, e per quanto costui sia sposato, si impegna con zelo a conquistarlo alla propria causa. Ecco come, a tale proposito, ne parla Goldoni nelle *Memorie* italiane:

impiegò tutta l'arte per guadagnarli. Io era allora ammogliato, e il dover d'uomo onesto e di buon Marito mi obbligava a pensare e a condurmi diversamente; ma ciò non m'impediva, che ne' Comici miei lavori non distinguessi quella persona che più mi piaceva; e divisai di formar questa donna secondo il sistema ch'io aveva in capo, e che non aveva ancora potuto a modo mio soddisfare¹⁹.

Allora, la donna di spirito e di garbo, dove il termine, secondo la puntualizzazione presente nella *Prefazione* Paperini del 1753, significa nell'uso lombardo una creatura accorta²⁰, adeguata al clima

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. *Prefazioni* Pasquali, cit., p. 748.

¹⁹ *Ivi*, pp. 749-750.

²⁰ Cfr. *L'Autore a chi legge*, in *La donna di garbo*, cit., p. 1018: "intendo di rappresentare il carattere di una Femmina, la quale, benché dotta, pure è soggetta a tutte le umane passioni, delusa nelle sue speranze, ingannata dalle altrui promesse, e tradita nel proprio onore, a riparo del quale mette in opera tutti que' raggiri che suggeriti le sono dal sublime e fecondo suo spirito, e da quelle varie dottrine e cognizioni di cui ella è

libertino e competitivo della Compagnia, svezza il giovane Carlino, temprando ed educa la sensibilità di chi aveva esordito sulle scene nelle vesti femminili. In una parola, il personaggio della attrice/servetta²¹ lo allontana dalla madre, lo inizia miticamente all'eros collegato al palcoscenico.

Consideriamo, adesso, i prototipi maschili coevi alla nascita di questo modello muliebre. Se *La Donna di garbo* ha il vantaggio di costruire, dietro la metafora teatrale, il modello personale del desiderio, il precedente *Momolo Cortesan*, poi *L'uomo di mondo*, ci consegna, a sua volta, l'autoritratto dinamico dell'autore da giovane, in un'indubbia coincidenza, o forte vicinanza, tra narrato e anagrafe. E in effetti Momolo, nel 1738, è il trentenne Goldoni, mimetizzato nella *fabula* anche se paradossalmente l'interprete è Francesco Bruna, detto il Golinetti, specializzato da un anno entro la Compagnia Imer nella parte del vecchio Pantalone²². Una topica, questa, che potremmo ante litteram definire *sveviana*, per un simile ingorgo di piani temporali: l'attore giovane che in maschera impersona l'anziano mercante, per essere poi smistato in un ruolo originale e tutto scritto, e col volto scoperto.

Nella *Prefazione* Paperini del 1757, così Goldoni definisce e traduce la terminologia di *cortesan*, chiosa dove abbozza appunto il proprio simulacro pubblico:

Intendesi da noi per Cortesan un uomo di mondo, franco in ogni occasione, che non si lascia gabbare sì facilmente, che sa conoscere i suoi vantaggi, onorato e civile, ma soggetto però alle passioni, e amante anzi che no del divertimento. Tale è il Protagonista della mia Commedia, Cortesan

adorna, e che giunge finalmente a cogliere nell'acquisto d'un adorato Sposo, che le si deve a riparo della propria riputazione”.

²¹ Certo, la Baccherini è la prima a contribuire alla fissazione d'un simile fantasma psichico e letterario, anche per l'improvvisa morte che le impedisce di inaugurare *La donna di garbo*, poi viceversa creata col nome mutato di Rosaura, non più di Corallina, (e pertanto con un provvisorio ripristino delle gerarchie femminili nella ditta d'arte a favore della prima donna), nel 1744 da Marta Bastona e nel 1747 da Teodora Medebach. Sarà ovviamente Maddalena Raffi Marliani a caratterizzare la fase più bollente di questa ossessione estetica-amorosa, nel periodo del Sant'Angelo e del rapporto coi Medebach, arrivando nel 1752 con *La locandiera* al *climax* più torbido e ambiguo.

²² Sul personaggio di Momolo e sulla costruzione del carattere del protagonista maschile nel primo teatro goldoniano, cfr. G. Nicastro, *Dalla commedia dell'arte alla commedia di carattere: l'itinerario di Carlo Goldoni dall'Uomo di mondo all'Uomo prudente*, in «Studi goldoniani» 6, 1982, pp. 131-163.

in Venezia: Uomo di Mondo altrove considerato²³.

Ed è l'attore Golinetti, nato nel 1710, dunque coetaneo del commediografo, a consentirgli una specifica proiezione del sé, una sorta di eccitante duplicazione ontologica, cui la maschera del vecchio avrebbe imposto i segni della caricatura o della stereotipia:

On avait fait l'acquisition du Pantalon Golinetti, médiocre avec son masque, mais supérieur pour jouer les jeunes Vénitiens à visage découvert[...]. Me voilà, me disois-je à moi même, me voilà à mon aise; je puis donner l'essor à mon imagination; j'ai assez travaillé sur de vieux sujets, il faut créer, il faut inventer; j'ai des Acteurs qui promettent beaucoup; mais pour les employer utilement, il faut commencer par les étudier: chacun a son caractère naturel; si l'Auteur lui en donne un à représenter qui soit analogue au sien, la réussite est presque assurée[...]. Je m'arrêterai au Pantalon Golinetti, non pas pour l'employer avec un masque qui cache la phisionomie, et empeche que l'Acteur sensible fasse paroître sur son visage la passion qui l'anime²⁴.

Nella versione italiana delle *Memorie*, Goldoni si spinge a condensare nel personaggio componenti sociologiche e tipologie anagrafiche-esistenziali, insomma una perfetta presentazione del sé in quanto *padroncino*, dunque in rapporto alla servetta, dentro e fuori la commedia:

Passabile era il Golinetti colla maschera di Pantalone, ma riusciva mirabilmente senza la maschera nel personaggio di Veneziano giovane, brillante, giocoso, e specialmente nella Commedia dell'Arte, che chiamavasi il Paroncin. Il Paroncin Veneziano è quasi lo stesso che il petit Maitre Francese: il nome almeno significa la stessa cosa; ma il Paroncin imita il petit Maitre imbecille, ed evvi il Cortesan Veneziano, che imita il petit Maitre di spirito. Il Golinetti era più fatto per questo secondo carattere, che per il primo²⁵.

Il fatto è che in un certo senso la donna spiritosa e di garbo pretende quale partner un giovane di mondo. Nel 1738, l'avvocato ha sposato da due anni la diciannovenne Nicoletta, figlia del no-

²³ Cfr. C. Goldoni, *L'autore a chi legge*, in *L'uomo di mondo*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 781.

²⁴ *Mémoires*, cit., pp. 184-185.

²⁵ *Prefazioni* Pasquali, cit., p. 738.

taio genovese Agostino Connio. Nel *Momolo Cortesan*, o meglio ne *L'uomo di mondo*, il protagonista si regala spesso degli *a parte*, ossia dei monologhi in cui la riluttanza ad accasarsi viene spiegata colla smania appunto di fare esperienza secondo parametri anche illuministi²⁶:

Andar da siora Eleonora? Mi no, perché son seguro che tra ela e el Dottor so pare i me dà una seccadina de un'ora almanco. I me vorave far zoso, ma per adesso no i me la ficca. Me mariderò co sarò un pochetto in ti ani; voggio goder el mondo, fina che posso[...]. Varda ben che la libertà no ghe xe oro che la possa pagar. Siora Eleonora la xe una putta de merito. La parla ben, la pensa ben, la dise che la me vol ben, ma per tenderghe a ela, no voggio perderme mi. Co se se vol maridar, bisogna risolvere de cambiar vita, e mi ancora me sento in gringola, e no me sento in caso de precipiar²⁷.

Ora, la dolce e paziente Eleonora, dietro cui evidentemente si cela più di un omaggio a Nicoletta, altrettanto comprensiva e rassegnata, costituisce l'archetipo idealizzato della compagna maternale. S'è giustamente individuato nella tradizione degli scenari secenteschi il modello delle svenevolezze melodrammatiche e delle scaramucce patetiche intorno al motivo della gelosia tra Innamorati²⁸. Ma, di certo, la figura della consorte tradita, tante volte centrale nei *plot* goldoniani, basti pensare a *La moglie saggia* del 1752, viene ad incrociarsi colle lamentele della prima donna entro la gerarchia della Compagnia teatrale, prima donna che protesta ed invoca le regole²⁹, vedendosi relegata in ruoli minori per

²⁶ Per una rilettura illuminista di Goldoni giovane, indispensabili sempre F. Fido, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 5-47 e M. Baratto, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 11-135.

²⁷ Cfr. *L'uomo di mondo*, cit., p. 791 e p. 815.

²⁸ Cfr. L. Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 253-274 e ancora Baratto, *op. cit.*, pp. 137-161.

²⁹ Cfr. le *Prefazioni* Pasquali, cit., p. 751: "La Servetta, che recitava col nome di Colombina, era gloriosa della sua parte; ma le altre Donne che la riguardavano con gelosia, e specialmente la Prima, sostenevano che non era parte per una Serva; che dovevasi darla alla prima Donna; ch'io aveva mancato alle regole". E si ricordi del resto che fin dai primi traumatici contatti colle compagnie, sia musicali che di prosa, Goldoni ha dovuto inciampare nella grammatica e nella sintassi delle ditte d'arte, colle gerarchie militari in vigore al loro interno, perché "le prime Donne, i primi Amorosi, non cedono le prime parti a nessuno. Sieno vecchi, cadenti, non lasciano di rappresentare le parti

l'avanzata prepotente della *soubrette*. La prima attrice, insomma, non mostra la medesima pazienza esibita dalla povera Nicoletta, e sembra anzi vendicarne, colle proprie scenate, la remissività e la prudenza. Di conseguenza, avremo spesso una tipologia di amorosa che oscilla tra maniere nobili e stoiche (la moglie-madre nella vita) e maniere isteriche e capricciose (la prima donna in palcoscenico e dietro le quinte). E quest'ultima variante si potrebbe siglare coll'etichetta di *Donna di vapori* per le crisi nervose e per le depressioni che connotano costoro. Ebbene, davanti a simili creature, specie la Teodora Raffi Medebach moglie del suo datore di lavoro, il commediografo fugge o blocca il proprio picarismo erotico. Nondimeno, al di là della *pruderie* caratterizzante il memorialismo goldoniano, emerge negli anni iniziali della riforma un'incessante contrattazione tra l'autore e la donna passionale, fatta di dispetti e di risarcimenti, un giuoco snervante di compromessi e di trasgressioni, salvo palinodie improvvise come nel caso della servetta Marliani, e i codici antifrastici con cui congeda la sirena tentatrice, dopo lo scempio da lei operato sui nervi del Cavaliere nella *Prefazione alla Locandiera*.

Irretito dalla donna di spirito, in quanto è attraverso lo spirito che lo scrittore si nutre e si forma, il giovane autore è o dovrebbe essere allo stesso tempo solidale colla donna di vapore, verso la quale lo porta non l'eros ma l'affinità patologica, ossia la tendenza a farsi travolgere da gorghi malinconici, da abissi ipocondriaci. La maschera del Soggetto solare ed un poco flemmatico, dell'Io bonario ed equilibrato, è infatti un simulacro egemonico lungo gli snodi dell'autonarrazione:

un homme trop vif, trop sensible, n'y réussiroit; il faut avoir le tempérament dont la nature m'a favorisé; le moral chez moi est analogue au physique, je ne crains ni le froid ni le chaud, et je ne me laisse ni enflammer par la colère, ni enivrer par la joie[...]. S'il y avoit quelqu'Ecrivain qui vouloit s'occuper de moi, rien que pour me donner du chagrin, il perdrait son temps. Je suis né pacifique; j'ai toujours conservé mon sang froid³⁰.

di giovani amanti, di semplici giovanette, e che la Commedia precipiti, e che il Teatro perisca, piuttosto che perdere il diritto del loro posto", *ivi*, p. 693.

³⁰ Cfr. *Mémoires*, cit., p. 599 e p. 605. A questo proposito, cfr. P. Bosisio, *Introduzione* a C. Goldoni, *Memorie*, Milano, Mondadori, 1993, pp. XXI e sgg.

Rispetto a simili, frequentissimi attestati di salute psichica e morale si ergono opposte, anche esplicite allusioni al torpore accidioso, a stati spleeneticici di cui lo scrittore traccia nel *Torquato Tasso* del 1755 un'accurata e pretenziosa descrizione:

L'origine de' nervi, che si dirama e unisce,/ Dal cerebro principia, nel cerebro finisce;/ E se una corda istessa la macchina circonda/ Ragion vuol che toccata quinci e quindi risponda./ Ciò che dà moto e senso ai nervi principali,/ Chiamasi sugo nerveo, o spiriti animali;/ E questi di mal sorte resi dall'uom pensoso,/ Si fa l'alterazione nel genere nervoso./ Chi studia, chi s'affanna, chi vive in afflizione,/ I spiriti consuma con ria distribuzione;/ E nel canal de' nervi tal umor s'introduce,/ Che stimola, che irrita, che alterazion produce,/ Lassezza, convulsioni, tremor, paralisia/ Vapori ipocondriaci, apprensioni e pazzia;/ Poichè gli uomini affetti da tal disgrazia orrenda,/ Plus quam timenda timent, timent quae non timenda³¹.

Ovviamente, il senso della misura porta il commediografo veneziano a prendere le distanze dagli eccessi ipocondriaci del suo grande archetipo³² e pur tuttavia attraverso la confessione delle crisi depressive (due soprattutto: nel 1751 all'indomani del tremendo sforzo delle sedici commedie e durante le tensioni editoriali col Medebach³³, nel 1754 per le incertezze in cui si impantanava la riforma nei nuovi spazi scenici e con una rinnovata troupe.) il vapor nero³⁴ consente a Goldoni di smentire la facilità della sua scrittura,

³¹ C. Goldoni, *Torquato Tasso*, in *Tutte le opere*, cit., vol. V, pp. 838-839.

³² Cfr. *L'Autore a chi legge* in *ivi*, p. 774: "Mi facilitò assaissimo la riuscita l'esser io soggetto di quando in quando agli assalti dell'ipocondria, non per la Dio grazia al grado di quei del Tasso, ma sensibili qualche volta un po' troppo, e familiari a tutti quelli che si commuovono al tavolino".

³³ Cfr. G. Herry, *Goldoni, Tartuffe e Molière. La difficoltà di essere autore di commedie*, in «Biblioteca teatrale», nuova serie, 2, 1986, pp. 45-68, che confronta tra loro i tre personaggi antichi in cui si traveste il drammaturgo, vale a dire il *Torquato Tasso* del 1755, il *Molière* del 1751 e il *Terenzio* del 1754, a vari livelli colpiti da turbe depressive. Sul motivo della malinconia in Goldoni, cfr. pure M. Riva, *Malattia dell'immaginazione e immaginazione della malattia: ipocondria e malinconia nella letteratura italiana del Settecento*, in «Lettere italiane», 3, 1987, pp. 346-377 e C. Alberti, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 145-173.

³⁴ Ecco come l'ipocondria goldoniana viene diagnosticata dal Dottor Baronio, durante gli eccessi seguiti alla morte a Milano del Brighella Angeleri, anche lui vittima del male: "Regardez votre mal, me dit-il, comme un enfant qui vient vous attaquer une épée nue à la main. Prenez y garde, il ne vous blessera pas; mais si vous lui présentez la poitrine, l'enfant vous tuera", cfr. *Mémoires*, cit., pp. 340-341.

il motivo principale della propria agiografia. Si pensi a Guglielmo, *l'Avventuriere onorato*, che nell'edizione Bettinelli del 1753 così si lamenta del lavoro di scrittore:

El componer per i teatri le ghe dixè bella profession, mistier dilettevole? Se le sàvesse tutto, no le dirave cusì. De quanti esercizi ho fatto, questo xe stà el più laborioso, el più difficile, el più tormentoso. Oh la xe una gran cosa dover sfadigar, suar, destruzerse a un taolin per far una composition, e po vederla andar in terra, e sentirla criticar e tanaggiar, e in premio dei suori e della fadiga aver dei rimproveri e dei despiaseri³⁵.

Figlia d'un ballerino di corda, la signora Teodora Medebach

étoit une Actrice excellente, très attachée à sa profession, mais c'étoit une femme à vapeurs; elle étoit souvent malade, souvent elle croyoit l'être, et quelquefois elle n'avoit que des vapeurs de commande. Dans ces derniers cas, on n'avoit qu'à proposer de donner un beau rôle à jouer à une Actrice subalterne, la malade guérissoit sur le champ³⁶.

Dunque una *Finta ammalata*, come recita il titolo omonimo della commedia su di lei costruita nel 1750, e tra costei, prototipo esemplare della Donna di vapore, e l'io umbratile, nascosto (ma non tanto), dell'autore, ossia la sua componente saturnina, si intrecciano strani legami. Goldoni insomma ride, ma non troppo, di questi finti vapori che vede recitati dalla prima attrice e nell'assegnare ad essa i ruoli passionali, secondo le regole in auge nella compagnia del tempo, sancisce una scissione tra lo spirito risucchiato dalla *soubrette* fuori di casa, dove tra l'altro risulta facile e senza sforzo la scrittura, e il cuore, messo in azione dalle parti femminili dentro la famiglia. Si manifesta infatti un'oscura e depressiva dialettica tra il ritorno della madre e il richiamo severo della sposa, a tormentare e ad ostacolare l'atto creativo stesso. Una scrittura forse contigua all'eros, nel primo caso, ed una scrittura lontana dall'eros nel se-

³⁵ Cfr. C. Goldoni, *L'Avventuriere onorato*, in *Tutte le opere*, cit., p. 1247. Su questo passaggio, cfr. S. Torresani, *Invito alla lettura di Carlo Goldoni*, Milano, Mursia, 1990, pp. 184 e sgg. Adesso è pure disponibile della commedia l'edizione Venezia, Marsilio, 2001, a cura di B. Danna, *Introduzione* di L. Squarzina, che utilizza la Pasquali e non la Bettinelli. Come si può notare, tranne che in questo caso, ho lasciato per lo più le edizioni goldoniane utilizzabili durante la stesura del saggio, non aggiornandole ora con quelle in corso d'opera.

³⁶ Cfr. *Mémoires*, cit., p. 286.

condo. Maschere, allora, fisiologiche e sofferenze in posa, atteggiamenti controversi che il racconto autobiografico registra con puntuale dissociazione.

Ma la molteplicità delle maschere e dei simulacri che ulteriormente ne deriva si rovescia nella articolatissima molteplicità di registri e di toni narrativi entro il montaggio medesimo delle *Memorie*. Maniere diegetiche certo sollecitate e condizionate dai codici del genere sviluppatasi nel '700, entro i quali ben nitida si accampa la dinamicità scenica del racconto, in uno scambio tematico e sintattico tra romanzo e palcoscenico. Quasi una surroga di un'attività drammaturgica ormai interrotta, i *Mémoires* sono costruiti attraverso una costante oralità del discorso, una tensione evidente al concertato dialogico, che lo stile indiretto libero, forte di asindetici e di passaggi paratattici, spia altresì di una pluralità di voci nonostante l'impianto monologico del resoconto, traduce efficacemente³⁷. Ebbene, all'interno di questo prioritario modello stilistico, di questa ininterrotta commedia sommersa, in cui la memoria del teatro si rovescia nel teatro della memoria, per le stereotipie e i travestimenti subiti dal dato narrato, altri timbri vengono alla ribalta. Così è per il romanzo libertino, nonostante reticenze ed eufemismi continui. Allorché parla delle letture adolescenziali, della biblioteca nascosta nel proprio apprendistato, giunto alla *Mandragola*, eccolo sfoderare tutta una serie di esorcismi e di invettive nei confronti dell'oggetto di piacere. Sentiamolo nella versione italiana, aperta da espliciti e sospetti *principi di negazione*, occasione eloquente per una disputa pedagogica tra i genitori, poi corredata da una puntuale avventura colla servetta di turno:

Non era certamente che mi allettasse né l'argomento lubrico, né le frasi amorose, né le licenziose parole [...]. Mio padre mi trovò sul fatto ch'io la leggeva, me la strappò dalle mani, volea abbruciarla, e l'avrebbe fatto, se non fosse arrivata a tempo mia Madre per impedirlo [...]. Disse finalmente mio Padre, che il libro era scandaloso e proibito, che trattava d'amori ille-

³⁷ A questo proposito, cfr. F. Cale, *Il discorso indiretto scenico nei 'Mémoires' di Carlo Goldoni*, «Studia Romanica et Anglicza Zagrabiensia» 23, 1967, pp. 103-118. Non condivide di fatto questa lettura teatralizzante dei *Mémoires* G. Folena, là dove il grande storico della lingua accusa il testo francese di assenza di movimento scenico, rispetto al ben più fresco periodare nella prosa delle *Prefazioni* Pasquali, cfr. Idem, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 111 e pp. 131-132.

citi e di abuso di confessione. Mia madre allora [...] voltandosi a suo Marito: L'avrà fatto, soggiunse, senza malizia. Mio figlio è buono, va spesso al confessionale, ed aveva appena quattr'anni, che diceva meco l'ufficio della Madonna³⁸.

Ma l'autobiografia miscela tecniche picaresche, col viaggio come già detto quale topica generativa della scrittura, tra aperture e spunti da allegra brigata, vedi il bellissimo episodio, un po' da cornice decameroniana, dei passatempi feltrini. E, ancora, lo stile *larmoyant* che spruzza ovunque rossori e contagiosi patemi. Il padre muore e il figlio se ne libera con una sorta di epitaffio degno d'un'iconografia alla Greuze:

Il se vit à la fin, m'appella au chevet de son lit, il me recommanda sa chère femme, il me dit adieu, il me donna sa bénédiction. Il fit venir tout de suite son Confesseur, il fut administré; et le quatorzième jour mon pauvre pere n'étoit plus [...]. Je ne m'arreteai pas ici à peindre la fermeté d'un pere vertueux, la désolation d'une femme tendre, et la sensibilité d'un fils chéri et reconnoissant [...]. J'essuyois les larmes de ma mere, elle essuyoit les miennes; nous en avions besoin l'un et l'autre³⁹.

Melensaggini retoriche da *feuilleton* gnomico e insieme accensioni melodrammatiche come durante le scaramucce colla Passalacqua, con goffe minacce di suicidio e riconciliazioni provvisorie⁴⁰ ma qui si tratta d'una attrice impegnata nella conquista della parte e pertanto il giuoco assurge a racconto *recitato* d'una *recita* femminile, più convincente proprio in quanto gestita dietro le quinte. Vi si inserisce, però, il genere canonico all'interno dei modelli narrativi tardo settecenteschi, il *Bildungsroman* che di solito disciplina ed

³⁸ Cfr. *Prefazioni* Pasquali, pp. 644-645. Nella versione senile francese, il tono moralistico del ricordo si fa ancor più perentorio: "Ce n'étoit pas le style libre ni l'intrigue scandaleuse de la pièce qui me la faisoient trouver bonne; au contraire, sa lubricité me révoltoit, et je voyois par moi meme que l'abus de confession étoit un crime affreux devant Dieu et devant les hommes", cfr. *Mémoires*, cit., p. 44.

³⁹ Cfr. *Mémoires*, cit., p. 99. Sulla memoria iconografica di Greuze, cfr. Folena, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁰ *Ivi*, p. 175: "La Comedienne ne disoit mot; elle essuyoit de tems en tems ses yeux; je craignois ces larmes insidieuses, et je voulois partir (...) je prends le chemin de la porte; je me retourne pour lui dire adieu, je la vois le bras levé, et un stilet à la main tourné contre son sein. Cette vue m'effraye, je perds la tête; je cours, je me mette à ses pieds, j'arrache le couteau de sa main, j'essuye ses larmes, je lui pardonne tout, je lui promets tout, je reste; nous dînons ensemble, et...nous voilà comme auparavant".

amalgama la varietà dei materiali e dei registri in una traiettoria escatologica. Ora, una simile strategia si concentra abitualmente su di un giovane inquieto che cresce lungo le peripezie del romanzo, acquistando coscienza di sé e di un mondo in divenire, per donarla al lettore⁴¹. Curiosità, s'è visto, che non manca di certo al personaggio Goldoni, tutto intento ad assorbire il reale per travasarlo sul palcoscenico, anche se la coscienza di un mondo in divenire è del tutto assente nel narratore che dedica i suoi *Mémoires* nel 1787 al Re di Francia, narratore ignaro dei sussurri e gridi della Storia nella Parigi di quegli anni! Eppure, il *romanzo di formazione* che investe nel rito coniugale la massima espressione dell'ordine sociale e il compimento stesso dell'equilibrio tra individuale e sociale, rito coniugale che funge del resto da congedo immancabile dell'universo della Commedia, inciampa entro i *Mémoires* in una dissacrazione obliqua, a conferma, se c'era bisogno, dell'ambiguità vertiginosa quale cifra caratterizzante il racconto tanto *prude* e tanto *ipocrita* (sempre nell'etimo teatrale della parola) dello scrittore da giovane. Ecco infatti la scelta del matrimonio felice, esaltato dall'avvocato veneziano quale salvezza dagli intrighi amorosi con donne libere e intriganti, specie se attrici:

La Signora Nicolina [...] mi parve fatta secondo il mio cuore, e mi accesi per lei di un amore il più tenero e il più rispettoso [...]. La vita ch'io menava fra Comici, mi parve pericolosa. Quel che mi era accaduto, mi faceva temere di peggio, e giudicai che per sottrarmi da un matrimonio cattivo, non vi era niente di meglio che il contrattarne uno onorevole. [...] Non vi è bene maggior sulla terra, non vi è più vera ricchezza, non vi è maggior felicità oltre quella di un matrimonio concorde, e di una famiglia in pace. Questo bene, questa felicità me l'ha portata in casa e me l'ha conservata la mia virtuosa Consorte⁴².

E invece, in mezzo a questi accenti apologetici a favore dell'istituto matrimoniale, in mezzo al peana indirizzato alla buona moglie, alla moglie saggia, etc., eccolo lasciare per strada qualche indizio contrario, l'accento velato a incidenti psicosomatici che

⁴¹ Per le categorie tipologiche del *Bildungsroman* nel romanzo della modernità, cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, specie alle pp. 9-26.

⁴² Cfr. *Prefazioni* Pasquali, cit., pp. 733-735.

oscurano e rovinano la bella festa e soprattutto minano la prima notte della coppia, suggellandogli ancora una volta che per lui, soggetto a svenimenti, il suo destino sarà quello di inseguire e frequentare spiriti e non vapori:

Era qualche tempo ch'io non istava bene di salute; la sera stessa che il parroco di San Sisto ci sposò in casa del signor Connio mio Suocero, io aveva la febbre, e la mattina seguente, andati a riconoscer la chiesa, fui obbligato a ritirarmi per qualche minuto nella Sagrestia, per rinvenire da una specie di svenimento. Qual dispiacere, in una giornata che doveva essere d'allegria, per me, per la Sposa, e per li congiunti! Voleva dissimulare, voleva nascondere il male ch'io mi sentiva. Mi sono aiutato con cioccolato, ova fresche, e vino di Monferrato. Al pranzo ho resistito passabilmente, e non ho mancato di coricarmi la sera colla mia sposa. La notte la febbre si raddoppiò, e la mattina si è manifestato il vaiuolo⁴³.

Prende l'avvio, qui, insomma, la commedia matrimoniale, iniziazione riservata alla famiglia borghese quale spazio privilegiato per la finzione, territorio ancora dove palcoscenico e mondo si confrontano e si saccheggiano a vicenda. E di tutto ciò lo scrittore da vecchio farà tesoro nella ricostruzione della propria drammaturgia giovanile.

⁴³ *Ivi*, p. 734.

Baseggio versus Goldoni: amori e tradimenti

Baseggio e Goldoni, storia di almeno mezzo secolo di rapporti, fonte di equivoci e fraintendimenti per entrambi. La ragione va ravvisata almeno in parte nel tempo felice, da molti rimpianto, quando il teatro era ospitato nel piccolo schermo, e la televisione riservava per lo più il venerdì sera, nel *prime time*, alla drammaturgia, e in cui un posto consistente risultava occupato proprio da Goldoni e dal Cesco lagunare. Sin dal 1952 la radio affida infatti all'attore veneziano un ciclo sistematico di registrazioni in gran parte goldoniane, doppiate nel '57 da una seconda importante serie televisiva, preparata durante il precedente triennio '52-'55, a partire dal '55, colla ripresa dal Teatro Verde di San Giorgio delle sue *Baruffe*. Protesi utilissima, la televisione si mostra fonte di guadagno e di sfruttamento pubblicitaria. L'*audience* altissima, anche perché senza la concorrenza di altri canali, esorcizza lo spettro del *forno*, delle platee vuote, incubo antico e persistente della sua carriera. Infatti, «pochissime volte il mio successo è stato coronato da quell'affluenza totale che accompagna alle soddisfazioni morali anche quelle non peregrine della cassetta»¹. Al punto, che sia pure a malincuore Baseggio si rassegna a utilizzare le famigerate *matinées* scolastiche per garantirsi i *borderò*. Su questo versante, abbiamo graffianti resoconti da parte del collega e rivale Carlo Micheluzzi, là dove ridimensiona la versione enfatizzata da Cesco sulle tournées goldoniane all'estero che al di là del risultato artistico vedono «poco pubblico pagante»: in particolare, gli incontri colle scolaresche si risolvono in tormenti per la troupe, umiliata

¹ Cfr. C. Baseggio, *Ricordi di un grande attore*, 2ª parte, «Il Gazzettino», 9-V-1963. Nel '61, per il suo *Barbero Benefico* a Pavia, al Teatro Fraschini si contano 135 spettatori paganti e non, cfr. «Il Giornale di Pavia», 12-V-1961.

per essere obbligata spesso a recitare due volte nella stessa giornata davanti a platee turbolente, «per l'irrequietezza dei ragazzi, dovuta quasi sempre al numero esorbitante dei biglietti venduti»². Ma, grazie ai media, l'attore riesce a fare dell'avvocato veneziano l'autore nazional-popolare, ragione per cui l'aveva portato nei palcoscenici di tutta Italia. E di riflesso, Baseggio ottiene in quegli anni una visibilità superiore allo stesso Eduardo e al Govi genovese, le tre aree dialettali privilegiate nella rassegna³. Oggi, nelle edicole, rispuntano cassette di quegli eventi televisivi, colla patina di una tecnologia artigianale, telecamera fissa, interni di cartapesta in studio, coll'interprete abbastanza a disagio senza il fiato del pubblico reale, a meno che non si tratti di riprese dal vivo. Molti della mia generazione o poco oltre ricordano con nostalgia quel tipo di offerta. Ad esempio, il regista Gabriele Vacis, in un'intervista rilasciata a Nico Garrone, critico di «Repubblica» che ha filmato nel 1993 le prove delle *Smanie della Villeggiatura*, confessa che per lui, bambino, il teatro era Cesco, assaporato in compagnia della nonna. Ne apprezzava il ritmo recitativo. Quello era per lui Goldoni, quello era per lui il teatro. Vicino alla nonna, dunque, utile sottolineare la precisazione. Un clima dickensiano, quasi. Per cui, travestito in panni goldoniani, l'attore sembra rimuovere le pulsioni autodistruttive e liberazioni del suo sé più drammatico, dallo *Shylock* in dialetto veneziano nel 1927 all'eroe bastonato e violento nel dittico ruzantino presentato alla Biennale del '49 e '50. Nel 1963, in un'intervista concessa a un foglio fiorentino, esalta il linguaggio “pulito” dei suoi personaggi goldoniani, perché il suo teatro non “ha grandi messaggi da lanciare [...] ma fa sempre bene al cuore”. Con lui, il pubblico esce da teatro col “volto sereno”, mentre viceversa “il teatro d'oggi pare che cerchi di pescare nel torbido, negli angoli più intimi dell'uomo”⁴. Insomma, elogio della sublimazione e attacco al moderno, novello Don Chisciotte in guerra contro la civiltà di

² Cfr. C. Micheluzzi, *Sessant'anni di teatro, Introduzione* di G.A. Cibotto, Padova, Rebellato, 1969, p. 150 e p. 153.

³ Cfr. P. Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, Verona, Cierre, 2003, pp. 10-11.

⁴ Cfr. ne «La vita scolastica», 1-VI-1963. E, nella citata intervista apparsa su «Il Giornale di Pavia» del '61, dichiara di voler educare “dopo tante brutture, gli uomini al bello”.

massa⁵. Dimenticati Shylock e Bilora, Cesco si avvia pertanto verso una semplificazione ideologica di se stesso, ad un'idealizzazione pedagogica metabolizzando in tal senso anche il suo Avvocato veneziano. In tal modo finisce di isolarsi ancora di più, e la critica, specie se motivata personalmente, gli si accanisce contro.

Con Goldoni, di fatto, Baseggio si idillizza e costruisce un laboratorio drammaturgico permanente. Proprio negli anni in cui si afferma il nuovo sistema produttivo dei teatri stabili e del regista, all'inizio sacerdote fedele alla signoria del copione originale, l'attore non esita a completarlo con lazzi e infedeltà che scandalizzano i filologi e i critici più conservativi, interventi irriverenti che lui invece ritiene leciti (e fondati sulla tradizione delle maschere precedente alla riforma goldoniana ma pur sempre ancora in funzione, al tempo della stessa) perché virtualmente presenti nella voglia di piacere al pubblico da parte dell'autore. Per certi aspetti, con Goldoni finisce per identificarsi, al punto da riscriverselo nel corpo e nei nervi. In quanto capocomico di tradizione, volto a valorizzare il grande patrimonio del palcoscenico veneto, sempre più identificato colla missione di rilanciare tutto Goldoni, Cesco si sente in diritto, quale interprete attento al consenso del pubblico, di manipolare i testi togliendo e tagliando, e di risistamarli ancora col gesto autonomo di una drammaturgia dell'attore e seguendo le orme secolari del mattatore ottocentesco. L'ideologia crociana della critica, irritata per lo scempio filologico nei riguardi del copione originale, così come il narcisismo dei commediografi viventi, non gli perdonano un simile atteggiamento irrituale. E finiscono spesso per accusarlo di negligenza. "Fabbricatore di farse", così lo liquida nel 1939 con acrimonia Palmieri, sempre poco tenero nei riguardi di Cesco autore o rifacitore⁶. Nel '64, l'editoriale di «Sipario»⁷,

⁵ In un'intervista apparsa ne «Il Secolo XIX», 4-II-1961, si chiede con amarezza: "Cosa può significare Goldoni per una generazione che va matta per le arie e le piroette dei nuovi divi del microfono?».

⁶ E.F. Palmieri, in *Teatro italiano del nostro tempo*, Bologna, Testa, 1939, p. 217.

⁷ Cfr. in «Sipario», *Da Tommaso d'Amalfi a Carlo di Venezia*, 213, 1964, p. 1. Nel numero 215, p. 63, si ha la replica imbronciata di Cesco, sotto forma di lettera al Direttore, in quanto "quest'articolo che senza dubbio Ella non ha potuto leggere" enfatizzerebbe per qualche "ragione recondita" la portata delle sovvenzioni, costume generalizzato, e conclude ricordando a "quel Signore che il suo diritto di cronaca è limitato a quando egli vien chiamato a giudicare una esecuzione". In calce alla lettera di protesta dell'attore, contropagina dell'editorialista, che si domanda "perché Baseggio pensi di essere

non firmato, si scatena contro il suo Goldoni “ridotto sgangheratamente, recitato guittescamente, inscenato con perfetto disamore e soltanto per le sovvenzioni, altro che discorrere di religione goldoniana”. Non basta, perché lo si rimprovera pure di ignoranza storica. Così, sempre Palmieri gli demolisce l’adattamento della trilogia goldoniana di *Zelinda e Lindoro* nel ’61. Baseggio, nel caso in questione, aveva ridotto in tre i nove atti originali della trilogia, con inserimenti ulteriori di maschere. E allora, giù colla stroncatura:

il copione [...] va avanti in lingua e in dialetto, aggiunge tre o quattro personaggi, non sviluppa il tema della gelosia di Lindoro, muta in fatturelli non comprensibili episodi chiarissimi, lascia fuori le inquietudini di Zelinda che son la vera trovata [...]; tutto il terzo atto è di Baseggio, e i dialoghi di Baseggio, che non è Goldoni, son più numerosi di quelli goldoniani. Inoltre un mercante viene trasformato in abate [...] come se la Censura della Repubblica Veneta non impedisse agli autori di porre in scena gli abati [...]. Ma il nostro caro Baseggio, che per la Televisione ha restaurato in tal modo anche il Goldoni del *Geloso avaro*, sa benissimo come adesso vanno le cose; infatti, nell’assistere a quest’adattamento nessuno si è finora accorto dei personaggi aggiunti, del terzo atto inventato e del resto»⁸.

D’altra pare, i pochi copioni in Casa Goldoni appartenenti alle compagnie di Baseggio⁹, in parte acquistati all’asta pubblica tenuta alla morte di Cesco nel 1971 (i parenti si sono dissociati dall’eredità per i debiti accumulati dall’attore), in parte donati dal nipote Franco Fido, insomma quel che resta dello scempio del tempo e dell’incuria conservativa della famiglia, testimoniano un’autentica vocazione autoriale alla seconda potenza, del resto presente, sia pure in misura ridotta, anche negli altri protagonisti della ribalta veneziana, da Cavalieri a Micheluzzi. L’attore non si firma mai in prima persona, nel caso di partiture autonome e personali. Si co-

tabù e al di sopra di ogni paragone”, oltre a rifargli i conti in tasca e chiedergli conto dei quattro e cinque milioni di premio integrativo ricevuto. L’anonimo articolista è chiaramente Palmieri.

⁸ Cfr. E.F. Palmieri, ne «La Notte», 22-II-1961, poi in Idem, *Del teatro in dialetto*, a cura di G.A. Cibotto, Padova, Edizioni del Ruzante, 1976, p. 368.

⁹ Si tratta di tre riduzioni, ovvero *La buona moglie*, *La cameriera brillante* e *Il geloso avaro*, e di altri cinque copioni, cioè *Il burbero*, *Un curioso accidente*, *La gastalda*, *L’impostore*, *Zelinda e Lindoro*.

pre sempre con un *nom de plume*, quasi si vergognasse di assumere su di sé l'identità dello scrittore, magari con pseudonimi in cui rientra il partner spesso complice in simili interventi, Carlo Lodovici. E sono adattamenti, trasformazioni virate in lingua veneziana anche di testi stranieri¹⁰. Si tenga conto poi che i copioni goldoniani conservati nella biblioteca veneziana non sempre corrispondono al testo scenico, in parte ricostruibile attraverso il commento recensionistico, così come risultano sfasati nei confronti delle commedie originali, specie quando occorre giustificare la dizione "riduzione" per i desiderati introiti SIAE, magari attraverso mero spostamento di scene, tagli negli a parte e nei monologhi lunghi, anche relativi al protagonista, salvo poi introdurne altri per colorare il personaggio, specie nel versante del *senex*.

Nel '63 dichiara di aver recitato 53 suoi testi¹¹ mentre nel 1959, in un ritratto organico e affettuoso¹², Orio Vergani ne conta 43, colla presenza anche di titoli insoliti. Ovviamente, questo eccesso di Goldoni gli causa a poco a poco i maggiori dissidi cogli autori regionali e viventi più impazienti, gelosi magari anche dei repertori minori utilizzati per esibire virtuosismi recitativi, vedi appunto Palmieri, che di continuo gli rinfaccia l'indifferenza verso l'area veneta contemporanea. D'altra parte, il sodalizio con Goldoni vanterebbe un illustre battesimo, quasi un mito fondante, a detta dell'attore. In un'intervista al «Gazzettino» rilasciata il 1 ottobre del '42, issato su una vera da pozzo, nel clima dei grandi spettacoli *en plein air* e della cupezza della guerra, Cesco infatti attribuisce a Pirandello, incontrato una sera a San Trovaso, la responsabilità della sua progressiva associazione coll'avvocato veneziano, in quanto lo scrittore siciliano avrebbe decretato con solennità che "Baseggio non ha preso da Zago o da Benini quel che tanti altri hanno avuto dai loro maestri. È un attore che possiede una rara personalità. Farà molta strada se non si dimenticherà di Goldoni".

Innanzitutto, la vera opportunità che il drammaturgo veneziano gli consente, al di là di un fondo di tristezza mescolato all'indubbia smania comunicativa, è quella di scatenare i "rapidi trapassì da uno

¹⁰ Ad esempio, *La moglie del fornai*, da Marcel Pagnol, tradotto da lui in veneziano dalla versione di Manlio Misericocchi, al debutto nel 1958.

¹¹ Cfr. ne «L'eco di Bergamo», 9-IV-1963.

¹² Cfr. O. Vergani, *Baseggio* in «Corriere d'Informazione», 13-III-1959.

stato d'animo all'altro"¹³, ostentati ad esempio nel ruolo di Geron-te nel *Burbero benefico*. In secondo luogo, le parti che predilige sono quelle del buon vecchio. Se in Goldoni mancano amanti, in quanto l'innamorato goldoniano è per lo più fatuo e caricaturale, si pensi al personaggio del cicisbeo in lingua e all'ingenuo adolescente in dialetto, Baseggio punta di solito alle parti del padre-nonno. Questo auto-invecchiamento, dispiegato sin dagli esordi della carriera, trova altresì terreno propizio nel repertorio locale ottocentesco. Non si può negare una tendenza storica da parte dei grandi interpreti veneziani e veneti ad aumentarsi l'anagrafe, tradizione che dai Pantaloni settecenteschi, passando per la Trieste sveviana di *Senilità*, arriva due secoli dopo sino ai capocomici lagunari, specializzati a trent'anni nella parte dell'anziano grottesco o brontolone, entro una drammaturgia dove poco frequente è un protagonista adulto. Insomma, Baseggio si rifugia in Goldoni, quasi a costruirsi il ritratto di un vecchio bonario e orgoglioso, generoso e ingenuo, spesso travasato nelle molteplici apparizioni cinematografiche di contorno. Un processo reciproco di trasformazione. Goldoni viene esaltato nella naturalezza e nella mimesi del quotidiano mentre lui in un certo senso si *pantalonizza* nei suoi copioni. Ecco allora i suoi apprezzatissimi Pantaloni, dove si cala con prestanta e vigore, specie in due testi che recita di continuo, divenuti una sua seconda pelle, anche in quanto buon padre della famiglia teatrale, metafora nobilitante e idealizzante di se stesso, e riassuntiva di un'intera carriera. Alludo a *La putta onorata* e al *Bugiardo*. Il primo, nel 1950, è l'occasione per il suo primo e di fatto unico contatto con Strehler regista, alla Biennale, dove sciorina cordialità e sicurezza, al punto da far esclamare Palmieri che "ha espresso Pantalone con la consueta prepotente bravura, con quegli accenti diretti e cordiali che varcano subito le ribalte vere e immaginarie. Non è un attore è un'invasione"¹⁴. I medesimi accenti di buon senso, di fermezza e onorabilità, assimilazione naturale della lingua che pare

¹³ Cfr. ne «Il Secolo. La Sera», 21-VI-1927.

¹⁴ Cfr. E. F. Palmieri, *A Venezia in San Trovaso, Goldoni e un regista deluso*, in «Il Tempo di Milano», 21-VII-1950, poi in Idem, *Del teatro in dialetto*, cit., p. 300. G. Cucchetti ne «Il Giornale di Sicilia», 24-VI-1959, parla di "possanza scenica di Baseggio. Unica, rara, inimitabile, insuperabile". Esordisce in questo ruolo nel 1937, diretto da Colantuoni, per poi tornarvi per radio nel '52 e in palcoscenico anche nel '56 e nel '68, pure in televisione.

nata con lui, nel *Pantalone* esibito entro il *Bugiardo*, testo riproposto, tra le varie riprese¹⁵, il 20 giugno 1959, sempre alla Biennale di prosa. Nella Fenice, dai palchi arredati con mazzi di rose, il protagonista ha un tale successo nel dosaggio perfetto tra patetico e comico, spontaneità e misura, per «equilibrio fra lo stupido e l'inquirente»¹⁶ nella grande sequenza in cui finalmente scopre le malefatte del figlio Lelio, che oltre agli scrosci d'applausi a scena aperta si vede consegnare il bouquet di rose dall'inesperto valletto, omaggio destinato in primo tempo alla Rosaura di Marina Dolfin. Cesco per l'occasione si scatena nei *soggetti*, con grande successo a detta dei testimoni, vedi la scena dove si immagina nonno con un puttino fantasmatico da portare a spasso, e vi costituisce una sorta di «stratificazione [...] di una neo-commedia dell'arte, formata attraverso i secolari interpreti goldoniani»¹⁷. In più, l'attore non esita a mescolare registri comici e patetici, dignità e orgoglio del personaggio nei momenti di disarmata dabbennaggine¹⁸. Si può verificare quanto resta della memoria del ruolo nella registrazione televisiva del '68, quando l'età sublima ulteriormente la parte. Arriva sul finto canale, davanti ad una finta fondamenta, residuo televisivo di spettacoli all'aperto, come la stessa canzone languorosa dell'incipit dello spettacolo. Giunge in gondola, e se ne sente la voce catarrosa e serena mentre si intrattiene col bolognese stereotipo di Mario Pisu, un Dottore di maniera. Salta giù sulla strada, col suo abito di prammatica, la mantella, la berretta col fiocco, il grande colletto bianco, la ridicola cintura che gli taglia la giubba e gli conferisce un'aria militaresca. E qui si imbatte nel figlio Lelio, l'attore Aldo Giuffré, che sciorina le prime bugie sulla propria identità, per essere presto smascherato. Dopo l'agnizione, e i pazienti rimbrotti e baci paterni, Cesco manifesta una commossa sorpresa e una totale disponibilità a credere immediatamente a quan-

¹⁵ Nel *Pantalone* del *Bugiardo*, Cesco si fa ammirare oltre che nel '37 e nel '59, pure nel '44, nel '54, nel '57 doppiato altresì in tv colla propria regia, nel 1962 per la scena quarta dell'atto terzo, nella registrazione radiofonica poi passata nel disco Cetra, nel '63, nel '65 e nel '68 in tv, alternandosi alla direzione con Carlo Lodovici.

¹⁶ Cfr. M. Dazzi, *Il festival della prosa s'inaugura con Goldoni*, in «Paese sera», 22-VI-1959.

¹⁷ Cfr. G. Trevisani ne «L'Unità», 21-VI-1959.

¹⁸ Renzo Tian arriva a citare i consigli di Ludwig Tieck là dove osserva come «l'attore resti comico anche nel suo dolore», cfr. «Il Messaggero», 21-VI-1959.

to si sente dire. Ebbene, tutto il percorso costruito da Baseggio è un viaggio lineare e coerente verso il disincanto. All'inizio, infatti, e anche nel secondo atto, Cesco ignora l'arte della simulazione, inconsapevole della finzione e dell'invenzione teatrale. Si limita solo a chiosare "me par un romanso", davanti alla favola che l'altro gli sta rifilando per resistere alla donna che sempre il padre vorrebbe fargli sposare. Ad un certo punto Cesco-Pantalone pregusta le gioie di sentirsi nonno, e vede già il nipotino, tra lazzi patetici aggiunti al copione originale, che poi ritroveremo ne *La buona moglie*, in scena nel 1953. Nel terzo atto, viceversa, prende coscienza con dolore delle bugie di Lelio, attraverso le lettere in cui scopre che il figlio non è sposato, in un profluvio di nuove versioni e di impegni coniugali citati e smentiti. Allora muta lo sguardo, si adegua al gioco, "povero piccolo, contime come l'è andata" ormai del tutto disillusio. Per un attimo cede, allorché l'altro tossisce e finge di perdere sangue dal petto, e allora sbotta "Basta, basta, ti me fa morir". Ma nel finale, recupera la sua durezza quando irrompe nella casa del Dottore e di Rosaura a impedire le nozze tra il figlio e quest'ultima, sventolando la missiva che comprova gli obblighi di Lelio con una signora romana, e non esita in pubblico ad espellerlo, definendolo "canaglia". Se ne starà seduto sul divano, immobile, distrutto dalla fatica e dalla umiliazione, seguendo le ultime peripezie affabulatorie del figlio, sino alla generale smascheratura, per sgusciar via di scena indispettito, gemendo "lontan dagli oci, lontan dal cuore". Nella registrazione televisiva, al di là della consueta manipolazione delle battute originali, emerge una stanchezza personale che va certo oltre il ruolo.

Del resto, l'esordio ufficiale della sua carriera, non considerando qualche tentativo pubblico da violinista, avviene al fianco di Gianfranco Giachetti, in una filodrammatica locale, il 28 marzo del '14, nel testo galliniano *La chitarra del papà*, dove poco più che ragazzo (è nato nel 1897) interpreta il settantenne Marco. Anche nel successivo impegno, colla compagnia di Bepi Baldanello, proprietario del Teatro Malibran, in ditta il nome della moglie, Dora Baldanello, figlia del suggeritore della Compagnia Reale Sarda, e professionista di gran classe, nel gennaio 1916, al teatro Rossini¹⁹, sarà il vecchio conte Ottavio ne *La serva amoro-*

¹⁹ La «Gazzetta di Venezia», 6-I-1916 annuncia per lo stesso giorno la *Locandiera*,

sa. Nelle parti anagraficamente adulte, gli riesce bene il ruolo di marito disturbato. È rude e aggressivo nei panni dell'orefice Bol-
do, marito di Siora Giulia, affidata alla bella Laura Solari, ne *Le
donne gelose*, nel 1956, per la Biennale²⁰. Il regista Lodovici legge
il testo goldoniano nel segno dell'accostamento ai lavori umili, al
quotidiano, facendo emergere “i motivi popolari che serviranno da
modello a Giacinto Gallina per i suoi interni dove la povera gente
tiranneggiata dalle finanze s'avvia con la roba al monte dei pegni
e spera nelle fortune del gioco del lotto”²¹. Qui, Cesco sbriga la
pratica in “un cesello di rude vigoria e di delicata e quasi fanciul-
lesca bontà”²². Marito impaziente e irritato per antonomasia pure
il suo Lunardo ne *I rusteghi*, attraversato in tutta la carriera con
una fedeltà esplicita²³, occasione altresì per riunire spesso al suo
fianco gli altri mostri sacri del palcoscenico veneziano, essendo
lui, però, il capocomico e il protagonista. Certo coll'Ars veneta,
nel '21, Cesco sostiene solo la parte di Cancian, lasciando a Gian-
franco Giachetti il ruolo di Lunardo che poi sarà suo²⁴. Tra l'altro,
Cesco sa accontentarsi di ruoli marginali, anche se scalpita come
ricostruisce col senno di poi l'amico-nemico Palmieri²⁵. Ma Baseg-
gio viene comunque apprezzato, e gli si prospetta un futuro molto

in cui Dora è Mirandolina, Cesco il Conte di Albafiorita, Giachetti Ripafratta, Enrico
Corazza il Marchese di Forlimpopoli, mentre in data 10-I-1916 si recensisce in termini
entusiasti la loro *Serva amorosa*, data il giorno prima.

²⁰ Siora Lucrezia, la chiacchierata vedova protagonista, è la procace Elsa Vazzoler.
Non manca, tra le comparsate, il giovane Luciano Mancini, uno dei suoi pupilli.

²¹ Cfr. *La nota* di Enzo Duse nel programma del XV° Festival del Teatro di prosa
1956. La Biennale di Venezia, s.d., s. e., s. p.

²² Cfr. P.E. Poesio, ne «La Nazione Italiana», 28-VII-1956. C'è pure una registra-
zione radiofonica in data 1952.

²³ All'inizio, il ruolo è in verità quello di Filippetto, nella messinscena del '16 entro
la filodrammatica Baldanello, quindi passa alla parte di Cancian nella messinscena del
'21 coll'Ars Veneta, diretta da Giachetti-Lunardo, per assumere su di sé il personaggio
appunto principale a partire dal '35 e '36 (qui la commedia viene chiamata nel cartellone
I quattro rusteghi, per la Compagnia Teatro di Venezia diretta da Colantuoni), ripreso
nel '38, nel '46, per radio nel '53, nel '54, nel '58, nel 61, nel 64 in tv. Da non trascurare
il fatto che a partire almeno dal '68 dirige la versione operistica del copione musicata da
Wolf Ferrari. Muore appunto a Catania, il 22 gennaio del '71, durante una ripresa della
stessa.

²⁴ Cfr. «Il nuovo Trentino», 30-V-1921.

²⁵ Palmieri infatti nella sua nostalgica ricostruzione *dell'Ars Veneta*, e del suo tenta-
tivo infruttuoso, per quanto riguarda Cesco sibila che “invano l'immodestia di Cesco
Baseggio tumultua al Caffè della Posta”, cfr. Idem, in *Del teatro in dialetto*, cit., p. 83.

promettente. Se Giachetti, infatti, “vigila saggiamente i suoi mezzi sempre ad esprimere più la vita intima del personaggio anche comico che non l’effetto del teatro”, in compenso Cesco evidenzia “una comicità così immediata che il senso di divisione fra arte e vita ne resta abolito; se egli disciplinerà ancora meglio i suoi mezzi sarà specie in certe parti, perfetto”²⁶. Il suo Lunardo sposato con Margarita, seconda moglie, viene infilato nello schema familistico spesso presente nei copioni adottati da Cesco, ed è fonte di svariate invenzioni, a partire dal “Sta là, cara, dove ti xe”, come all’inizio del secondo atto, rivolta alla defunta, chiamata “angelo”, alzando gli occhi al soffitto di casa, o inviando baci in direzione della sala, ad intendere che costei è beata in cielo, lontano dall’inferno coniugale. Questo è solo uno tra i tanti *soggetti* di cui è responsabile, come quando paragona la moglie, bardata per il “festin”, a “na galleggiante”. Certo, non è un vero vecchio Lunardo, non è spilorcio, e conserva tutti i suoi appetiti, tranne ovviamente che per il teatro e le maschere (e pur tuttavia capace di inventare la gag meta-teatrale della voce chioccia a simular la madre indulgente e a pretendere dall’amico Simon il ruolo di spalla femminile nei panni di Siora Lucrezia). Solo che intende l’eros a casa propria. Lo si osservi nella celebre scena quinta del secondo atto, grazie alla registrazione televisiva del ’64, per cogliere tutto il sapore carnale, le allusioni tra maschi solidali e concordi nel dominio domestico, le parodie in falsetto, tra sibili ridicoleggianti, della figura femminile (concluse da un liberatorio “erce via!”), in questo caso tra lui e il Simon di Toni Barpi, confidenze velate da *pruderie* e bruscaggine rusticana, circa le pratiche amorose nel chiuso delle case, entro una ben precisa misoginia. Il passaggio dall’atteggiamento egemonico e sprezzante nei confronti delle donne di casa (l’ingresso cupo in tabarro, l’alzar le spalle furioso, la durezza anche verso la figlia, perché i sentimenti non vanno mai espressi all’esterno per il bravo ‘rustego’) all’afasia finale davanti all’arringa di Siora Felice, abile al punto da reintrodurre il travestimento, e dunque la scena, entro le mura domestiche di Lunardo allergico al palcoscenico, declina in

²⁶ Cfr. *La Compagnia Ars Veneta*, in «Nuova Eco del Baldo», 9-VII-1921. Sull’avventura dell’*Ars Veneta* e sulle sue travagliate vicende amministrative, cfr. F. Belletto, *Ars Veneta. Storia di una Compagnia Dialettale*, in «Biblioteca teatrale», 5-6, 1987, pp. 287-305.

chiave leggera la consueta smobilitazione dell'interprete, che ama togliersi nel finale la maschera autoritaria, dopo averla portata con decisionismo virile.

Nel giugno del 1949, l'editoriale della rivista «Sipario» esalta la sua interpretazione ne *La buona madre*²⁷, in cui interpreta il vecchio Lunardo che alla fine sposa la giovane Daniela. E in tale territorio ambiguo, in cui Pantalone recupera antichi pruriti della maschera prima della riforma *moralisante* goldoniana²⁸, svetta nel '56, col suggello del Piccolo milanese, *La Cameriera brillante*, registrata lo stesso anno in TV, in cui Marcello Moretti sfruttava i suggerimenti per la camminata del regista Carlo Lodovici, a sua volta già ottimo Arlecchino. Qui, il suo Pantalone sfoggia bamboleggiamenti regressivi, doppiato da uno sguardo furbastro e sospettoso, e la consueta divisa, già vista altrove, ossia farsetto rosso e piccola barba caprina a mo' di pizzetto, colletto bianco bipartito col fiocco, abito costrittivo e ridicoloso, un orrido costume che ne fa un misto tra Robin Hood senile e bravo manzoniano. Dovrebbe essere sensuale e voglioso, ma più che di una serva giovane pare che abbia voglia di un cavalluccio a dondolo, anche se le forme prorompenti dell'Argentina di Elsa Vazzoler sembra riescano a suscitare vaghi turbamenti anche in lui. In sala, nondimeno, qualche critico cita archetipi dionisiaci²⁹, e il sempre malizioso Carlo Terron sfodera aggettivi eloquenti: “eretistico, euforico, intraprendente, smanioso e vagamente mandrillo”³⁰. Nella riduzione del copione,

²⁷ “miracoloso (non c'è altra parola)”, cfr. in «Sipario», 38, 1949, p. 6. Altre edizioni del medesimo ruolo, col titolo però veneziano *La bona mare* nel '29 e '30, e nel '60-'61 dove la commedia diviene *Sior Nicoletto meza camica e i so amori in Cale de l'Oca*, ripresa che inaugura la stagione al Manzoni di Milano il 4 e il 5 ottobre, ed è Cesco a curare la regia.

²⁸ C'è pure un passaggio ne *La Gastalda*, anno 1949, che Cesco mescola a varianti della *Castalda* in lingua. Ne parla, al solito, Palmieri, cfr. «Il Tempo di Milano», 25-V-1949, poi in Idem, *Del teatro in dialetto*, cit., p. 292, là dove, oltre ad accennare al “discutibile mescolamento che, tutto sommato, ha tutto guastato”, conclude che “Baseggio ha dato a Pantalone una furbizia e una gagliardia che debbono aver sorpreso la Maschera”.

²⁹ Cfr. I. Ripamonti, in «Avanti!», 5-V-1956: “proprio il Pantalone che la commedia dell'Arte aveva visto come maschera popolare di origine fallica”. Del resto, tra le varianti drammaturgiche inflatate da Cesco nel testo, controllato a Casa Goldoni, c'è un inserto significativo, collocato verso il finale della commedia, a p. 77. Mentre Argentina si offre a Pantalone, lui la interrompe con “Gero stufo de far da vecio!”.

³⁰ Cfr. C. Terron, *Che delizia in casa una serva come questa*, in «Corriere Lombardo», 5/6-V-1956. E gli va dietro Roberto De Monticelli, ne «Il Giorno», 5-V-1956, che

l'attore dilata ovviamente i vecchi lazzi presenti nell'originale e in parte riscrive le sequenze meta-teatrali. Una duplicazione tardiva nella resa di questo Pantalone si può gustare grazie a *La Bancarotta televisiva*³¹ del '68. Qui, vorrebbe manifestare lo scontento, l'avvilimento aziendale in mezzo ad un esercito di parassiti e scrocconi. Il personaggio dovrebbe secondo copione essere sensuale e dissipato, col rischio del fallimento del proprio negozio di tessuti. In realtà, a Cesco riescono solo gesti infantili e moine inconcludenti. Infilta spesso le mani sul cinturone, nel ricordo di prestanze passate, in una posa da matamoro sclerotico. Coll'amante Clarice, si lascia andare a bizzze e capricci infantili, cancellata qualsiasi carica erotica. Sembra insomma impreparato, inesperto nella bisogna, quasi gli mancasse l'esperienza. Vi si aggiunge, di certo, la censura televisiva a far svaporare il lato desiderante del libertinismo settecentesco. Colla seconda moglie, Aurelia, libera in compenso allergie coniugali e livide alterigie, come quando le soffia un perentorio "Sora parona, a basso la voce", e solo col servo Traccagnino risfodera la consueta grinta nel raggirarlo e carpirgli confidenze sui suoi ladrocinini, fino a prenderlo a schiaffi e a mandarlo via. Dignità recuperata anche col nobile biscazziere, allorché gli dà del "conte postizzo" con competenza, forse autobiografica per via del suo debole per le carte da gioco. Finita la festa, mormora disperato e acido "La reputazion xe andata. Me resta da butarme in canal", altra battuta aggiunta, in questo caso alla scena nona del terzo atto. Si ritirerà invece in campagna colla moglie, lontano dai vizi e dai pericoli, secondo i finali consolatori e rassicuranti goldoniani, col puntuale ripristino dell'ordine imposto dal genere commedia. Qui, Cesco, nel chiedere perdono al figlio, nell'atto di unirlo a Vittoria, mentre le sussurra "Volighe ben a mio figlio", arriva a verità di accento, e

lo chiama "vecchietto affocato e bonario", mentre Palmieri, ne «La Notte» ne apprezza stavolta "le smanie amorose [...], gli sbalzi dalla puntigliosità più ruvida alla galante arrendevolezza". Da notare che Traccagnino è interpretato da Marcello Moretti, nel pieno delle sue forze. Sul rapporto tra serva e padrone nel testo goldoniano, cfr. la mia *Introduzione* a C. Goldoni, *La Cameriera brillante*, a cura di R. Cuppone, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 9-78 e pp. 267-278.

³¹ Lo spettacolo, registrato in studio colla regia di Lodovici, ingloba Bianca Toccafondi, la moglie Aurelia trascurata, Bice Valori nei panni dell'avida e corrotta Clarice. In scena, *La Bancarotta* debutta nel '61, ma se ne trova una registrazione radiofonica del '52, colla sua regia.

decolla all'improvviso. Sarà un "bon nonno", se non ha potuto essere buon padre. Qualcosa di personale aleggia nel *kitch* televisivo. Anche perché il bravo figlio Leandro è interpretato dal prediletto Walter Ravasini.

Meglio evitare mogli troppi giovani, o magari evitarle del tutto. Ecco infatti il suo Pantalone concupito per scherzo e dispetto da Clarice e Flaminia nel *Vecchio bizzarro*, antico *flop* dell'Avvocato, da Baseggio recuperato nella ricerca di titoli adatti al proprio temperamento. Qui, però, si spinge un po' oltre. Al debutto teatrale nel '64, Cesco sciorina movenze atletiche con un'indubbia goffaggine data l'età e la corpulenza, che pare esplodere nell'abito fisso, esibito nel ruolo, come testimonia l'edizione televisiva del '68, diretta dal solito Lodovici. Ebbene, nel copione da lui arrangiato, il finale viene radicalmente mutato. Se nel testo goldoniano Flaminia sposa infatti il vecchio, nonostante la differenza d'età, nella soluzione drammaturgica scelta da Cesco il personaggio preferisce ritirarsi in campagna, coll'amico e sodale Celio, ipocondriaco scapolo e sempre pronto ad auscultarsi il polso. In campagna, la strana coppia potrà dimenticare la vecchiaia, grazie ad un programma di vita epicureo. Analoghi interessi esclusivamente mangerecci, nel vecchio giocherellone, alle prese con pranzi doviziosi e ingenuie goffaggini, ovvero nel Fabrizio degli *Innamorati* televisivi del '69, diretti da Lodovici.

Non si trascuri, poi, la declinazione leggendaria a *mamo* senile del suo Paron Fortunato un po' autistico nelle *Baruffe chiozzotte* per la Biennale del '36 alla Giudecca, regia di Simoni, colla barca dei pescatori che arriva in tartana dal canale. Lo stesso Strehler l'avrebbe voluto per le sue *Baruffe* del '64, viceversa respinto da Cesco per i contrasti annosi con un regista tanto egemonico. E nondimeno molte soluzioni di questa messinscena vengono dalla matrice Baseggio-Lodovici. A sentire il compianto Arnaldo Momo, che lo ha diretto nel '48, per la regia del *Feudatario*, il suo Fortunato si spiega coll'intuizione dell'attore che il pescatore si trovasse ancora in barca, in piena pesca, colla soppressione delle parti atone delle battute, portate via dal vento³².

Ma il ruolo del vecchio consente varianti peggiorative, per l'attaccamento alla *roba*. Nel sensale Gasparo, in *Chi la fa l'aspetta*

³² Cfr. Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, cit., pp. 125-126.

o sia *I chiassetti del Carneval*³³, tutto un gioco di burle, di truffe carpite e poi ricambiate cogli interessi, dal dialogo scintillante nonostante stereotipie che avevano tentato solo un interprete come Ferruccio Benini nel 1909, Cesco risulta di una “modernità sconcertante, rapportata, ovviamente, al teatro goldoniano”³⁴. L’attaccamento al denaro può farsi però meno bonario e più nevrotico. Nel 1951, intanto, non dimentico del suo Arpagone molieriano del ’44, dirige nella versione goldoniana dell’*Avaro* Memo Benassi, star del palcoscenico, eccentrico e malevolo contro tutti i colleghi, come lui insofferente mattatore nei riguardi della regia. Scava ancora nella taccagneria, e *pour cause*, grazie al Marchese di Forlimpopoli della *Locandiera*, anno 1958, anche se appare incolore, al di là della consueta misoginia e misantropia, amarezza e taccagneria, che immette nel personaggio. In realtà, il nobile misero e vantone non gli piace, tanto che non insiste per farlo accedere nel piccolo schermo.

Nel 1938, a poco più di 40 anni, si impossessa di un altro doppio canonico del ruolo del vecchio avaro. È una caratterizzazione, questa, che suscita in assoluto i maggiori consensi e le maggiori avversioni, un po’ come il suo Fortunato nelle *Baruffe chiozzotte*. Intendo il *Sior Toderò brontolon*, ripreso in seguito con una fedeltà quasi maniacale, spesso facendo ruotare i suoi interpreti tra un ruolo e l’altro³⁵. Affiora forse, nell’approccio fisiologico al personaggio, solo qualche ricordo della tradizione, specie il *Toderò* di Albano Mezzetti, coevo al suo debutto negli anni del primo dopoguerra, “squadrato, energico, petulante, maligno, tangherissimo: con certe irose soffiate di naso che parevano tempeste nei boschi scespiriani; e certi schiocchi di tabacchiera, che parevano comandi scagliati a un batta-

³³ Il debutto avviene il 13 del 1958, colla Compagnia goldoniana, che ha inglobato Cavalieri e il clan Micheluzzi, al Teatro Verde di San Giorgio per la Biennale, regia di Lodovici. Lo spettacolo viene ripreso l’anno dopo, anche in televisione.

³⁴ Cfr. G. Geron, *Una burla di Carnevale sotto un cielo d’estate*, in «Gazzettino Sera», 14/15-VII-1958. E, alla ripresa nel ’59, De Monticelli definisce la sua resa “misurata, e come serena, nella sua perfetta maturità”, ne «Il Giorno», 19-II-1959.

³⁵ Dopo il ’38 sarà infatti ancora Toderò nel ’46-’47, nel ’50, nel ’52 per radio, nel ’54, nel ’57 anche in tv colla Vazzoler Marcolina e la Benedetti Siora Felice, nel ’59, nel ’61, nel ’64 in tv con Ravasini Meneghetto, nel ’69 ancora in tv con Vazzoler Marcolina e Lina Volonghi Fortunata. Da ricordare che il 25 marzo del ’57, serata di gala alla Fenice di Venezia, durante le celebrazioni goldoniane per il 250esimo della nascita del commediografo veneziano, lo recita davanti al Presidente della Repubblica Gronchi.

glione di lampi”³⁶. Disponiamo della registrazione televisiva del '69, dopo il lutto che lo inchioda per la tragica morte di Ravasini, avvenuta quattro mesi prima. Il lavoro viene interrotto perché l'attore sta male, respira a fatica, e la vecchiaia prima simulata adesso esplose lancinante, mentre il corpo e la faccia appaiono travolti e stravolti dagli anni, corruschi di angoscia, di impazienza e di paura. Ogni gesto, come l'aprire un cassetto, o lo spostarsi da una poltrona all'altra, gli costa grande fatica. Alle sue spalle, l'ombra di Gino Cavalieri, nei panni di Gregorio, costituisce per l'ennesima e ultima volta, una spalla dispettosa e complementare, ripresentando la coppia di zanni senili e sublimi. Qui, aggiunge in termini espliciti il proprio spessore tragico, specie nell'autobiografico, esasperato antifamilismo, vedi la scena col figlio Pellegrin e il disprezzo per la nipote donata nel suo progetto delirante al figlio del segretario Desiderio. Il tutto, condito dai consueti *soggetti*, come l'aggiunta di battute icastiche (Desiderio paragonato a un “gato” tenuto a tavola, ma insieme trattato da servo), il lazzo della sordità-autentica macchina per varie gag, “Cecilia-vigilia”, “ela-sorela”, e altro, e ancora la risibile lezione di dizione sulla dichiarazione dell'età impartita a Nicoletto (“di-ci-a-oto”), tastato per saggiarne le capacità di lavoro e di riproduzione, l'insicurezza percettiva ad ogni entrata dei malcapitati interlocutori nella sua stanza, la tendenza continua a scivolare nel dormiveglia, le pause ansimanti, la schiena curva, ma drizzata ogni volta che si dimentica di chiamarlo “paron”, e le mani artiglianti, le amnesie ricorrenti, i giochi di parole ricreati tastando la risposta della sala, o il “Gregorio” sillabato tra rantoli e soffi di rabbia continui. Circola freddo nell'oscura casa, ricostruita in studio. La lana pare impadronirsi del corpo sbilenco e strascicato del vecchio servo, mentre la berretta, la sciarpa, i guanti copridita, i calzettoni a mo' di braga, la berretta, così come l'abbigliamento di Cesco, lo zuccotto in testa o la logora e bisunta palandrana, mormorano sinistri richiami a un *décor* ebraico, o meglio hyddish, a follie da romanzo russo tardo ottocento più che a psicologie molieriane come pure gli viene rimproverato³⁷. Il tutto si raddoppia e si proietta nei lineamenti macerati del volto, mentre

³⁶ Cfr. Palmieri, *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 203.

³⁷ Cfr. A. Donati, ne «L'Adige», 9-I-1963. Già nel '50 Silvio D'Amico vi rileva tratti molieriani più che goldoniani (cfr. in Cesco *Baseggio. Lattore oltre la maschera*, a cura di G. Barbanti, Venezia, Quaderni della Videoteca Pasinetti, 2001, p. 112).

domina dappertutto l'incubo dello spreco, contiguo alla morbosa incapacità di concepire la propria morte. In un certo senso, dal '38 al '69, e le foto di scena lo documentano con eloquenza, è questo un lungo viaggio assieme al personaggio, colla differenza che se all'inizio Baseggio è un uomo adulto, nel pieno delle sue forze, che si immagina un vecchio, tant'è vero che fuori dal teatro si fa riprendere in pose spavalde e divistiche, capelli biondi al vento, lineamenti e sguardo da dominatore bonario, in fondo alla carriera è un vecchio che si sente morire a far uscire da sé in chiave grottesca l'essenza della vecchiaia, l'assenza cioè di futuro. Come certi romanzi in prima persona, si pensi alle *Confessioni di un italiano* di Nievo, in cui il Soggetto narrante descrive la propria educazione sentimentale attraverso le peripezie della vita, e nelle prime pagine l'io narrato è bambino, e viceversa nelle ultime narrante e narrato finiscono per coincidere. In questa testamentaria performance, palpita forse qualche ricordo del suo Shylock dal *Mercante di Venezia*, l'avaro sanguigno e bramoso della sua cassetta, entrambi i personaggi essendo presentati come mostri per poi essere umanizzati e resi nondimeno simpatici alla platea. Di questa interpretazione, dove aveva sbalordito la critica per la "sicura individuazione dei lati umani, fanatici, ambigui, morbosi, crudeli, dolorosi del personaggio"³⁸, ci resta una traccia sonora, relativa alla ripresa del 1952, dunque rifrazione di una rifrazione lontana nel tempo, dove in parte si risente una pallida eco rispetto ai "borbottii [...]brontolii [...]muggiti [...]ruggiti sordi"³⁹, testimoniati da D'Amico a proposito delle scene più intense recitate quasi senza parole da Ermete Novelli. Ma c'è dell'altro. Lo si guardi ancora, Cesco, non ancora trentenne come si mostra nelle foto semioscure del debutto, quel che ci resta delle tre ore applauditissime dello spettacolo. È una immagine che pare motivare e condensare in sé la sequela turbinosa di aggettivi sciorinata, nell'enfasi apologetica, da un corsivista del «Messaggero». La riporto alla lettera:

³⁸ Cfr. R. Reborà, in «Sipario», 69-70, 1952, p. 25. Il copione di *Shylock da W. Shakespeare* viene sagomato su Baseggio dall'avvocato toscano Adriano Lami e da Guido Perale, professore al liceo veneziano Marco Polo, per il debutto all'Odescalchi di Roma il 1 aprile del '27. Nella ripresa per la stagione '51-'52, il titolo diviene *Il mercante di Venezia da W. Shakespeare*.

³⁹ Cfr. D'Amico, *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Roma, A. Mondadori, 1921, p. 66.

intimo tumultuoso tormento rabbioso perfido e doloroso [...] insinuante e reciso, falso e minaccioso, servile e dispotico, feroce ed esoso, avido, chiacchierone, dissimulatore, implacabile, cinicamente ingenuo, umano e disumano, tutte le più effimere sfumature di questo carattere orribile e pietoso sono state colte ed espresse in un gioco di voce e di fisionomia impressionante e preciso⁴⁰.

Confrontando l'enfasi del recensore e la figura grifagna della fotografia, dove specialmente le mani impressionano per la stretta mortale con cui regge lo scrigno con trasporto feticcistico, si intuisce il profondo coinvolgimento dell'interprete, l'estrema violenza con cui libera e insieme controlla la propria emozione, oggettivando il lato demoniaco di sé e allo stesso tempo riattraversandolo come in uno psicodramma. E la voce febbrile e morbosetta del '52, l'erre moscia che va e viene, l'untuosità e l'impennata di orgoglio che si frammischiano nella celebre *tirade* sull'umanità dell'ebreo, sembrano alludere ad altre diversità, un sottotesto torbido e straziante che preme invano per uscire e può colar fuori solo traducendosi in altro rispetto a sé. Qualche oscuro accenno alla misoginia e a pulsioni non ortodosse trapela nella significativa battuta aggiunta nella scena sesta del primo atto del suo *Geloso avaro*, ridotto per la messinscena del '58, dove Pantalone par quasi fare all'amore con un sacco di zecchini d'oro mentre mormora: "E ti xe assai più belo de tute le done de sto mondo! Che loro xe fate de carne come noialtri e ti ti xe d'oro!"⁴¹.

Conviene tornare a questo punto sull'antinomia canonica tra Baseggio capocomico e avvento della regia nel solco simoniano. Il contesto è l'internazionalizzazione del circuito colla Biennale, nel tentativo di aggiornare la tradizione goldoniana ottocentesca. La disponibilità di Baseggio in tale circuito dura sino al '59 almeno, in un rapporto spesso conflittuale colle scelte dei vertici istituzionali della rassegna, perché esasperato dal rilievo concesso ai *foresti*⁴².

⁴⁰ Cfr. «Messaggero», 2 aprile 1927.

⁴¹ Cfr. p. 19/1, del detto copione conservato in Casa Goldoni a Venezia.

⁴² A conferma di quanto detto, basti controllare le striminzite note relative alla presenza di Baseggio nel volume di Lamberto Trezzini, *Una storia della Biennale teatro 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999, specie alla p. 55 dove, a proposito della sua *Locandiera*, contrapposta a quella di Visconti, paragone certo impietoso, anche per le condizioni in cui opera in quel momento Cesco, si parla di "realismo bozzettistico della maniera dialettale".

Ecco allora, dopo il Fortunato del '36, *Il Bugiardo* a San Trovaso nel '37, sempre diretto da Simoni⁴³, nel '38, nei Giardini dell'Esposizione, il suo Zamaria in *Una delle ultime sere di carnevale*, mentre nel '39, di nuovo disciplinato da Simoni coadiuvato da Guido Salvini, lo vediamo nei panni dello speciale Timoteo nel *Ventaglio* a San Zaccaria, con una partecipazione di gran parte dei mostri del palcoscenico nazionale, appartenenti a varie generazioni, come Annibale e Carlo Ninchi, Gino Cervi, Andreina Pagnani e Rossano Brazzi, Aroldo Tieri e Rina Morelli, e poi, nel cortiletto alla Bragora nel *Campiello* con un cast veneto integrato da Laura Adani, e questa volta alla regia Corrado Pavolini e Simoni. Entro la dialettica tra localismo e internazionalità, tra sistema capocomicale e istituzione di compagnie stanziali, si hanno nel '53 le prime manovre per un tentativo di Teatro Stabile delle Venezie⁴⁴, una formazione che unisca le varie troupes veneziane, col supporto delle Regioni interessate, con repertori classici non ristretti a Goldoni e affini, ma il tentativo in pochi mesi smobilita⁴⁵. Viene ripreso, ad opera di uno scatenato Paolo Grassi, tre anni dopo. Il fondatore del Piccolo Teatro di Milano vuole coinvolgere non direttamente Cesco, almeno agli inizi, ma la ribalta dialettale, nella fattispecie Carlo Micheluzzi. C'è un suo articolo, in gioventù⁴⁶, in cui si mostra impaziente di incontrarsi colle grandi ditte goldoniane. Il titolo eloquente è *Micheluzzi o della tenacia*. Qui, Grassi esalta "i capolavori di

⁴³ Sull'esperienza di questi allestimenti simoniani, che di fatto introducono in Italia la figura del regista, e coevi alla fondazione, da parte di D'Amico, dell'Accademia d'arte drammatica a Roma, finalizzata a metabolizzare sulla nostra scena questa figura, cfr. le notizie pettegole e divertenti presenti in M. Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940, Presentazione* di M. Isnenghi, Padova, Il Poligrafo, 1988. Maria, essendo il marito Gino coinvolto nell'organizzazione del Festival, ha modo di seguire da vicino le varie messinscene che si susseguono nella Venezia estiva, tra feste e amori sfaccendati, e non esita a sbizzare profili acri sui protagonisti, come l'irritazione di Benassi per il gran peso del costume di Shylock, il "caffetano a righe sbieche gialle e nere", *ivi*, p. 151, e le impazienze dello stesso Simoni durante le prove del *Ventaglio* nel '36, *ivi*, pp. 196-200. Molto istruttivo il ritratto che ci lascia di Cesco, in scena "sempre protagonista" e fuori invece "anonimo, quasi addormentato", *ivi*, p. 200.

⁴⁴ Nel '48 un primo tentativo a firma di Bragaglia svapora presto. Così quello propugnato da Benassi e Carraro nel '51, da Diana Torrieri nel '52, annunciato da Gastone Geron su «Il Gazzettino» del 26 settembre.

⁴⁵ Cfr. N. Mangini, *Il Teatro Veneto moderno 1870-1970*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992, p. 367.

⁴⁶ Cfr. in «Retrosцена», 6-7, 1941.

Goldoni, di questo nostro e mai abbastanza da noi amato Goldoni, nonché cose insigni del teatro veneto (vedi Simoni, Gallina, Selvatico, ecc.)”. E sogna la “veramente grandiosa compagnia”, mentre si rammarica che si sia disunita una *troupe* che manifestava “un’arte quanto nessun’altra profondamente italiana”. Si tratta di esportare in laguna il modello amministrativo e culturale del Teatro di Milano. Dunque, e proprio con Baseggio, questo Teatro di Venezia si prefigura quale una sorta di appendice milanese. In repertorio *La Casa Nova*, *Il Parlamento*, *La famiglia dell’antiquario*, *Il matrimonio di Ludro*, *La Cameriera brillante*, *La Moscheta*, *Le donne gelose*. I registi, oltre a Lodovici, sono De Bosio per *La Moscheta* e Costa per *La famegia de l’antiquario*. Si aspetta per l’anno successivo l’arrivo di Strehler. Ma il trapianto su basi territoriali più vaste del modello lombardo non funziona. Inutili l’amalgama tra i vecchi attori veneti e interpreti più giovani, da Giulio Bosetti ad Alberto Lionello, vani altresì i debutti in provincia, come Bergamo, luogo natale di papi e di zanni, perché il tutto si esaurisce presto per la sordità delle forze economiche e politiche⁴⁷, così come per rivalse e invidie campanilistiche, quasi un contrasto etnico tra attori veneti e organizzatori lombardi. Insomma, in un anno svaporano entusiasmi e velleità di proseguire. Del resto, Baseggio non sopporta i trenta giorni abituali di prova, di cui gran parte a tavolino, il divieto del fumo e dei ritardi, così come recalcitra all’idea di non avere i soldi in mano, magari da scialare nei regali ai suoi protetti. In un’intervista a Massimo Dursi del 1949, si scaglia contro i registi intellettuali, contro i diplomati all’Accademia. E si contrappone per l’occasione all’arte astratta, con cui identifica la moderna figura del regista:

Viene un giovanotto da Roma, che non è mai stato sul palcoscenico, però ha letto cento libri e frequentato una Accademia e mi dice: “Baseggio incominci col farmi un uscio. Non sa farmi un uscio? [...] Una seggiola allora. No? Scommetto che non sa farmi neppure una fontana” [...]. Insegnano agli attori ad interpretare cose inanimate, e poi, quando uno sa fare un tavolino, allora lo diplomano [...]. È l’astrattismo che ci rovina. Alla Biennale, un quadro raffigurava quell’arnese di legno che si infila nelle maniche, per stirarle: era invece una “Donna che piange”.

⁴⁷ Paolo Grassi, nelle sue memorie, *Quarant’anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Milano, Mursia, 1977, a p. 202 cita l’eloquente risposta dell’allora sindaco democristiano Favaretto Fisca “no go schei”.

Non mi posso più stupire se insegnano agli attori a far gli armadi o i comodini, magari in tre lingue [...]. Non imparerò mai ad entrare nella parte di un attaccapanni e seguirò invece a singhiozzare sul serio alle prove⁴⁸.

Ancora, nel dicembre del '53, spiega a Lamberto Trezzini:

Non le sembra giusto [...] che Goldoni abbia nella capitale una sua fissa dimora ove possa essere rappresentato ogni anno, a Roma dove anche i turisti stranieri possano godere di uno spettacolo che a loro interessa più di tutte le commedie straniere delle quali abbiamo in Italia l'inflazione?⁴⁹

Questa idea viene suffragata e messa in circolazione anche da chi vi si sporge postumo, come fa Cibotto a 10 anni dalla morte⁵⁰. Nel '64, pone quasi le proprie condizioni ad un'ipotesi di direzione:

se Goldoni verrà eseguito come io lo intendo e cioè non trasformato in balletto né in Cecov io vi aderirò con entusiasmo. [...] Tanto dovevo dichiarare per amor del vero e perché i miei concittadini non abbiano a dire: Anca Baseggio ga fatto tante ciacole su la Stabile... su Goldoni... sul teatro, ma anca de lu no se capisse gnente⁵¹.

L'anno dopo, eccolo scagliarsi contro il sistema teatrale italiano che ignora Goldoni mettendolo in bocca ai *foresti*, oltre al fatto che per vent'anni, nel secondo dopoguerra, non avrebbe fatto "niente, assolutamente niente (nemmeno il ripristino del teatro che porta il suo nome!)". Per cui lo considerano pazzo per la "cocciuta volontà di imporre Goldoni in Italia e all'estero. È sorpassato, dicevano, odora di scuola [...] Il Goldoni dialettale è oggi recitato da tutti. Non importa che gli attori siano veneti o turchi; in quattro

⁴⁸ L'intervista appare su «Gazzettino Sera», 9-V-1949. Forse allude a Costa, con cui pure aveva recitato il *Poeta fanatico* nel '41, e farà poi nel '56 *La famiglia dell'antiquario*. Ma sembra inevitabile pensare alla sua idiosincrasia nei riguardi del sistema Strehler.

⁴⁹ Cfr. L. Trezzini, in Idem, *Goldoni non invecchia*, in «Paese Sera», 11/12-III-1957, rievoca a posteriori l'episodio.

⁵⁰ «Nonostante l'esperienza amara dell'indifferenza, Baseggio ha continuato lo stesso a battersi per lo Stabile che ai suoi occhi si colorava della vaghezza tipica dei sogni, bussando a tutte le porte, invocando comprensioni rimaste puramente verbali, stimolando energie che una volta preso atto della freddezza ambientale preferivano emigrare», cfr. G.A. Cibotto, *Mi no' capisso la rason*, in «Il Gazzettino», 22-I-1981.

⁵¹ Cfr. ne «Il Gazzettino», 4-IV-1964.

o cinque giorni un dialetto si impara”⁵². Dei suoi successi personali, delle *tournées* oltre confine con tanto di premi, dalla Spagna alla Svizzera alla Jugoslavia (qui con qualche contrasto nei rapporti colle autorità a Capodistria, essendo la prima compagnia italiana a varcare il confine), “nessun giornale si è mai interessato [...] neppure i giornali dello spettacolo. Con Paolo Grassi è tutto il contrario: ne parlano prima, durante, e dopo”. Negli ultimi tempi, tra reiterate geremiadi, si paragona persino al Goldoni esule, senza più un suo teatro, e annuncia, scelta drammatica, la propria decisione di liberarsi “del suo costoso guardaroba di sete, di velluti e di broccati: no farò più la Compagnia”⁵³.

Ora, al di là di antipatie e di incomprensioni reciproche, il fatto è che Baseggio concepisce, o si può permettere, un regista solo alla maniera di Lodovici, vale a dire un regista-attore formato alla propria scuola famiglia, o al massimo come l'amico Simoni⁵⁴, concertatore di grandi interpreti, non un *metteur en scène* grande intellettuale e dominatore alla Strehler. Solo Carlo Lodovici infatti è in grado di armonizzare l'egocentrismo infantile e debordante di Cesco e il resto della compagnia, e allo stesso tempo di mediare colle strutture committenti, dai festival alla televisione. Diviene, per certi aspetti, l'erede di Simoni, col passaggio dal *plein air* al tubo catodico, del suo metodo ritmico coreutico, lontano da banalizzazioni ottocentesche e da forzature ideologiche, inibito però alle grandi riletture goldoniane degli anni '50 e '60 dei Visconti e degli Strehler⁵⁵. Lo si veda nell'intervista, già citata, rilasciata a Trezzini nel '53, in cui cita Diego Valeri, secondo cui Goldoni “è un autore facile, senza complicazioni e senza misteri [...]”. Dobbiamo evitare di rappresentare un Goldoni sofisticato con presunti significati intellettualistici[...] con idee troppo rivoluzionarie, nel tentativo di scoprire quello che in fondo non c'è”⁵⁶. In una parola, arduo

⁵² Cfr. l'intervista rilasciata a Gino Damerini ne «Il Gazzettino», 26-1-1965.

⁵³ Cfr. la lettera di Zefferino Agazzi al Direttore del «Gazzettino» il 23-X-1968.

⁵⁴ Nel numero commemorativo «Il Dramma», 163-164, 1952 dedicato a Simoni, Cesco si vanta di averlo iniziato alla regia, avendolo invitato a seguire le prove del suo Shylock nel teatrino dell'Arcimboldi, dove l'ex autore e principe dei critici si scatena nei consigli alla troupe, pp. 50-52.

⁵⁵ Cfr. almeno P. Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993.

⁵⁶ Del resto, il motivo polemico del consumo teatrale autentico, nel decentramento

risulta conciliare due idee diverse del repertorio goldoniano come quella di Baseggio e di Strehler, o maschere come il suo Pantalone e l'Arlecchino di Moretti, che pur tanto deve a Lodovici. Ruggero Jacobbi sancisce l'incompatibilità organica tra i due sistemi: "immediato e istintivo contrasto con la riforma della messinscena goldoniana promossa" dal grande regista⁵⁷. Pessimo distributore di parti, questa l'accusa più frequente che si ricava da stroncature recensionistiche non colluse e dalle interviste non favorevoli. E si noti che, in polemica coll'introduzione ormai vincente della nuova figura professionale, Cesco, quando è lui che cura la messinscena, non si firma come tale, limitandosi a porre il proprio nome quale capocomico. Tanto più che la funzione registica si alterna tra Baseggio e Lodovici in termini di servizio scambiabile, senza differenze sostanziali nelle varie riprese, Cesco lavorando su di sé, e Carlo sul gruppo restante della compagnia. La medesima incompatibilità si ripresenta negli aspetti aziendali, con conseguente gelo nei suoi rapporti col managerismo di Paolo Grassi. Insomma, per lui Goldoni messo in scena da registi non attori significa intellettualismo sterile.

Ebbene, come recita Goldoni, Baseggio? O, meglio, quali modelli utilizza? Intanto, non ha maestri, il nostro attore, non ne riconosce, non ne accetta. Non lascia eredi, a sua volta, s'è detto da più parti, nonostante sia tutto assorbito nel proprio magistero pedagogico, padre/amico/proprietario dei suoi ragazzini, prelevati spesso dalla strada, non dall'Accademia, che alleva come una madre⁵⁸. "Aveva la coscienza della propria personalità, accettò tutt'al

territoriale della penisola, appartiene anche all'ideologia di Cesco. Vedasi l'intervista rilasciata in Bassano al «Gazzettino», 28-II-1956, in cui accusa di snobismo i capoluoghi di provincia, mentre esalta l'autentico amore di "Bassano, Conegliano, Vittorio Veneto ed anche Feltre".

⁵⁷ Cfr. Ruggero Jacobbi, *Con Baseggio muore tutto un teatro*, «Il Dramma», 1-2, 1971, p. 31. Ma il critico, studioso e poeta, costretto a sua volta dal Piccolo ad emigrare per anni in Brasile, non può che esaltare di Cesco la grandezza recitativa specie, a suo giudizio, nel *Todero*, nelle *Baruffe* e nel *Burbero benefico*, "tutto giocato su un minimo repertorio di gesti e d'intonazioni".

⁵⁸ G. Geron, *Cesco Baseggio rustego e bonario*, in «Sipario» 599, 1999, p. 36, così gira con eleganza attorno a questo nodo psichico e comportamentale dell'attore: "Possedeva una carica di sentimenti ammantati di ritrosie ruvide, curiosamente istradati verso complessi rapporti di paternità adottiva nei confronti di attori giovanissimi che allevava e rimpannucciava con singolare generosità, tanto che qualcuno arrivò ad attribuirgli il paradossale ruolo di madre ansiosa più ancora che di genitore provvido, tanto onnicomprensivo era il suo interessamento".

più dei consigli, alcuni dei quali da Renato Simoni, che fu uno dei suoi intimi sodali”⁵⁹. Se ignora Emilio Zago (nato nel 1852 e morto nel '29), l'unico realmente veneziano tra i grandi capocomici di troupes venete novecentesche inarrivabile nei tempi comici ma obbligato dal fisico di mamò ad una guitteria giullaresca, Baseggio ama essere paragonato, ogni tanto, a Ferruccio Benini, generazione 1854, morto nel '16, mentre lui bazzicava ancora tra treni, leve militari e filodrammatiche di quartiere. Strano, perché Ferruccio appare tanto diverso, almeno a prima vista, chiuso com'è nella propria umiltà, protetto nel bozzolo familistico utilizzato in palcoscenico, rispetto all'allievo indiretto. Forse lo ricorda per la statura bassa, e per le sommesse variazioni di tono. Tanto più che Cesco non l'ha mai visto recitare⁶⁰. Dal preteso modello, cui osa rubare il ruolo del Nobiluomo Vidal⁶¹, sua bandiera per antonomasia, ricava certo la componente silenzista, la voglia di reticenza e l'allusività, il procedere obliquamente, il parlare d'altro rispetto alla pena nascosta, che da certi personaggi crepuscolari, vinti, rimbalza sulla personalità intima di Baseggio e viceversa. Benini odia gli effetti, la ricerca dell'applauso a scena aperta, perché ama recitare al naturale. E, allo stesso tempo, esporta fuori di sé, lasciandola ai suoi successori, una spiccata propensione al trucco e alla deformazione fisica, propria del promiscuo e del caratterista, rimasta all'allievo maturato al suo contatto, Giachetti. Anche in Cesco si avverte la medesima idiosincrasia ad usare maschere, il che lo porta a preferire nell'intimo repertori ottocenteschi e naturalisti, coll'eccezione nel '56 quando interpreta Pantalone nella *Famiglia dell'antiquario* diretto da Costa. Quel che aiuta però Benini, rispetto a chi vien dopo, è la contiguità con autentici autori, vedi Bertolazzi, Simoni e Gallina tra tutti, col quale costituisce un sodalizio drammaturgico, un laboratorio esemplare in cui aggiungere gesti e toni, poi

⁵⁹ Cfr. G. Maffioli, *Sarà offerta a Cesco Baseggio una medaglia d'oro del Comune*, «Il Gazzettino», 29-I-1963.

⁶⁰ Cfr. D. Varagnolo, in G. Gallina, *Serenissima*, Milano, Treves, 1929, s. p., ma p. 15.

⁶¹ Il 29 marzo del '24, durante il suo apprendistato presso i Micheluzzi, il recensore de «Il Nuovo giornale», riscontra, nella semplicità e naturalezza del porgere di Baseggio (il ruolo è quello del nobiluomo Tita Canal ne *Il burbero benefico*) la somiglianza con Ferruccio, perché la “recitazione così fresca e sincera ricorda Ferruccio Benini (molto anche nel fisico)”.

fissati nella tradizione, il celebre “vergognosa” sibilato da Micel ad Amalia ne *La famegia del santolo*. Ecco, a Baseggio manca un commediografo nuovo, all’altezza della sua tensione umana. Non può, non vuole cercarselo. Potrebbe essere Palmieri. Ma Baseggio non tollera qualcuno sopra di sé, è capofamiglia nei cinque sensi. In più ha paura dei suoi testi tanto sgradevoli e *unpleasant*. Ma è col fiorentino Gianfranco Giachetti, ovvero con chi l’ha scoperto, sottratto al violino e catapultato in scena, che Cesco instaura una complessa relazione. Gianfranco, trapiantato in laguna seguendo il padre, cavalier Giachetti funzionario dell’amministrazione ferroviaria, si mette in mostra nella filodrammatica⁶² d’un circolo ricreativo veneziano, dove si afferma come brillante caratterista. Da Benini eredita la propensione per l’intimismo, quasi il timbro carezzevole della voce⁶³. Il fatto è che il rapporto colla risata, da sempre territorio del dialetto, si coniuga in lui con una strana ansia. Il pudore di Benini, la refrattarietà allo stile popolare e liberatorio di Zago, e la cifra dell’ilarotragico passano in Baseggio attraverso la mediazione di Gianfranco, in quanto quest’ultimo

non solletica nemmeno il pubblico al quale spegne in corpo la risata-cia appena la sente salir dalla platea, mutando tonalità di voce, aggrappandosi ad un gesto improvviso, smorzando la battuta in una smorfia sottile ed umana. [...] La comicità sottile che rivela un’anima e mette sulle labbra un sorriso aguzzo come il filo d’un coltello; il ridere che scarnifica una miseria e una debolezza; il silenzio che somiglia ad una rovina e ch’è il silenzio della povera gente di fronte a un dramma o ad una gioia⁶⁴.

Palmieri ne mette in luce la “comicità vespertina, dolorosa e maligna. Un che di soave e di torbido nello sguardo. Esprimeva la delusione e la rassegnazione con una sorta di crudeltà patetica”⁶⁵. Era stata la morte del figlio a intingere di disincanto e disperazione

⁶² Le prime esperienze in realtà Giachetti le avrebbe avute sul palcoscenico del Patronato di San Cassiano e nei circoli cattolici per le recite di carnevale, con repertori melodrammatici, vecchi e solenni drammi in costume, cfr. «La Gazzetta di Venezia», *La morte di Gianfranco Giachetti*, 30-XI-1936.

⁶³ Cfr. G. Bigaglia, cfr. *Nel teatro veneziano. Il Cav. Gianfranco Giachetti*, «Pro Familia», 13-IX-1925.

⁶⁴ Cfr. A. Rossato, *Teatri e artisti dialettali in Italia. Giachetti e il teatro veneto*, «Giornale della Sera», 25-IV-1928.

⁶⁵ Cfr. E.F. Palmieri, *Arrivo del Burchiello*, in «L’Illustrazione italiana», 31-X-1943.

questa risata, e a spiegare almeno in parte l'ombrosa e precoce senilità. Giachetti, nato nel 1888, si spegne per nefrite in una clinica romana il 30 novembre del '36, l'anno in cui muoiono pure Pirandello e Petrolini. Dunque, la parte nascosta di Baseggio, l'altra faccia della luna, la voglia di umiliarsi dei suoi personaggi, di perdere e di perdersi, deve molto al collega tanto colto e complesso. In un certo senso, nella curva disegnata da molti ruoli, Cesco, pur alla sua maniera egotista e accentratrice, comincia come Baseggio, vitale e ruggente, per piombare alla fine in afasia e farfugliamenti, in una parola per fare come Giachetti. Al momento di crearsi una ditta propria, il nostro attore ha ormai assimilato quale cifra personale un singolare impasto tra naturalezza recitativa, gusto grottesco, con sottofondo doloroso, taglio tipico del promiscuo-brillante, costruzione del carattere a tutto tondo, quanto gli serve per le sue creature più oggettivate, da Shylock al Reduce⁶⁶.

Inevitabilmente, pertanto, nei repertori goldoniani, Cesco non fa che mediare, smussare tali angolazioni, alla ricerca di una semplificazione ancor più naturale e bonaria, quasi trasparente, della propria recitazione. In più, come detto, Goldoni gli consente di invecchiarsi. Ma, a 70 anni, il suo Pantalone risulta ormai sfasato rispetto alla scena moderna del mondo. A scorrere, là dove possiamo, i copioni di compagnia, si riscontra nell'insieme intertestuale lungo il tempo una serie di battute aggiunte dall'interprete indicative di una autobiografia simbolica. Così, ad esempio, nella scena quarta del primo atto de *La Cameriera brillante*, per la messinscena del 1956, eccolo definirsi: "Vecio, vecio! Son vecio, ma no son da brusar! Go ancora polpa, sugo e sostanza. Son mauro, ma no casco gnancora. Se no son un pero butiro de prima stagion, son un pero d'inverno ben conservà, che no gà invidia d'una nespola de la corona"⁶⁷. Del resto, questa maschera per certi versi gli era fatale. Nico Pepe, grande Pantalone strehleriano, osserva con lucidità una simile sovrapposizione nella carriera di Cesco, là dove annota che "nei suoi Tòderi, nei suoi Burberi benefici, era un po'

⁶⁶ Sui rapporti tra Baseggio e la grande triade Giachetti, Micheluzzi e Cavalieri, cfr. P. Puppa, *Teatro, Teatri*, in AA.VV., *Storia di Venezia, L'Ottocento e Novecento* (a cura di M. Isnenghi e S. Woolf), vol. III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, pp. 2085-2089.

⁶⁷ Cfr. p. 15 del copione conservato a Casa Goldoni in Venezia.

sempre Pantalone, direi non casualmente, ma intenzionalmente”⁶⁸. All’inizio, gli basta incurvare la schiena e il busto allora magro e smilzo. Gli sono sufficienti una parrucca bianca, rughe disegnate col carbone, voce tremula. Ora, viceversa, gli anni ci sono tutti, le sigarette fumate, infinite, i dolori aspri e inespressi. E sì che il suo corpo trasudava, al debutto, una prorompente fisicità, in grado di tradurre la complessità del personaggio, di materializzarla⁶⁹. È, il suo, il corpo del padrone, del capocomico, dell’uomo di brigata e di gruppo, abituato a comandare dolcemente, a farsi benvolere e temere insieme, del primogenito. Interpreta, anche fuori dai teatri la commedia della socievolezza, almeno nei primi tempi. Nel ritratto insolitamente generoso inciso su di lui da Palmieri nel 1941, manifesta questa sorta di spasmo altruistico e rassicurante, quasi *l’amigo de tuti*, copione di Bertolazzi da lui mai portato sulle scene. Dovunque appaia, “un caffè, una libreria, una locanda, la bottega di un barbiere-comincia una rappresentazione all’improvviso, con Baseggio che parla con tutti, diventa amico di tutti, racconta a tutti le sue opinioni sul teatro, sul cinema, sulla regia, sulla critica. E’ loquace come una fontana”⁷⁰. Generoso e dispotico. Ma quest’uomo da branco, conquistato o riconquistato il bastone di comando, rifattasi altrove una seconda famiglia, la sola cui si sente di appartenere, legatosi ai suoi ragazzi cui fa da padre e madre insieme, alla fine resta solo. Perché in effetti vuol restare solo. Uomo tragico, al di là della vita affettiva irrisolta, in quanto ha provato a introdurre registri drammatici in un sistema di repertori e di pubblici, di committenze e di tradizioni, inevitabilmente portato ai toni comici e alle caratterizzazioni, al massimo verso crepuscolarismo e intimismo. Quel che aveva cercato di fare Palmieri (il quale non ha capito, nonostante la propria genialità, di trovarsi di fronte ad un suo doppio) e prima di lui Rocca, ogni volta costretti a mediare e a virare evitando soluzioni depressive e anticonsolatorie. Un misto

⁶⁸ Cfr. N. Pepe, *Pantalone, storia di una maschera e di un attore*, Magagna (Udine), Istituto per l’Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1981, p. 34. Giovanni Calendoli, a sua volta, ne «La Fiera letteraria», 1-I-1963, ipotizza che grazie al ruolo di Pantalone, Cesco “riporta alla luce con senso preciso dei rapporti queste venature di rancore, di amarezze, di astio, questo profondo e inconfessabile amore per una giovinezza perduta che [...]nasconde quasi sempre sotto l’apparenza facile della sua paciosa bonomia”.

⁶⁹ Cfr. R. Iacobbi, in «Avanti», 13-V-1963.

⁷⁰ Cfr. E.F. Palmieri, *Stroncature 64. Baseggio*, in «Film-Roma», 25-X-1941.

singolare di umiltà e di narcisismo, Cesco, di cameratismo estremo e di solitudine, di pedagogismo e di cinismo, di altruismo disarmato e di opportunismo (nel prendere e poi spendere denaro). Carattere risentito e spirito caustico, saldo nella sua fedeltà ai principi e ai testi sacri riportati in vita e pronto a storpiarli nel flusso delle reinvenzioni drammaturgiche attoriali.

Ma la sua faccia lascia trasparire sofferenza, sempre, quando viene inquadrata a sorpresa. Giachetti, quando se lo vede davanti per la prima volta, è colpito dal suo sguardo acuto e mobilissimo, “di pelo biondo, in un certo suo ardore interno, in un suo aggressivo e tuttavia schivo modo di comunicare col pubblico”⁷¹. Lo stesso anno ce lo descrive Palmieri, nella rievocazione affettuosa e ironica di 25 anni dopo: “ragazzo smilzo e biondo, con i piedi a spatola. Butta avanti i piedi, di qua, di là, prodigalmente: come sempre, non bada a spese”⁷². Nel 1927, Gino Rocca ci descrive a sua volta un giovane “biondo, piccoletto, dal naso aguzzo, dagli occhi chiari, dalla voce un po’ sguaiata ma calda, e che può farsi trepida nei momenti più commossi e lasciare per lungo tempo nell’aria della platea le vibrazioni della corda strappata, dell’urlo mortale, dello spasimo più intenso”⁷³. In una parola, nei primi anni del capocomicato pare sprizzare giovinezza trionfante fuori di scena, come nel panegirico scherzoso di Enrico Rocca che, sempre nel ’27, gli rinfaccia “la più felice de le so colpe: quella de esser pien de zoventù”⁷⁴. Questo, fuori dalla ribalta, perché in palcoscenico preferisce fare i vecchi. Mentre il corpo muta radicalmente sotto i colpi di *Chronos*, costante in compenso la sua sicumera. Nel ’41 Palmieri riporta brandelli di conversazione dove emerge senza freni una sicurezza di sé, ostentata oltre il consueto narcisismo di tutti, e degli attori in particolare: “Mi e Zacconi semo i più bravi. Veramente son più bravo mi. Ma anca Zacconi el se la cava [...]. *Nessun* me ga mai insegna a recitar. Tuti me ga sempre dito: Baseggio fa ti. Sei un angelo”⁷⁵. Frasi

⁷¹ Cfr. G. Maffioli, *Sarà offerta a Cesco Baseggio una medaglia d'oro del Comune*, cit.

⁷² Cfr. Palmieri, *Stronature*, cit.

⁷³ Cfr. G. Rocca, *Cesco Baseggio*, in «La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia», luglio 1927, p. 50.

⁷⁴ Cfr. E. Rocca, ne «Il Lavoro d'Italia», 16-IV-1927.

⁷⁵ Cfr. Palmieri, *Stronature*, cit. In un'intervista, pubblicata postuma da Cibotto nel suo 'coccodrillo' del 24-I-1971 su «Il Gazzettino», nel proprio ruggente orgoglio dichiara, smentendo la pretesa naturalità del drammaturgo veneziano, più difficile da

che Palmieri collega alla sua “innocente, clamorosa, straordinaria vanità”. Sempre Cibotto con acutezza accenna a questo destino: “In sostanza è morto circondato da una stima che non è mai riuscita a diventare amore, consapevole lucidamente dello scacco”⁷⁶. Niente famiglia. Lui stesso si accanisce a ribadire tale concetto, come gli capita spesso, quasi non voglia riprodursi, non voglia durare attraverso gli altri⁷⁷. Muore tra debiti, come detto. Lo seppelliscono nel cimitero lagunare di San Michele, ospite del loculo che custodisce le spoglie di Riccardo Selvatico, accanto a quelle di Gallina e di Zago. Sepolto, in terra di autori, in qualche modo. E’ il commediografo Oscar Wulsten a dettare la frase incisa: “A Cesco Baseggio, che sulla scena interprete e maestro consacrò la sua arte a quella immortale di Carlo Goldoni-I veneziani a ricordo”. Ancora una volta, appaiato al suo autore tanto tradito, tanto amato.

recitarsi Goldoni di Shakespeare: “Bela roba! Con Shakespeare sa recitar anche i sassi. Che ‘l se cimenta con Goldoni, e vedremo quel che succede”.

⁷⁶ Cfr, Cibotto, *Mi no’ capisso la razon*, cit.

⁷⁷ “Io non ho eredi per potervi assicurare che domani, dopo la mia sparizione, il teatro veneto continuerà”, cfr. l’articolo dal sottotitolo significativo *Con me muore il teatro veneto*, in occasione di una conferenza tenuta al Rotary, cfr. ne «Il Gazzettino», 7-VII-1967.

Selvatico e i morti

Che teatro avremmo oggi, se Selvatico avesse continuato a scrivere copioni, a consegnarli alle compagnie, nel tempo glorioso in cui la scena era al centro della città? Selvatico può essere considerato un *amateur*, avendo prodotto solo due testi arrivati al successo, preso da altre mete professionali e umane? Lo si ricorda, infatti, come sindaco rigoroso e laico dal 1890 al 1895, come promotore-ideatore della Biennale d'arte a conclusione del suo mandato municipale, meno come commediografo. La sua scarsità autoriale viene spesso assunta quale prova di un ripiegamento, di un declino di una cultura, di un sistema teatrale. Nelle carte e nei titoli al Correr ho trovato viceversa che nel 1921 gli eredi avevano inviato al *maître à penser* della critica italiana, Renato Simoni, scritti teatrali con alcuni copioni per lo più in lingua, come *A mosca cieca*, al debutto nel 1869 con Alamanno Morelli, *La contessa Elodia*, inaugurata nel 1876 da un'altra famosa star dell'epoca, Virginia Marini, *Espiazione* in tre atti, *La condanna*, del medesimo anno e in tournée a Mira, persino una tragedia storica, *Filippo di Macedonia*, e ancora *Falsi allarmi* o *Un pugno di mosche*, e *Amore è il prezzo per chi si compra amore*, atto unico nello stile dei proverbi alla Giacosa, oltre ad un progetto su *Cristoforo Colombo*. Allora, si dovrebbe parlare più correttamente di una produzione dissipata e sommersa, continuativa, a fianco dell'identità ufficiale dell'uomo pubblico, assorbito in altre incombenze culturali e politiche. Se analizziamo poi gli stessi, pur episodici, componimenti poetici, tra cui *La neve*, cantilenante sonatina sulla Venezia invernale alla maniera di un capriccio alla Favretto, riscontriamo una vocazione prepotentemente teatrale. In questa poesiola-arlecchinata, dai ritmi di canzonetta, si gioca un triangolo amoroso tra l'io narrante, la Parona destinataria della missiva giocoso-malinconica e una

Colombina infreddolita, desiderosa con malizia di scaldarsi sotto le coperte. Si esalta qui il piacere, grazie ad una competenza dolcemente materialistica, con un timbro che richiama gli elegiaci latini, si pensi a Tibullo che invoca la pioggia goduta al caldo nel proprio letto. Forse una tendenza autocritica esasperata è alla base di una simile rimozione. Eppure, anche in questi brevi pezzi si possono ricavare istruzioni per l'uso circa il mistero Selvatico, scrittore che ha voluto in qualche modo lasciar morire il proprio teatro¹.

La domanda iniziale è destinata ovviamente a non avere risposta, confinata nel limbo delle ipotesi inverificabili. Un dato, nondimeno, resta certo. La drammaturgia veneziana in particolare, entro quella veneta complessiva, tende a relegare i suoi protagonisti in anagrafi senili, sforndo caratteri vecchi, anche se i suoi capocomici arrivano al potere in età giovanile, si pensi al trio classico costituito da Gianfranco Giachetti, Carlo Micheluzzi e Cesco Baseggio, tutti assisi al comando della loro ditta poco più che ragazzi². Questo per una serie di ragioni complesse, non ultima la memoria di lunga durata che risale ai repertori comici goldoniani contigui a compagnie di complesso, in cui sveltano brillanti e promiscui. E il comico e la sua variante, il patetico, si accentrano di preferenza attorno a figure sclerotiche e a innocenti patologie. Mancano gli eroi, e le arie amorose, così come le tirate ideologiche paiono vietate al dialetto. In compenso, gli autori si spengono presto, non arrivando per lo più al mezzo secolo, oppure bloccano la vena per crisi creativa o scelta professionale. Gallina muore nel 1897 a 45 anni, Pilotto se ne va a 41, più longevo Rocca che esce dalla vita a 50, Selvatico dura sino ai 52, mentre Simoni e Palmieri optano per la carriera di critici. E Riccardo, dopo la sfortunata vicenda connessa a *Pessi fora d'acqua* del 1882, rinuncia, almeno ufficialmente, alla ribalta buttandosi nelle Istituzioni locali, dal Municipio alla Biennale al cimento di parlamentare. Sopra il palcoscenico in laguna, insomma, spira un'aria di lutto, e intanto una sorta di simulazione geriatrica confina le vicende in un intimismo crepuscolare o nel bozzettismo populistico.

¹ Per certi versi, il blocco drammaturgico di Selvatico riflette un po' quello più controverso e altalenante del sodale Gallina, su cui cfr. E. Duse, *Giacinto Gallina a Riccardo Selvatico (Lettere inedite)*, Venezia, Il Comune di Venezia, 1952.

² Sul rapporto tra drammaturgia e sistema teatrale nella Venezia ottocentesca relativamente a Selvatico, cfr. Palmieri, *Del teatro in dialetto*, cit., pp. 23-99.

La topica funebre diviene pertanto il motivo chiave utilizzato dal nostro autore proprio per un improbabile ritorno a teatro, la partitura de *I morti* su cui lavora, per quanto ne sappiamo, tra il 1888 e il 1901, stesura tormentata e interrotta dal decesso. Ci rimangono soltanto i primi due atti e quattro scene del terzo, se vogliamo credere ad Antonio Fradeletto, che ha curato il copione per la pubblicazione³. Costui ci informa che se la scrittura dialogica comincia nel 1900, il progetto è già in cantiere nel 1888. Ma nell'archivio Selvatico al Correr sono presenti pure accenni relativi al 1897. Dunque, la scrittura si distribuisce lungo fasi diverse nel tempo. Ora, l'opera in questione appare sproporzionata nei confronti delle altre due, in quanto la scansione si mostra ben ritmata ne *La bozeta de l'ogio* che ospita quindici scene nel primo atto, tredici nel secondo, dodici nel terzo, e ne *I recini da festa* cadenzati in due parti con dodici e quindici scene. *I morti*, al contrario, risentono di un 'cantiere' controverso, con ben diciannove scene nel primo atto, dieci nel secondo e solo quattro nell'abbozzo del terzo. Si tratta di un materiale aperto, bisognoso di una revisione mancata. Persino il titolo risulta posticcio. Il devoto Fradeletto, incerto se chiamarlo *La morta*, *I morti* o *Marcello*, alla fine sceglie il secondo. La pseudo chiusura oscilla tra una quasi sceneggiatura e una specie di sintesi sospesa tra finali diversi⁴. Nell'uno, più dirompente e provocatorio, il protagonista, Marcello, fugge con la bambina della morta, tenuta nascosta in collegio, in quanto figlia della colpa della prima moglie, Adele, al centro del lutto in scena, sedotta e abbandonata a sedici anni dal pittore Enrico, secondo i moduli consacrati del *feuilleton*. Nell'altro, lo stesso Marcello intenderebbe riunire la strana famiglia, formata da sé, dalla piccola e da Emma, la seconda moglie, gelosa della prima, la quale sembra una volta assente risucchiare tutte le attenzioni del marito. E nella seconda ipotesi, scelta dal curatore, Emma si trasforma in Adele, tanto più che la bambina crede lei sua madre, in una riunificazione ideale tra fantasma assente e corpo presente. In ogni caso, la relazione si mostra morbida, struttura dinamica a

³ Sul testo de *I morti*, il lavoro sino ad oggi più organico risulta M. Zoppello, *La laguna nera di Riccardo Selvatico*, in «Ariel», 11, 1992, pp. 89-101, cui rimando per la bibliografia relativa.

⁴ Cfr. A. Fradeletto, *Nota introduttiva a I morti*, in R. Selvatico, *Commedie e poesie veneziane*, pubblicate a cura di A. Fradeletto, Milano, Treves, 1922 (da ora *Teatro*), pp. 148-149.

forma di chiasmo nella dipendenza dai defunti. Adele, finché vive da malata di cuore, assilla come vittima sacrificale⁵ l'impetoso Marcello. Quest'ultimo si comporta da perfetto *villain*, attratto in modo irresistibile dall'altra, Emma, a sua volta vedova di Stefano. Ebbene, una volta morta Adele, e sposata Emma, ormai libero da impacci e condizionamenti morali, Marcello riscopre il primo amore, in un misto di struggente nostalgia e di rimorso, mentre le sue lacerazioni consegnano al finale interrotto del *play* una sorta di *impassé* simbolico. Ma tutto il dramma funziona da paradossale inno all'amore coniugale, possibile solo in lontananza dalla partner. Una simile scrittura funeraria era finalizzata ad un grande interprete, Ferruccio Benini, che avrebbe dovuto interpretare il padre della malatina, Daniele⁶. E il vecchio, devotissimo alla figlia, costretto a farsi rivoltare il cappotto per i magri introiti, poi inebetito alla morte della povera Adele, è inciso in modo sistematico per estrarre dall'attore tutti i succhi amari e depressivi. Benini, genovese con madre toscana e padre romagnolo, ideale combinazione nel suo dna di una scena cisalpina, si era calato con straordinaria efficacia nella lingua veneta a conferma della forza extraregionale dell'idioma lagunare, arrotondato e in grado di farsi intendere nell'intero territorio nazionale, proprio nella fase più aggressiva del toscano imposto dall'unificazione del nuovo Stato⁷. In più, il suo fisico sgraziato e non certo seducente, inadatto a sostenere il ruolo del protagonista amoroso, caricava il genere brillante di moduli umoristici, mescolando i vari registri, dal sentimentale al comico e al grottesco, in sintonia forse più col mondo di Selvatico che con quello di Gallina, più legato ad una strategia del patetico.

Se di solito il grande performer ottocentesco funge da editore del drammaturgo, nel senso che rappresenta per quest'ultimo un

⁵ C'è in lei, modella che l'artista invano cerca di scolpire qualche tratto della Silvia presente nel dannunziano *La Gioconda* del 1899.

⁶ E Benini sarà il padre nella *Vedova* di Simoni, nel 1902, copione che affronta il tema del lutto in chiave intimista, all'insegna del non detto.

⁷ Sulla contiguità complessa tra veneziano teatrale e toscano, in riferimento all'esplosione goldoniana, cfr. almeno il classico Folena, *op. cit.*, pp. 89-215. Ma Folena, che pur non si occupa direttamente di Selvatico, ostenta incomprensione e quasi disprezzo per il sodale Gallina, in cui "la fedeltà fonetica e la fissità morfologica sono tanto più accentuate, cristallizzate, diremmo deterministiche, e questa fluida realtà del parlato appare tanto più inerte e grammaticalizzata, quanto poi, nel rovescio della medaglia, la sintassi è molto più artificiale e letteraria, meno mossa e mimetica", *ivi*, p. 97.

codice di riferimento finalizzato e condizionante, Benini negli anni a cavallo tra idue secoli influenza ogni scrittura teatrale, carico dell'energia che promana dai suoi riusciti personaggi galliniani. È di conseguenza naturale che Selvatico pensi a lui, quale garante e mediatore amabile, ponte esecutivo tra la propria produzione da rilanciare e quella più consolidata, anche se travagliata da frequenti soste, dell'amico. Forse, il *trait d'union* simbolico tra i due autori si trova nella celebre battuta "ver...ver...vergognosa"⁸ che Benini, nei panni dell'ottico Micel, pronuncia nel 1892, alla prima de *La famegia del santolo*, facendo rabbrivire il pubblico del Teatro Goldoni. Il personaggio del cornuto ingenuo, allorché scopre la colpa antica della moglie Amalia, costretta a darsi al protettore, il santolo Giacomo, in assenza del marito partito per fare la sua guerra risorgimentale, stigmatizza così la donna con un termine forte e insieme livido di rancore impotente, chiuso in uno scatto subito rientrato. E il passato che agisce a distanza, in un contesto chiaramente ibseniano, sfila agevolmente nel nuovo copione di Riccardo.

Ma la parola "vergognosa" era già apparsa nel vocabolario dello stesso Selvatico, nel congedo grottesco de *La bozeta de l'ogio*, quando Cate, la lavandaia truffaldina e scroccona chiude, con un epifonema allusivamente erotico nel 1871 la *Bozeta*. Nell'aria, entro le clausole precise dell'*happy end* immancabile dato il genere *divertissement* adottato, spira un clima di *boresso* coniugale, di discreto *morbin* domestico. Il marito, il barcaiuolo Bepo, contagiato dagli amori dei fidanzatini, osa goffe *avances* alla consorte. Subito la donna, compiaciuta e irritata davanti all'improvviso e inopinato eccitamento coniugale, replica al suo "Varente Dio, che i m'è fato vegnir l'aqueta in boca", con "Andemo vergognoso"⁹, prolessi, pur in un contesto diverso, della successiva, più nobile e seria variante, presente ne *La famegia*. È una sorta di adagio, di tempo musicale, suonato in entrambi i contesti, connesso alla reticenza e ad un *understatement* dettato dall'autocensura nell'immagine perbenista, e vagamente manzoniana, del proletariato piscatorio rappresentato in scena.

La drammaturgia precedente a *I morti* è, si sa, destinata al pri-

⁸ Cfr. G. Gallina, *La famegia del santolo*, in Idem, *Tutto il teatro*, a cura di P. Vescovo, vol. IV, 1888-1896, Venezia, Marsilio, 2002, p. 151.

⁹ Cfr. R. Selvatico, *La bozeta de l'ogio*, in *Teatro*, cit., p. 87.

mato della brillante femminile, si pensi alla Marianna Torta Moro Lin, la moglie piemontese di Angelo, il fondatore della compagnia veneta che ha lanciato i nostri autori. E l'attrice, usata sino all'eccesso da Gallina nei ruoli di madre addolorata, di donnina invecchiata anzitempo, nelle mani di Selvatico sfoggia in compenso un sorprendente talento comico, una *verve*, poi monopolio della servetta, maliziosa e volgare, resa con esiti impagabili da Laura Paladini Zanon, celebre Perina nella *Famegia del Santolo*.

I morti rispuntano dopo una lunga pausa. Il protagonista, scultore in crisi di ispirazione, un po' come il suo autore, confessa di aver scelto quest'arte, per non confrontarsi col padre, mediocre pittore. L'opera in cui s'è inaridita la sua vena è un angelo cui lavora da tempo, disponendo quale modella della moglie, da lui non amata perché ancora viva e malata. Per Gallina si parla, forse un un po' meccanicamente, di un periodo rosa e di un periodo nero, in cui sarebbe articolata la sua produzione. Sto usando qui termini desunti dall'opera di Jean Anouilh, ossia un maestro del *boulevard* filosofico francese affermatosi negli anni intorno alla seconda guerra mondiale. Gallina passerebbe cioè da un esordio leggero, da un repertorio in cui rivisita Goldoni in chiave meta-teatrale e lo rimodula in chiave piccolo borghese, agli ultimi testi, asciutti e disincantati. Lo scarto che conduce *Barufe in famegia* del 1872 a *La base de tuto* del 1894, dalle piccole tempeste familistiche al trionfo inesorabile dei *bessi*, coi vaporette che decretano la fine delle gondole, costituisce una svolta ideologica, non solo dovuta a vicende personali, quanto piuttosto ad uno svaporarsi di progetti e di entusiasmi a ridosso dell'annessione di Venezia alla neonata Italia. Fenomeno attivo anche altrove, se si considera la raffigurazione del matrimonio nella scena post unificazione. Anche qua, il lieto fine rasserenante che sancisce e rafforza la famiglia amore-azienda lascia il posto a geli nordici e a snervanti convivenze di facciata. Ci sono due titoli esemplari in tal senso, approdati entrambi al Teatro Goldoni. Il primo, datato 1867, *I mariti*, del napoletano Achille Torelli, copione apprezzato da Croce, ha per protagonista Emma, nobildonna dalle progressive vocazioni adulterine, perché trascurata dal marito borghese, avvocato impegnato a far soldi. Nel finale, la donna scopre però di essere incinta del marito. Allora, sfuma il bovarismo incipiente e la donna si riconcilia col solerte consorte. Vent'anni dopo, un'altra Emma, tramite la Duse, entra in *Tristi a-*

mori del piemontese Giuseppe Giacosa. Qui si snoda un triangolo amoroso insolito, in quanto lei tradisce il marito, sempre avvocato, con il migliore amico di quest'ultimo e suo segretario, ma tutti e tre i personaggi sono costruiti con oggettività, senza che il bene e il male siano divisi tra e in loro. Alla fine, la donna non fugge con l'amante ma resta a casa col marito, a formare una coppia apparente, costruendo una recita matrimoniale per gli altri. Il sipario cala così su un tinello triste. Il passaggio implica un cambio di modelli e di archetipi. Nonostante l'uso persistente del dialetto, Goldoni viene rimpiazzato da Ibsen. Si alza il tiro nella strategia della scrittura. E questo vale anche per Selvatico, nell'itinerario che porta il dittico felice e solare dell'esordio, chiuso entro un minimalismo d'intreccio, ossia l'incidente superstizioso del lume spanto nel 1871, i preparativi della festa di battesimo nel 1876, a *I morti*. Ora, *L'anitra selvatica* del commediografo norvegese trionfa a Milano nel 1891. La vede Gallina e ne resta impressionato, nonostante la sua riluttanza a seguire il commediografo norvegese nell'eccesso di simbolismi¹⁰. Il dramma specifico presenta un triangolo retroattivo, dove qualcuno scopre di essere stato cornuto senza saperlo. Qui nasce il primo embrione del Micèl della *Famegia*, non più fotografo come nell'originale nordico, ma ottico. Fermenta il flash back, e si spalancano pertanto gli armadi chiusi di casa coi loro cadaveri miasmatici, mentre gli spettri del passato irrompono nel presente devastandolo e mutando radicalmente identità e prospettive dei personaggi. Ma sull'*Anitra* e le sue imitazioni italiane poggiano anche *I morti* di Selvatico, colla significativa variante che la relazione col terzo incomodo si sporge ora verso gli assenti, tingendosi di lutto metafisico. C'è pure un dramma di Giacosa, amico e corrispondente di Riccardo, *I diritti dell'anima*, al debutto nel 1894, a premere in una simile direzione, grazie ad un adulterio spirituale¹¹. Qui infatti Anna, moglie insoddisfatta di Paolo, nel passato ha solo accarezzato l'idea di una avventura col bel Luciano, che rifiutato s'è ucciso. La donna, protagonista di questo atto unico, confessa al mari-

¹⁰ Cfr. Gallina, *Tutto il teatro*, vol. IV, cit., Note a pp. 312-316.

¹¹ Cfr. A. Barsotti, *Giuseppe Giacosa*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 233-241 e più di recente S. Doroni, *Dall'androne medievale al tinello borghese. Il teatro di Giuseppe Giacosa*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 184-192. Nella lista si può agevolmente infilare il capolavoro di Svevo, *Un marito*, datato come stesura 1903, coll'avvocato che ha ucciso la moglie forse colpevole, continuando ad amarla e trascurando la seconda sposa.

to il proprio rimorso e la propria sterile virtù, in quanto ormai ama l'altro, il morto. E nondimeno, Paolo, che ha scoperto il tutto attraverso l'immane lettera da *pièce bien faite*, vorrebbe possederla ancora, calda del desiderio per l'assente, provocando in tal modo la fine del matrimonio e la fuga di Anna, novella Nora ibseniana. All'interno del dramma soffia un'aura neogotica, aura che poi si mescola con refoli veneti presenti altresì nel romanzo cattolico in odore di trasgressione del vicentino Fogazzaro, col suo *Piccolo mondo antico* del '95. Non si dimentichi d'altra parte la *mésalliance* al centro de *I recini da festa*, dove il matrimonio tra Toni, il figlio del rustego Bortolo, *paron de barca*, e Luçieta, figlia del *barcarior* Pasqual, crea un'insanabile rottura tra le due famiglie, la ricca e la povera, anche per antichi contrasti amorosi tra i due vecchi. E la ragazza, ad un certo punto, sfinita nella ricerca dei soldi per comprare la culla al "putelo", frutto delle nozze proibite, descrive al suocero egoista le misere condizioni in cui sono ridotti a vivere suo figlio Toni e suo nipote, preavviso esplicito della sequenza drammatica, nel romanzo di Fogazzaro, tra la terribile suocera, bigotta e austriacante, che ha diseredato il figlio, e la nuora, l'impavida Luisa, libera pensatrice, mentre la bambina, Ombretta, annega sul lago. Non ci dobbiamo sorprendere per simili prelievi o scambi tra testo narrativo e palcoscenico, ricordando i trionfi delle compagnie venete, specie della ditta Benini, a partire dall'ultimo decennio del XIX secolo, nell'intero territorio nazionale. La medesima *mésaillance* si riscontra pure ne *I morti*, come a dire che Selvatico si riprende quanto ha imprestato. Da un lato si ha infatti il triangolo adulterino con Adele, appunto la moglie defunta, speculare alla nostalgia per il coniuge della vedova Emma, amante e infine sposa del protagonista, e dall'altro il contrasto sociale, di tipo quasi maniano, tra piccola borghesia operosa perché il vecchio Daniele, padre di Adele, lavora da impiegatuccio in "ufizio"¹², e la *bohème* di artisti, tardo scapigliati, che gravita a ridosso dello scultore Marcello, il marito. E sono, in un certo senso, proprio i creativi, come i pittori Andrea ed Enrico, oltre ai musicisti, a dettare il ponte verso l'immaginario estetico-amoroso, e da lì verso i morti. Insomma, quel che si afferma nella trama è il carisma dell'assente, che vale più del presente, motivo che dilaga in Italia a fine Ottocento, tra

¹² *I morti*, in *Teatro*, cit., p. 157.

effluvi decadenti e premesse espressioniste. Si pensi alla Duse, che adorava Ferruccio Benini, cui Pirandello invano proporrà¹³ nel '23 *La vita che ti diedi*, tratto dalla novella del '16 *La camera in attesa*, dove una madre non accetta la morte del figlio scomparso in guerra e allestisce un teatrino alla memoria, in una cameretta sacello. Là, finché pensato, rimpianto, atteso, o creduto dagli altri ancor vivo, il figlio non potrà che tornare, almeno quale compensazione fantasmatica. In Selvatico, *liberal* moderato non solo in chiave ideologica ma anche drammaturgica, il rapporto con i morti non si spinge sino all'intensità quasi incestuosa tra madre e figlio, ma si limita a coniugare il tema della nostalgia-senso di colpa nel matrimonio spezzato dalla fine della partner. E tuttavia il secondo atto ospita una sequenza straordinaria, un montaggio alternato aperto quasi su sviluppi futuristi, allorché dalla stanza vicina giungono i gemiti del padre Daniele, disperato per la morte dell'adorata figlia Adele, scopo della sua vita, del suo lavoro, dei suoi risparmi, mentre in scena gli amici artisti si mettono a discutere, in una conversazione superficiale, firmando la loro presenza, ma spettegolando sulla coppia che non funzionava. Escono così battute fulminanti e spiazzanti rispetto al grande dolore vicino, tutte concentrate sugli abiti indossati, comparsate che sussurrano un chiacchiericcio bonario e crudele, a partire dal festoso "Ciao! / Bondì. Ti t'è poi deciso..."¹⁴. Un'articolazione tra reazioni diverse verso lo stesso fatto, da una parte il coinvolgimento patologico verso l'assente, nel momento straziante in cui si prepara il cerimoniale della sua uscita in bara, e dall'altra lo straniamento, la messa in terza persona ad opera dei conoscenti.

Eppure, la musica, contigua alla morte, dilaga in questo testo, come in tutta la drammaturgia veneta. È un destino che apparenta le due arti, anche per ragioni di carriera. Se Gallina suonava il violoncello alla Fenice, in compenso i nostri più grandi interpreti del Novecento, da Baseggio a Giachetti interrompono un possibile apprendistato professionale, il primo da violinista, il secondo da organista, per darsi al palcoscenico. Il più grande successo della ribalta italiana, negli anni venti e trenta, non è *La figlia di Iorio*

¹³ Cfr. G. Guerrieri, *La vita che ti diedi. Nove saggi*, a cura di L. Vito, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 228-230.

¹⁴ *I morti*, cit., pp. 204 e sgg.

dannunziana, pure un *long seller* delle nostre ditte, ma *Nina, no far la stupida* del 1922 di Gian Capo e Rossato, *vaudeville* conteso dalle compagnie primarie venete e in auge nei più importanti centri della penisola. Del resto, Adele moribonda, allorché si alza dal suo letto di dolore verso la fine del primo atto in un frainteso soprassalto di speranze e di salute, copia il finale della *Traviata*, colla medesima, commovente illusione di vita, prima della resa ultima, mentre Marcello tenebroso non cela un destino da brigata pucciniana, nell'*omen* da *Bohème* che debutta nel 1896.

Ora, il dittico della *Bozeta* e dei *Recini* precipita verso finali lieti, che dovrebbero rimuovere disagi e angosce precedenti. Nel primo copione, in un clima che anticipa il Bertolazzi più disincantato e *unpleasant* delle scene milanesi, Piero, il figlio ubriacone, fa disperare la madre lamentosa e la impaurisce colla sua violenza, in un soprassalto distruttivo. Alla fine, invece, il giovanotto rinsavisce, si pente e diviene simile ad un Pinocchio lagunare. Nel secondo, il vecchio Bortolo, modellato sul *Burbero benefico* goldoniano, dopo l'asprezza iniziale si converte, vinto dal presepe dickensiano in cui troneggia la culla col nipotino. Se nelle prime scene si mostra scorbuto Erode, se sui pargoli lancia frasi sprezzanti come "Mi i putei picoli, me par gati"¹⁵, cede poi di schianto nell'abbraccio coll'erede, tanto che "el se suga un ocio"¹⁶, sciogliendo nel congedo *larmoyant* propositi di classe e rancori passati. Si tratta un po' di finali posticci, in cui il giovane commediografo, destinato a tener conto del voto dei suoi elettori da sindaco, dopo averne rispettato i gusti, non osa chiudere il bozzetto con registri amari, o peggio tragici. Ma anche questa sorta di autocensura risponde ad una strategia musicale, perché dietro lo *happy end* spunta fuori l'ombra irresistibile del melodramma, all'insegna di scene madri. Ebbene, se i drammi seri, portati al successo dai grandi interpreti, funzionano alla lettura odierna solo intesi come libretti d'opera, privati delle seduzioni della musica, questi copioni dialettali, al contrario, metabolizzano in sé la musica stessa, non ne hanno bisogno, la contengono già.

Ebbene, *I morti*, rispetto al dittico gioioso, suonano il tempo dell'adagio, non dell'allegretto o dell'andante con moto. Non si sente più la strada, colla sua solidarietà pur conflittuale, come nel-

¹⁵ *I recini da festa*, in *Teatro*, cit., p. 138.

¹⁶ *Ivi*, p. 141.

la nascente drammaturgia partenopea, e si resta inchiodati entro l'interno, piccolo borghese e claustrofobico. Ma il dialetto, anche se in una misura minore, ripresenta puntuale il precedente accumulo museale di proverbi e di frasi gnomiche. Solo che adesso la battuta si allunga verso una sorta di *duologo*¹⁷ ibseniano, in cui i protagonisti si concedono *arie* in termini musicali, e non si fanno più interrompere dal cicaliccio e dal concertato. La parola pulsa e si deposita in ragionamenti complessi e articolati, in un contesto inquietante e *haunted*, nel significato di un vero e proprio *noir* coniugale. Ad esempio, la madre Teresa rivolta alla figlia Emma nel primo atto, ignorandone il sentimento che la spinge verso Marcello, in un crescendo di oggettiva tensione, riesce quasi a farle uscire il segreto che la giovane si porta dentro: "Ma de le volte t'ò visto a far i oci rossi quando ch'el te tormentava per el vestito nero...ch'el diseva che le xe caricature...e perché ti andavi al çimitero...e perché ti porti sempre quei recini"¹⁸. Anche tutto il riscontro melodrammatico del testo tra la moribonda e il marito crudele, intessuto di frasi sospese e insistite, serve a creare *suspense* e ansia nel lettore-spettatore virtuale. Si veda il *climax* del disastro coniugale come esplose all'improvviso nella scena quindicesima del I° atto, dove a lei che mormora sfinita "Ah! Dilo dunque, dilo! che no ti ga gnanca pazienza d'aspetar", lui se ne esce con "E percossa vustu obligarme a restar, se ti sa che te odio?"¹⁹.

Ora, sia Gallina che Selvatico si sono cimentati in commedie italiane, con esiti complessivamente incerti. Entrambi puntano al passaggio in lingua, quale marca qualificante. E si veda, a questo proposito, l'uso della didascalia narrativa nelle commedie dialettali, sempre saldamente affidata alla lingua standard, quasi piedistallo dove si colloca l'autore esterno²⁰. Altrove il filone del dramma/

¹⁷ Sul concetto di duologo ibseniano, cfr. A. Kennedy, *Il duologo confessionale in Ibsen*, in *Contemporary Approachs to Ibsen, Reports from the IV International Ibsen Seminar*, Skien, 1978, edited by D. Haakonsen, Oslo, Universitetsforlaget, 1979, pp. 34-49, rimando a D. Quarta, *Ibsenismo in Italia*, in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava. Testo drammatico e sintesi scenica*, a cura di M. Kiøller Ritzu, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 82 e sgg.

¹⁸ *I morti*, cit., p. 169.

¹⁹ *Ivi*, pp. 195-196.

²⁰ Da notare, del resto, che Selvatico prevedeva una stesura finale de *I morti* in italiano, cfr. Fradeletto, *Nota* introduttiva al testo in *Teatro*, cit., p. 147.

melodramma sul solco tracciato da Giacometti e da *La morte civile* del 1861, si afferma grazie ai mattatori che recitano tali copioni colla monumentalità e l'enfasi dispiegate dai cantanti d'opera, frontalità, staticità e al massimo qualche subdolo compromesso colle recenti acquisizioni della scientificità naturalista, si guardi a Ermete Zacconi²¹. La parlata si attesta così su un'oralità posticcia, da libretto musicale più che altro, appoggio per le grandi performance degli interpreti. A rileggere gli stessi, senza più il supporto fisico delle star, la partitura gronda oratoria da *tirades* tipica delle *pièces à these*. Parole di fatto impronunciabili. Se sfogliamo invece *La bozeta e I recini*, e persino, pur con minori riscontri, *I morti*, inciampiamo subito in battute diverse, che mantengono una leggerezza ben lontana da una scrittura destinata alla stampa²².

Ad esempio, nella scena 12 del terzo atto della *Bozeta*, Bepo entra in scena e grida: "I m'a molà, i m'a molà" e tutti: "Bepo" e Bepo a Cate: "E mi che ve cerca a casa" e Cate: "Ah, siestu benedeto! Vien qua che te struca!" e Bepo: "Struchème pur, ma fè pian perché go le buele vode" e Cate: "Ah, che nasa, che nasa" futando l'aceto²³. Ci troviamo di fronte ad un uso ben diverso della lingua teatrale rispetto alla scrittura che affronta i grandi temi ideologici dell'epoca e li suona sui registri alti. Qui, l'operazione tende invece brutalmente ad un taglio paratattico, ad un ritmo brachilogico, secondo un concertato che risale alla tradizione secolare delle maschere, metabolizzata pure dall'archetipo goldoniano, e alla loro reciproca tensione ad interrompersi a vicenda. Se una drammaturgia musicale è sullo sfondo, si tratta dell'opera buffa, o *dell'opéra comique*. Anche il casting mostra una levità assoluta, pur rispettando alcune figure canoniche, perché i personaggi scelti nel *plot* ripresentano

²¹ Si veda AA.VV., *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980, specie i contributi di F. Angelini (pp. 153-178), di S. Jacomuzzi (pp. 179-195) e di R. Bigazzi (pp. 217-238). Sul fronte recitativo almeno per le premesse della tradizione C. Meldolesi-F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, e per gli esiti fine secolo, R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1988, specie alle pp. 183-250. In particolare, D. Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavski: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Torino, Costa Nolan, 1996.

²² Sulla lingua di Selvatico, cfr. la commossa *Commemorazione* di R. Simoni, *Nel primo centenario della nascita di Riccardo Selvatico*, in «Ateneo Veneto», anno CXLI, vol. 134, 1, gennaio-dicembre 1950, pp. 17-24.

²³ *La bozeta de l'ogio*, cit., p. 86.

ruoli fissi, come ad esempio il mammo o ingenuo che nella *Bozeta* è Pasqualin, il quale ama Tonia e ha paura di essere bastonato dallo zio Bortolo. La stessa Cate rientra nella tipologia delle massère, delle servette invecchiate e smaniose, prova generale per il trionfo successivo della Perina nella *Famegia del santolo*. Per quanto vecchia e tanto “bruta carampia”, se il marito ci va “in leto a scuro, giusto par no vedarla”²⁴, la donna conserva appetiti vari, quasi una Rosega coniugata. A volte tutto ciò può provocare il rischio dello stereotipo. Può sembrare inverosimile, ad esempio, la pusillanimità, da parte di un giovanotto, fidanzato intraprendente, nei limiti del bozzettismo censurato e populista, in quanto il suo eros si spinge a carpire un bacio a Tonia al buio. Ma la costruzione psicologica del personaggio deve soddisfare innanzitutto la memoria della fonte. Perché la maniera meta-teatrale, post goldoniana, è la prima strategia del testo, e qui sono i Filipeti, i Momoli, i Zaneti, il riferimento d’obbligo per la scrittura, e specularmente la Tonia modellata entro la cornice obbligante delle classiche pute, o Bortolo su quelle del rustego, a raddoppiare tale impressione. Teatro alla seconda potenza, dunque, prima ancora dell’esplosione galliniana ben più coerente in tal senso, un po’ come stampe ottocentesche basate su quadri del Settecento. E il remake museale, se produce comportamenti regressivi e adolescenziali nel detto Pasqualin, non impedisce d’altra parte la felicità del dettato linguistico, la sua rapidità a passare di bocca in bocca senza che nessuna creatura in scena trattenga a lungo la battuta. Anche la consueta quota di proverbialità gnomica, si pensi a Verga che organizza ne *I Malavoglia* un’espressività di gruppo tribale, legato al mondo piscatorio di Acì Trezza, quasi un *collage* di detti localistici, *langue* territoriale antica, funziona a garantire agilità al tempo dell’enunciato. Così, il vocabolario si sonorizza di continuo e si rilancia grazie a condimenti sugosi e auto-referenti, rispetto alla sala, col corteo di “fufigne” e “scondagne”²⁵, di “sgnesole”²⁶, di “garanghelo”²⁷ e di “gambeta che i me la peta”²⁸,

²⁴ *Ivi*, p. 31.

²⁵ *Ivi*, p. 21.

²⁶ *Ivi*, p. 25.

²⁷ *Ivi*, p. 16.

²⁸ *Ivi*, p. 69.

di “convulso”²⁹ e di “imbabucada”³⁰, dal sapore sinestesico e dalla valenza onomatopeica, di *a parte* icastici, vedi i “come gogio da far a despetolarmela!”³¹, di imprecazioni o apostrofi scherzevoli sul genere di “no la se fassa sgangolir”³² o “bronza coverta”³³ o “a risi el la ingrassava, come le dindiete!”³⁴, di incisi sapienziali e ancestrali, dettati dalla *pruderie* senile, sul tipo di “i morosi no ga da star troppo insieme”³⁵ o “a casa mia vogio xe morto e so fradelo xe malà”³⁶, o “prima de parlar el fassa i denti”³⁷, o ancora “chi se fa piegora, el lovo lo magna”³⁸ o “La malizia se fa strada come el vento”³⁹, o “polenta suta, ma no sbassar la testa davanti nissun”⁴⁰, o “la gera innamorada fin sora li oci”⁴¹, o “ela gavaria fato i piè a le mosche pur de contentarlo”⁴². Ma, specie nel dittico inaugurale di Selvatico, urge e viene in proscenio una contagiosa fisiologia dei corpi. In nessun copione del secondo Ottocento troviamo affastellati con tanta ricchezza gli odori del cibo, come nella *Bozeta*, grazie alla bulimia inarrestabile di Cate scrocona, schiava di ciò che la chiama dalla credenza, il “pan biscoto, un toco de castrà in umido, del formagio”⁴³. Sul palcoscenico del 1871, che ospita la camera rustica, senza frigorifero ovviamente, si spargono così gli aromi e le zaffate che tentano fami ataviche. E il piccolo festino tra poveri implica pure il caffè in cesto e mescite varie. Non mancano altresì informazioni fisiognomiche, come lo scambio di impressioni reciproche tra madre e figlia all’inizio del terzo atto, allorché la situazione scandalistica va precipitando, e Anzoleta diagnostica a Tonia che “ti xe là che ti par un linziol de lissia”, al che la figlia ribatte preoccupata: “Se la se vedesse, siora

²⁹ *Ivi*, p. 56.

³⁰ *I morti*, cit., p. 158.

³¹ *La bozeta de l’ogio*, cit., p.16.

³² *I recini da festa*, cit., p. 122.

³³ *La bozeta de l’ogio*, cit., p. 58. E ancora, “ve sbàzega el cervelo”, *ivi*, p. 60, “No i ve sona l’agonia”, *ivi*, p. 62.

³⁴ *Ivi*, p. 61.

³⁵ *Ivi*, pp. 3-4.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 18.

³⁹ *Ivi*, p. 73.

⁴⁰ *I recini da festa*, cit., p. 97.

⁴¹ *I morti*, cit., p. 167.

⁴² *Ivi*, p. 155.

⁴³ *La bozeta de l’ogio*, cit., p. 16.

mare! la xe là verde, che la par un cogùmaro”⁴⁴. Anche la luce è fioca, come il titolo eponimo suggerisce, dato che le disposizioni delle autorità comunali prescrivono il coprifuoco di sera nelle strade, dal momento che “dal primo de l’ano le ostarie i le sera a le diese, e le xe a momenti”⁴⁵ e se da giù si scorge il lume ci si chiede “se ghe xe malai”, secondo quanto ipotizza il cerbero Bortolo. E ancora sfilano le terminologie gergali dei barcaroli, come si evince nei dettagli specie nella seconda anta del dittico, nei *Recini*, dove le gerarchie del mestiere dettano precise contrapposizioni di sottoclasse tra il padrone della barca e il semplice rematore, o informazioni antropologiche di medicina naturale, osservate con ironia paternalistica dall’autore, quasi un ideale Cogidor davanti alle dispute e agli idilli chioggiotti. Ecco allora lo “struco de limon”⁴⁶, suggerito da Cate contro i vermi, così nei *Recini* ecco Lucrezia, la comare levatrice, la quale discetta dei medici come di colleghi e non approva le recenti miglorie terapeutiche, in quanto per lei basta “vardarghe l’ocio”, o “cavarghe sangue”⁴⁷ ai pazienti, per salvarne la vita. E non si dimentichi che la biografia del sindaco illuminista Selvatico annovera anche la sua battaglia perché le scuole elementari sorgano lontano dalle macellerie.

In conclusione, questo dittico aereo e volutamente *pleasant* di Selvatico respira un ritmo conversativo che solo la drammaturgia dialettale veneta possiede, oltre a quella napoletana successiva, i soli scampoli di una scrittura godibile anche sulla carta nei repertori ottocenteschi nazionali. Ecco un frammento tratto da queste partiture brevi, purtroppo senza seguito, sostituiti dalla maniera alta e devozionale de *I morti*. È questa la sequenza adatta ad esprimere il tono grottesco, caro a Ferruccio Benini, miscela perfetta tra patetico e comicità. Nel primo atto dei *Recini*, i due vecchi genitori, stanchi di dover calcolare sino allo sfinimento rinunce e magre entrate, sotto la minaccia dello sfratto e incapaci di trovare il denaro per il faticoso acquisto della culla, *objet fétiche* speculari alla bozeta d’oggi nel primo copione, si confidano delusioni e angosce. All’orizzonte incombe nel frattempo la terribile battuta di Tonia, sempre nella *Bozeta*, là dove l’ingenua putta onorata laicamente ac-

⁴⁴ *Ivi*, p. 63.

⁴⁵ *Ivi*, p. 18.

⁴⁶ *Ivi*, p. 67.

⁴⁷ *I recini da festa*, cit., p. 103.

cosa Dio di mancanza di pietà: “Cossa gavevimo fato nualtre, parché in tre zorni dovessimo tanto patir? No, no, anca el Signor el xe un omo come i altri”⁴⁸. Per fortuna, ci sono i finali che rimuovono lo sconcerto e fanno passare sullo sfondo la *hybris* del dialetto che per un attimo si vorrebbe mimetico del tragico quotidiano senza poterselo consentire. Basta dunque, quale frammento indicativo, questo scambio rossiniano tra Pasqual e Conçeta a dare la misura di un tempo perfetto, tra testo scritto e virtualità scenica, a decretare allusioni sapide, umorismo auto-consolatorio e gusto del paradosso:

Mi digo ch’el megio de tuto saria stà che no li avessimo maridai./ E sogio stà mi che lo go volesto?/ E mi?/ Mi go sempre dito de no?/ Mi go fato de tuto perché i se lassasse!./ La xe stada ela!./ Ela che deboto la moriva./ In fin dei conti la gera nostra fia!./ El gera nostro sangue./ E no podevimo miga vèderla morir... Eh! el megio de tuto saria stà che no la avessimo avuda./ Anca su questo, no ghe n’avemo colpa! [...]/ Xe stà el Signor!./ Eh...sarà stà el Signor!”⁴⁹.

⁴⁸ *La bozeta de l’ogio*, cit., p. 64.

⁴⁹ *I recini da festa*, cit., p. 111. Il perbenismo religioso nondimeno è suffragato da battute come quella di Luçia, smaniosa di battezzare il figlio: “Caro, caro el mio ebreo... Sì vissere, sii bon che adesso ti andarà a farte cristian”, *ivi*, p. 129.

Benini tra Gallina e Bertolazzi

Giacinto Gallina, innanzitutto. Davanti al suo teatro, c'è da osservare subito come la sua scelta, nell'Italia fine Ottocento, rappresenti un tentativo di restaurazione d'una perduta identità culturale proprio mentre il nuovo Stato va organizzando a tutti i livelli promozionali un processo di omologazione linguistica. E pertanto la maniera goldoniana si offre quale carismatico mito fondante per una simile operazione regressiva. Del resto, da parte del drammaturgo settecentesco, il dialetto aveva già subito una precisa attenuazione a favore del mimetico e del verosimile, contro le oltranzes stilistiche, gli estremismi ludici, la proliferazione delle maschere. Tant'è vero che nei momenti più caratterizzanti l'avvocato veneziano puntava decisamente ai toni medi della conversazione, rintuzzando le fughe dal mondo, le esotiche avventure, il fiabesco meccanico e onirico in cui, specie con Gozzi, il dialetto fungeva da simulacro surreale, da tipologia astratta e irresponsabile! In compenso, la macchina del comico si metteva in moto con maggiori pudori sulla scena stessa, per ammaestrare, oltre che imitare il mondo, rallentata altresì dall'ambiguità crescente dei caratteri, dalla complessità dei loro rapporti, refrattari a congelarsi nella fissità stereotipa delle maschere stesse. Vi si aggiungevano una strategia moralizzatrice, una *sensiblerie prude* nel condannare il vizio ed esaltare la virtù, colla pretesa di arginare la passione incanalando il fantastico nell'utile degli *honnêtes gens*. Ora, la memoria goldoniana in Gallina si iscrive proprio in una formazione di compromesso, in quanto tentativo di evitare l'angustia di una municipalità vernacolare priva di orizzonte cosmopolita (di fatto, il contesto in cui verrà ad operare il suo teatro veneto postunitario), proprio risalendo al modello illuminista, alla ripresentazione di una

*Bühnensprache*¹, alimentato, nel commediografo delle *Baruffe chiozzotte*, dalla mescolanza scritta, non grammaticalizzata, tra venetismi, lombardismi, toscanismi, francesismi, detriti dal melodramma e dal romanzesco, e in cui si innestano le immediatezze dialettali. Il recupero della *medietas* tra parlato-parlato, parlato-recitato e parlato-scritto che in Goldoni aveva assicurato una circolazione extraregionale alle sue messinscene, si attua invece in Gallina quale operazione seconda, scrittura meta-linguistica, codice pesantemente virgolettato, specie nelle operine iniziali da *Le barufe in famiglia* del 1872 a *El moroso de la nona* del 1875. La problematicità del reale, le aperture della Storia non possono penetrare in tali intrecci, asfittici ed edulcorati. E, d'altra parte, questi autentici remake trovano nel pubblico veneziano un esplosivo consenso, entro una città ormai ripiegata in un disagio economico e culturale, dopo gli entusiasmi risorgimentali per l'annessione, e ben prima del decollo industriale-turistico del secolo successivo. Nell'ultimo trentennio del 1800 è la sala quasi a dettare a Gallina il genere *larmoyant*, l'idillismo crepuscolare, la sentenziosità gnomica e nostalgica dell'ordine antico, quel caramelloso e sdolcinato bozzettismo, non riscattato neppure dalla gaiezza cromatica e dalla inquietudine figurativa dei Favretto e dei Nono. Una voglia di tenerezza circola infatti tra pubblico e autore da cui zampillano a puntate le stampine falso-popolari, i serial edificanti col corteo di madri ciarliere e spendaccione, di vecchierelle argute e fiere, di gondolieri spaesati e rampognanti, di putte onorate, di nobildonne decadute. Contro costoro si ergono, oggetto polemico che le trame cercano invano di esorcizzare, i nuovi ceti emergenti, la borghesia dei commercianti, dei faccendieri volgari e corruttori. Questo teatro agisce allora come una salmodiante filippica e si esprime in una prosa che fatica a trattenere al suo interno l'empito d'un melodramma, magari congelato da vittoriane censure. Ma occorre insistere sulla scelta elegiaca ed intimistica del dialetto, al di fuori cioè di qualsiasi registro basso-corporale, senza più alcun prelievo dai serbatoi carnevaleschi, dalle licenziosità cerretane. È la parlata d'una borghesia ancora dialettofona, di ceti medi in movimento con appendici o intrusioni nobiliari o popolari ma tutte circoscritte in stilemi espressivi

¹ Per il fantasma scenico della *Bühnensprache*, cfr. Folena, *op. cit.*, specie alle pp. 89-215.

medi. Di irrigidimento, di pietrificazione si sono avvalsi gli storici della lingua, in testa il Folena², per individuare nella *koinè* galliniana il paradossale contrasto tra una sintassi fortemente cripto-italiana, grazie al periodare simmetrico e levigato da clausole disciplinate e un lessico che fa rivivere a forza un inventario di formule gergali, di proverbialità, di scongiuri, di metafore recuperate da un museo dialettale in via di estinzione. La fluidità orale del concertato nelle commedie ‘rosa’ del drammaturgo, le sticomitie, gli strappi e i contrappunti ariosi che siglano le *ciacole* nel dialogo tra i personaggi in scena, il ritmo coreutico e brachilogico nelle battute, secondo un’accezione musicale del termine caro al giovane violoncellista della Fenice, insomma la parlata frantumata e interrotta che pare nascere sulla bocca degli attori, sarebbero in realtà refrain pescati da almanacchi ormai minoritari, una memoria libresca (il Goldoni letto e non visto recitare!)³, e dunque ancora una volta manierismo compositivo, meta-linguaggio. Inevitabilmente, tale codificazione antiquaria delle trame e delle pronunce comporta una autolimitazione nelle situazioni presentate e nella problematicità delle prospettive offerte: i morosi delle nonne, le mamme che non muiono mai, le baruffe in famiglia, la gente rifatta implicano appunto un ingentilimento del mondo, un impoverimento della sua articolazione storica, del suo divenire sociale, anche quando nei *plot* di Gallina, specie nell’ultima fase, quella più nera o meno dolciastra, cresce un gusto per la sconfitta dei buoni, degli onesti, di quanti rappresentano i valori passati, perché la loro caduta significa automaticamente salvezza etica. La nostalgia per la lingua perduta corrisponde insomma alla vagheggiata contemplazione di personaggi

² Per le forti riserve sulla pretesa ‘naturalità’ del dialetto in Gallina, cfr. Folena, *op. cit.*, p. 97 e sgg. In un’ottica diversa, sempre suggestive le pagine di Palmieri, *Del teatro in dialetto*, cit., cfr. pp. 41-45 e 49-58. Per il rapporto tra repertori galliniani e il circuito storico della scena veneziana, cfr. N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 197 e sgg.

³ Per la scoperta di Goldoni in formazione giovanile di Gallina, cfr. A. Gentile, *La giovinezza di G. Gallina*, in «Ateneo veneto», anno XXIII, vol. 2, 3, 1900, pp. 260-288; C. Antona-Traversi, *Ricordi e lettere di G. Gallina*, in *Studi, ricerche e bagatelle letterarie*, San Remo, La Costa Azzurra, 1922 e l’autopresentazione dell’autore che ricostruisce miticamente la propria disturbata adesione al repertorio goldoniano in *Teatro veneziano* di Giacinto Gallina, VII, Padova, Sacchetto, 1887, p. X e sgg. Per un profilo generale del commediografo, cfr. pure G. Damerini, *Giacinto Gallina*, Torino, Paravia, 1941.

disinteressati (fra tutti il Tito dell'incompiuto *Senza bussola* del 1897), destinati allo scacco in una scena dominata dai "bessi"⁴. E la curvatura umbratile che suggella i finali spenti e disincantati di queste opere testamentarie, da *La famegia del santolo* del 1892 a *La base de tuto* del 1894, costituisce la spia di una forte componente crepuscolare, di una vocazione intimista con tipi destinati al fallimento rispetto ad un iniziale progetto etico di autoaffermazione⁵. E l'ultimo Gallina parla nel suo epistolario in un tono vagamente manzoniano e pietista, prediligendo laicamente i puri di spirito. Dunque regressione dialettale e gusto sobrio per una pacata martirologia, priva però di *beaux gestes* che ne consentano un qualche riscatto, finiscono così per coincidere! In termini di classe, il discorso fugge dal tempo reale fuori del teatro, rinchiodandosi in patetiche alleanze tra aristocrazie ormai asfittiche e proletariato idealizzato, all'insegna di teleri veci, allegorie emblematiche di gerarchie immobili e consolatorie. Simili a *pièces à thèse*, questi quadretti coniugano dibattiti convenzionali tra il volersi bene e le carte da mille, denunciando altresì la trasformazione industriale della mano d'opera, la scomparsa dell'artigianato e delle vecchie forme di trasporto (la gondola nobile sostituita ad esempio dai vaporetto), causa dello sfacelo familiare, della violenza inferta all'onore delle putte. Ogni tanto si levano le Mariete angelicanti, le vecchine pascoliane, i pittoreschi blasonati e squattrinati ad apostrofare la nuova razza dei vincitori, suggerendo un ritorno all'armonia precedente, ancora possibile in scena purché si segua il sentimento naturale della modestia e della concordia domestica. Ma si tratta di predi-

⁴ La fatua e spendereccia Zanze, in *Una famegia in rovina* del 1872, così esalta il valore del denaro: «Eh! cara ti! che i bessi fa tuto», cfr. G. Gallina, *Tutto il teatro*, a cura di P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2003, vol. I (1870-1873), p. 206, cui fa eco l'intrigante Giudita, ne *La base de tuto*: "bessi, i bessi... I soldi xe tuto: pase, salute, contentezza, onor, morbin", cfr. G. Gallina, *Tutto il teatro*, vol. I, cit., p. 327. Cfr. a questo proposito, il saggio di R. Simoni, *Intorno a Senza bussola*, ne «La Lettura», 6, giugno 1914, pp. 494-495.

⁵ Sarebbe interessante inquadrare le ultime opere di Gallina, ripiegate in un dimesso disincanto, attraverso le categorie tematiche inventariate di A. Stauble, *Il teatro intimista*, Roma, Bulzoni, 1975, perché l'itinerario costituito dal tentativo di miglioramento del proprio status quo e la relativa sconfitta, col rientro nella condizione precedente, percorso tipico di tanta drammaturgia italiana degli anni '20, da Martini a Lodovici, può agevolmente inglobare i progetti velleitari dell'ottico Micel ne *La famegia del santolo*, mentre nel dittico *Serenissima* del 1891 e *La base de tuto* il movimento economico ascensionale, là dove riesce, comporta puntualmente discesa morale.

che ineffabili, declamate quali impotenti utopie, arie di un grigio melodramma condannato ad essere inascoltato, una volta che si sia usciti dalla Sala natalizia⁶. Dicevamo della svolta tra il primo Gallina, più apprezzato dal pubblico, e il secondo inquieto e inappagato, tra la produzione zuccherata ed euforizzante, con lieti fini appiccicosi, e quella interrotta dalla morte prematura, più aspra e illividita, più rassegnata ai meccanismi crudeli dello *struggle for life*, più trasparente rispetto agli appetiti e agli egoismi nei rapporti interpersonali. Dal romanticismo al naturalismo si potrebbe definire questa incrinatura ambientale, un allontanarsi sia pur cauto dal Goldoni, ed un avvicinarsi prudente alla spietatezza di un Becque. Le date confermano un po' l'interferenza dei nuovi repertori d'olttralpe, vista la lunga e nevrotizzante sosta nel decennio 1880-1890. Ma non possiamo dimenticare che questo drammaturgo s'è spesso appoggiato alle compagnie per sbizzare i propri personaggi e l'inattività del resto parte dalla morte della Marianna Moro Lin, la dama piemontese, un po' bacchettona che civettava coi ruoli di nonna serafica e moralmente irreprensibile, e si conclude nell'incontro ravvivante con Ferruccio Benini, per cui creerà appunto i testi della maturità. Nel cambio, lo scrittore ci guadagna, si libera di quella tenerezza un po' coatta esprimendo la voglia di dramma e l'asprezza covate a lungo in un carattere introverso e in un'esistenza tormentata. Tanto più che Benini si offre all'immaginario di Gallina quale un doppio insperato, il brillante, ossia il promiscuo, adatto ad una versatilità di parti da anti-eroe, di anime bastonate dalla vita, capaci però di un umorismo bonariamente fieloso. E Benini, dal corpo irregolare, dalla goffaggine sorridente e arguta, si impossessa avidamente dei Vidal e dei Micel trovandovi un'incarnazione miracolosa per il suo umorismo, quel misto di amarezza e di cinismo, di raggelante autoriflessione e di buffoneria oggettiva,

⁶ Sempre in *Una famegia in rovina* Marietta, la figlia buona, «anzolo, arcànzolo, serafin», si contrappone come una Cenerentola cechoviana alle dissipatezze delle altre figure femminili nella casa in dissesto, e si lancia in prediche dolciastre, con verbi declinati al futuro e immagini elegiache d'una vita chiusa negli orizzonti della fatica e della rinuncia, quasi una versione lagunare della pascoliana poetica della *Piccozza*: «Imagineve che consolazion che sarà quando ala sera, stanchi dele fadighe del zorno, se meteremo a magnar quel bocon, che Dio ne gavarà volesto provéder, e tuti contenti de nu stessi, senza ambission, senza avilirse, senza barufarse», in G. Gallina, *Una famegia in rovina*, in Idem, *Tutto il teatro*, vol. I, cit., p. 207.

riversate copiosamente nelle ultime creature di Gallina stesso⁷. Benini, ancora, così portato per la traducibilità interna tra i dialetti, lui genovese, figlio di padre romagnolo e madre toscana, che impara presto una venezianità per cui sembra nato, Benini umile servitore dei personaggi (per il *Carlo Gozzi* di Simoni nel 1903 aggiungerà alle battute un'inflessione dalmata, motivata dalle sue scrupolose ricerche storiche) al punto da essere accostato alla Duse, diviene l'alter ego dell'autore, il corpo centrale in una composizione mirata. Se prima Gallina aveva dovuto basarsi sulla prospettiva d'una Madre, adesso può appoggiarsi più virilmente su di un asse focale, emotivamente e moralmente più consono alla sua personalità, e parlare attraverso una specie di fratello, quasi coetaneo: da qui il sodalizio, mistico e un po' ambiguo, tra i due. Ma l'orizzonte intanto si incupisce, la lingua dirada i suoi cicalecci accattivanti e zuccherosi, mentre il lessico si fa più enigmatico e allusivo. *La fiammeggia del santolo*, gioiello silenzista, crocicchio tra il vento che soffia dal nord Europa (*L'anitra selvatica* ibseniana data nel 1891 al Manzoni di Milano) e la linea fosca e imbavagliata del salotto adulterino dei Giacosa (*Tristi amori* del 1887) e dei Rovetta (*1 disonesti* del 1892), è tutta giocata sull'arte del non detto. A sua volta, il tema del passato che lentamente riaffiora trova nello stile recitativo

⁷ La critica più elogiativa nei riguardi di questo attore brillante in un'accezione elittica e per sottrazione (vedi per una ricostruzione dall'interno di questo ruolo promiscuo nell'economia della compagnia italiana ottocentesca, S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 32 e sgg., è giunta ad associare le modalità interpretative di Ferruccio Benini all'umorismo pirandelliano, teorizzato dallo scrittore siciliano nell'omonimo saggio canonico del 1908, e dove la comicità sfuma irresistibilmente verso quel sentimento del contrario, intessuto di straniamento parodico e di sofferza solidarietà nei confronti della situazione di cui si ride. Ecco, ad esempio, un'incarnazione umoristica nel buffo-amaro personaggio del padre, Anzolo, della debuttante cantatrice *Mia fia* del 1878, la Rosina destinata viceversa ad un precipitoso rientro nel ruolo di casalinga. I dagherrotipi dell'epoca ce lo mostrano cogli occhi sbarrati, la faccia inebetita, la gibbosità di cui soffriva più esposta del solito, e le mani piene di fiori per un trionfo che non ci sarebbe stato: basterebbe un simile flash per cogliere la delicatezza nevrotica e insieme il pathos misurato che l'attore conferiva alle creature impersonate! Per l'arte scenica di Benini, cfr. oltre alle pagine rapsodiche di Palmieri, *Del teatro in dialetto*, cit., pp. 59-64, anche, retrocedendo a testimonianze coeve, E. De Amicis, *Ferruccio Benini e Giacinto Gallina*, ne «La lettura», 1, gennaio 1903; M. Bontempelli, *F. Benini*, ne «Il secolo XX», 1916 e O. Oliva *F. Benini* ne «L'Idea nazionale», 1 marzo 1916, entrambi densi necrologi per la morte dell'attore, avvenuta appunto nel 1916. Cfr. pure S. D'Amico, *Di Ferruccio Benini e degli attori dialettali*, ne «L'Idea nazionale», 17 gennaio 1915; D. Varagnolo, *F. Benini ed E. Zago*, Milano, Stamperia Aretusa, 1933.

di Benini, nella sua economia anti-mattatoriale di una gestualità e di una *phonè* disadorne e intimidite, una straordinaria messa a fuoco. Gallina muore nel 1897.

Due anni dopo un autore milanese, Carlo Bertolazzi, scrive *L'amigo de tuti*, per la rappresentazione torinese in dialetto veneziano colla compagnia dell'interprete del nobiluomo Vidal. In tal modo, si rafforza dunque quella interdialeltalità cripto-italiana ad uso delle compagnie girovaghe del tempo. Gallina torna così a vivere in ogni interstizio del testo, dai patronimici dei protagonisti, le Orsole padrone di casa brontolone e smaniose di sposare le figlie, le Giacomine vanesie e sospirose uscite fresche fresche dalla *Famegia del santolo*, i Menego camerieri assonnati e parassiti, i Bortolo e i Pancrazi dall'ascendente goldoniano che languono sulle carte da gioco, al carattere del protagonista. Ecco dunque Alessandro, il candido revival del duo Micel-Vidal, caricatura umoristica, tragicomica cioè, del buono necessariamente destinato allo scacco in un mondo di cattivi secondo le aporie machiavelliche, un *deus ex machina* esuberante e ridicoloso nella sua mania di aiutare tutti, travolto dalla tentazione pericolosissima della bontà. Come un meneghino Sciosciamocca, disposto a cedere perfino l'ombrello sotto un torrente di pioggia, novello San Martino squinternato che declina nel suo darsi da fare il rovescio del Don Marzio nella *Bottega del caffè*, altrettanto pusillanime e maldestro quanto l'archetipo settecentesco si mostrava pettegolo e maldicente, Alessandro è un sensale di matrimonio a-sessuato e appiccicoso, per cui non vale la logica del terzo escluso⁸, dal momento che è pronto ad appoggiare due opposte candidature per impalmare la donzella, ed evitarle di restare una tosa al palo (altro testo del Bertolazzi, *La zitella*, virato in veneziano nel 1907). E in bocca a costui zampillano battute scivolte già dal Vidal galliniano, il "Tutto andrà a gonfie vele", variante del canonico "megio de cussì no la podaria andar"⁹. Anche quest'angelo custode goffo e

⁸ Cfr. C. Bertolazzi, *L'amigo de tuti*, Presentazione di G. Marangoni, Venezia, Fieppi, 1977. Questa è l'insensata proposta di Alessandro, che suggerisce alla ragazza i pretendenti: "Per mi, che la sposa l'uno o che la sposa l'altro, o tuti do, xe l'istesso ... la se toga quello che la vol e tuto andarà per el megio", *ivi*, p. 68.

⁹ Continue sono le battute parodicamente evangeliche di Alessandro: "se slarga el cor e se scalda la fantasia [...] a sto mondo ghe semo a posta per servirse-ne[...] semo come fradei [...] e pò tanto bon, tanto caro [...] che bravo zovene!", *ivi*, p. 29, p. 31 e p. 66.

spaesato finirà immancabilmente per essere detronizzato, rischiando le classiche legnate riservate ai burattini nelle *foires* ottocentesche¹⁰, inseguito dai furibondi e risentiti beneficiati. Ma la ideologia di Bertolazzi non è la stessa di Gallina, dal momento che in lui non avvertiamo alcuna moralità giudicante e disincantata sulla crudeltà della scena mondana, inospitale per gli albatros di turno, quanto piuttosto una lucida assenza di chiose gnomiche e manierate. Inoltre, circola in quest'operina un'atmosfera accidiosa, col caffèucco di una provincia metafisica, sperduta tra le nebbie e i gelidi venti¹¹, gestita da una vestale in disarmo, la virginea e rugosa Cristina, cinquantenne assalita da fobie sessuali che rovescia sulla malcapitata gatta. Da sottolineare che l'interprete, Laura Paladini Zanon, è la medesima brillante che aveva già impersonato le cameriere morbinose del Gallina, fino alla Perina, la luciferina governante del *Santolo*, alla ricerca vorace di lasciti testamentari! È un tempo vuoto, un'assenza di azione su cui si alza il sipario, solo in superficie occupato dall'esile trama del doppio matrimonio. E i vecchi che si contendono le consumazioni e si sfidano a carte, in partite interminabili e arteriosclerotiche, nell'attesa messianica del giornale locale da strappare ai rivali, tessono una partitura slabbrata di un'innocua e pestifera conversazione fatta di niente e non diretta a nessuno. Lo spirito dell'ultimo Gallina aleggia insomma in questo cronicario di anime morte, che riappariranno con qualche inflessione drammatica nella *Vedova* di Simoni o in *Se no i xe mati, no li volemo* di Rocca del 1926, e magari nell'ufficio postale del Rosso di *Marionette, che passione!*, ossia nella tradizione di un grottesco intimista. Come in Gallina, Bertolazzi qui costeggia la Storia colla 'esse' maiuscola e la evita con sorniona censura. Sono gli anni, da un lato, del riflusso postrisorgimentale, attraversato dall'ironia rancorosa della Scapiagliatura e del dandysmo anglobizantino, e dall'altro della stagione

¹⁰ La trasformazione, o meglio la detronizzazione di Alessandro da *deus ex machina* in burattino si evidenzia con espressioni da *théâtre de la foire* ad uso infantile, perché il protagonista, accusato di essere «un busiaro, un cabalon, un impostor», deve fuggirsene (salvo poi rientrare e ricominciare colla sua disponibilità sussiegosa) per evitare le clausole rituali, ossia i *coups de bâton*, una «petenada», come lo stesso "amigo" sottolinea: "me la cavo subito, se no sciopa la bomba e ciapo un fracco de legnae", *ivi*, p. 71.

¹¹ Cfr. la didascalia d'apertura ne *L'amigo de tuti*, con tocchi depressivi, appunto, propri di tanto teatro crepuscolare, coevo e futuro: "la vita passa senza avvenimenti, tranquilla, quasi oziosa monotona e pettegola", *ivi*, p. 17.

di piombo che porta alle cannonate di Bava Beccaris, col riacutizzarsi dello scontro sociale, in cui i gentili gondolieri nostalgici del Palazzo sul Canal Grande assumerebbero una funzione escapistica. La Storia si annida invano nei quotidiani messi gelosamente sotto il sedere dai vecchietti dispettosi, perché i compagni di carte non possano leggerli, al massimo sfogliati pigramente solo per consultare nascite e morti, allo stesso modo con cui il protagonista de *L'egoista* (altro testo del milanese tradotto in veneziano dal Benini nel 1901) si affaccerà sulle pagine impolitiche delle gazzette per informarsi esclusivamente sul listino dei titoli azionari o sul clima. Anche in *Lulù* del 1903 la Storia subisce un'analoga emarginazione, slittando nei *feuilletons*, nella pagina d'appendice morbosamente divorata da Virginia, la madre ruffiana della sfortunata etèra. Ma nello scrittore lombardo, in compenso, questa stessa Storia assedia da presso le battute, e quando si manifesta per assenza o di straforo, è ben più pericolosa per le classi dirigenti, di quanto non avvenga nell'inerzia crepuscolare del veneziano. Così, ne *I sciòri*, la seconda parte del dittico *El nost Milan*, si avvertono tensioni, sussurri e grida che poi sfoceranno nelle lamentazioni di Paolo Valera contro le cariche della polizia nel 1898, e si invoca, dalla parte dei ricchi, una mano dura, magari sotto forma di una *noblesse* eroicizzante e colonialista, addobbata alla D'Annunzio¹². Perché il punto di vista in Bertolazzi è mosso, articolato in più prospettive, non solo a ridosso di una piccola borghesia sussiegosa e ossessionata dalla bancarotta, e si fanno parlare pure gli altri ceti in una mescolanza autentica di voci sociali differenziate e contrapposte. E la Storia colta nello scorcio dei proletari evidenzia un rancore sardonico, una carica parodica di timbro quasi carnevalesco, da paese della cuccagna sopraffatto da una povertà miserabile. Ecco allora *In Verzee*, nel 1891, l'anno prima di Micel nostalgico della sua "bela matada" e della sua giovinezza consumata nelle aure risorgimentali, che i miti insurrezionali scadono nelle baruffe, tra i miasmi e i fetori dei mercati ortofrutticoli, o nella stessa *Lulù* la vecchia Virginia che invita il marito ciabattino a sfo-

¹² Ne *I Sciòri*, ad esempio, il barone Montefiore, durante la kermesse nobiliare che all'alba, nel 3° atto, si snoda dal cortile patrizio per "la caccia a cavallo", si lamenta dei delitti da cronaca nera, fomentati a suo parere dall'opera sovversiva dei giornali politicizzati che "soffien sotta, che ghe scalden el coo, che i monten contra de nun!", cfr. C. Bertolazzi, *El Nost Milan e altre commedie*, a cura di F. Portinari, Torino, Einaudi, 1971, pp. 110-111.

gare le sbornie storiche dell'antico bersagliere all'osteria! Complementare ad una simile rimozione politica in scena, sta il dilagare del genere musicale, l'egemonia dello spettacolo *son et lumière* ai vari livelli esecutivi, dal culto verdiano, quale lascito sedimentato dall'ebbrezza risorgimentale, al rozzo *amateurismo* tra veglioni, farse ed operette. Il melodramma, in effetti, costituisce un modello comportamentale, un repertorio di archetipi, un serbatoio fiabesco per culturalizzare la condizione di sfruttati e giustificarla poeticamente. Già in Gallina la *Norma* flautata dal *Santolo* veniva "suppià" come un motivo decontestualizzato per cattive digestioni e in *Mia fia* si assisteva al debutto patetico d'una aspirante cantatrice in un abbozzo meta-teatrale. In Bertolazzi, questa presenza si fa topica, quasi a coprire i ben più inquietanti rumori che provengono dalla Strada. In *Ona scènna de la vita* del 1891, l'operaio ubriaco, perché vedovo sconsolato, canta alla creatura che gli piange sul letto dei refrain dalla *Gioconda*, mentre ne *L'amigo de tuti* è *La Forza del destino* ad imprestare i suoi canti e ancora nel torbido *Il matrimonio della Lena* del 1904 è *Il Trovatore* a fornire altre suggestioni. Non basta, perché di continuo il *plot* ripete intrecci carismatici rubati alla Scala milanese, basti pensare alla *Traviata*, e magari alla *Carmen*, che spuntano fuori dalla *Lulù*, così come si citano personaggi canonici della librettistica verdiana per inquadrare le *dramatis personae* e contrapporre magari il Marchese Riccardo ne *I sciòri* illuminato dallo spettro di *Otello*¹³! Ora, nel rapporto tra Gallina e Bertolazzi mediato dalla folgorante carriera di Benini, si può leggere un percorso linguistico e drammaturgico, certo non esauribile quanto a cause caratterizzanti nell'intervento dell'attore genovese, ma nondimeno influenzato per più di un aspetto da quest'ultimo. Innanzitutto, l'u-

¹³ Sempre ne *I Sciòri* utile può risultare la lista degli epiteti relativi al personaggio dannunziano del Marchese Riccardo de Rivalta, il *beau ténébreux* reduce da imprese coloniali e spiazzato rispetto al mondo degli affari che ritrova al suo rientro, ma disponibile per scapigliate passioni davanti al fascino della cocotte di lusso. La didascalia dell'autore, intanto, lo dipinge con tratti superomistici: "bell'uomo, figura alta, imponente aristocratica. Tipo dell'uomo veramente superiore: seccato per tanti complimenti", *ivi*, p. 78; e il coro ammirativo che sale al suo indirizzo contribuisce a costruire un fantasma da melodramma: "l'è una delle poche persona che varen anmò quaicoss al di d'incoueu, l'è una delle glorie d'Italia [...] che passerà alla storia [...] vun che riva dall'Africa colla barba de Mosè [...] come l'è simpatich! i oeucc pien de foeugh, i spali ben quadraa ... on compless che me tira in ment quell che st'inverno faseva l'Otello alla Scala", *ivi*, p. 74, p. 75, p. 90, p. 127.

so del dialetto lagunare artificioso ne *L'amigo de tuti*, esercizio apologetico verso l'attore e imitazione ambigualmente iperbolica verso lo scrittore veneziano da parte del milanese alla ricerca disperata d'una messinscena qualsiasi. Nondimeno altrove, specie nelle prove iniziali, a contatto colle gloriose filodrammatiche in vernacolo Sbodio-Carnaghi¹⁴, nelle *tranches de vie*, negli sguardi d'un naturalismo duro e dolente, emerge un idioma molto più cacofonico e anticonsolatorio se confrontato colla bonaria venezianità galliniana, sia per quanto riguarda le situazioni mostrate sia per l'atteggiamento esistenziale, ribellistico e cruento, delle figurine delineate. Ebbene, a poco a poco, nonostante gli insuccessi, i rifiuti delle ditte maggiori del tempo, Bertolazzi si sposta con progressione irresistibile verso il teatro in lingua, verso scenari psicologici, drammi familiari recitati nel salotto, e non più nel cortile o nelle balere. E per qualcosa c'entra pure Benini! Il quale a sua volta aspirava a sbarazzarsi degli impacci dialettali, puntando a storie di maggior respiro, nella memoria forse del suo amico Gallina, tutta la vita ossessionato dal vocabolario toscano. Singolare ingratitudine di questi artisti che hanno ideologizzato, esasperandolo, il guado verso la lingua italiana, ignorando che la *koinè* statale, presa alla lettera, avrebbe finito per condizionare, sovraccaricare di altri modelli la loro espressività, e di gesto/parola e di scrittura! Inoltre, la presenza dittatoriale di Benini, nonostante l'esiguità della sua silhouette, ha tolto ad entrambi quella vocazione al concertato che il dialetto, usato in chiave mimetica, non comica o tragica, trascinava con sé. Il coro, la voce collettiva, l'assenza di gerarchie eroicizzanti, la cancellazione di protagonisti, molto più radicale nel milanese di quanto non fosse nel veneziano, per la concomitante disponibilità d'uno strumento basato sul gruppo e non sull'*a solo*, quali le formazioni non professioniste di scuola lombarda, non possono resistere all'urto carismatico d'una personalità straordinaria e fagocitante, attore mimetizzato quanto si vuole, ma pur sempre in grado di dettare una parte per sé, adeguata allo spessore dell'interprete. Basti confrontare le zone coreutiche del testo in

¹⁴ Per le formazioni paraprofessionali d'area meneghina, oltre al già citato Palmieri, *Del teatro in dialetto*, cit., pp. 64-68 e 121-124, cfr. pure *Il teatro milanese*, a cura di S. Pagani, Milano, Ceschina, 1944, alle pp. 161 e sgg., dedicate alla compagnia Sbodio-Carnaghi. A questo proposito, le schede relative nel ricco P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra otto e novecento*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 1508 e sgg.

rapporto alla storia principale in *El nost Milan*, specie la prima parte *La povera gent* del 1893, e poi ne *La gibigianna* del 1898, cioè un anno prima de *L'amigo de tuti*. Là, si trattava d'una azione principale sacrificata, ridotta a canovaccio dal risibile effettaccio grand-guignolesco, uscito da qualche *feuilleton* macabro, da qualche *ventre* metropolitano, una turbolenta scena madre che tentava disperatamente di farsi largo tra i tanti tempi vuoti, il Tivoli, il cortile, la distribuzione della minestra, l'ospizio serale, gli spazi incolore e invivibili che spiazzano l'*histoire*, criticandola oggettivamente, e lasciandola intravedere per tasselli successivi, tessere staccate, comparse frammentarie, insomma per anamorfofi¹⁵. Viceversa, nella pur splendida *Gibigianna*, le gerarchie tornano a mettersi in luce, i contrappunti si snodano ormai in un itinerario ipotattico, non più paratattico, e i gruppi si ordinano tramite montaggi alternati che si danno il turno tra loro attendendo pazientemente di riprendere la propria sequenza¹⁶. E ovviamente, la folla tumultuosa e caotica tende a sparire dalla scena, così come la strada non è più il luogo privilegiato della prospettiva. Si sta sempre più al chiuso, e si spia la Storia al riparo tranquillizzante di uggiose finestre, nei salottini adatti al massimo per avventure adulterine. E lo *spleen* de *L'amigo de tuti*, remake de *La famegia del santolo* quanto a spazi dell'azione, porta dritto a *L'egoista*, carrellata su un quarantennio di vita privata, dove la storia colla esse maiuscola serve solo a incurvare l'ideologia materialistica (e opportunistica) del protagonista verso paure gaglioffe dell'oltretomba¹⁷.

¹⁵ Nella bibliografia, non vasta, dedicata al commediografo lombardo, spiccano la *Prefazione* di F. Portinari, *Realismo e realtà*, al volume delle commedie di Bertolazzi qui utilizzato (pp. V-XLVI) e il più recente D. Bortignoni, *Un caso Bertolazzi nel Novecento?*, in «Quaderni di Teatro» V, 17, agosto 1982, pp. 121-150. In effetti, non si può tacere la rimozione subita dall'autore, nonostante la celebre edizione de *El Nost Milan* al Piccolo di Milano ad opera di Strehler nel 1955.

¹⁶ Lo spazio ne *La gibigianna*, ad esempio, è diviso in un sopra/sotto, interno/esterno, colla contrapposizione sociale tra disagio e precarietà economica in cui si dibatte la coppia Enrico e Bianca, da un lato, e benessere, al limite spreco, del restaurant, nei primi due atti, dall'altro. Sembra quasi di assistere ad un'anticipazione della simultaneità-compenetrazione delle sintesi futuriste di 15 anni dopo. Gli ufficialetti di cavalleria ossessionati da problemi estetici, e poi la famigliola in libera uscita, le cocotte e i seduttori, le artiste e gli affamati, si alternano nelle battute con una tecnica ossimorica, di gusto un po' pamphlettistico e provocatorio, non sprecata evidentemente nella Milano, scelta quale sede ideale per gli esordi del gruppo marinettiano!

¹⁷ Franco, il protagonista de *L'egoista* nei primi tre atti sciorina un materialismo po-

Quant'era più sgradevole e indigesto invece il primo Bertolazzi, sul piano drammaturgico, rispetto alla sua opera seguente e a tutto il Gallina! Nel milanese, gli ospizi non sono più citati quale eventuale istituzionalizzazione di vecchine decadute¹⁸ ma sbattuti in faccia ad una platea raggelata da tanta mancanza di *bon ton*. E i nobili risultano velleitari, sproloquianti manichini di una sottoletteratura che conoscerà tra breve Guido da Verona e Lucio d'Ambra, oppure osceni guitti che fornicano con baldracche pronte a issarsi in alcove espressioniste. E le madri non si limitano a spendere o a baruffare, ma sono disposte a venderci le figlie, mentre queste ultime sono ben lontane da stereotipi manzoniani, pronte a tutto pur di salvarsi dalla miseria o per assicurarsi una notte d'amore fisico, come fa la derelitta Lena, nel suo matrimonio socialsteggianti per burla, messa nera molto blasfema che nessuna attrice oserà (a tutt'oggi!) impersonare! Sesso e povertà urlano i loro diritti, gemono, con molta più cattiveria di quanto non avvenga nel naturalismo democratico e sociologico di quegli anni, nel filone meridionalistico alla Serao, per l'uso sobrio e spietato del dialetto che sembra auto-rivolgersi in una chiusa circolarità, per la mancanza d'un destinatario politico credibile! E la contraddizione tra la tentazione della bontà domestica e i ruoli sociali si fa stridente e non dialettica, d'una lampante, acerba materialità, dalle grida del padre in *Ona scènna de la vita* alle proteste rabbiose dell'operaio disoccupato in *Al Mont de Pietaa* del 1892 contro il denaro¹⁹. E

lemico e un acido epicureismo, che paiono sgusciare fuori dalla vicina provincia fogazzariana, per giungere nel 4° ed ultimo ad una caricatura della pietas religiosa, plagiato da un prete che va a caccia di testamenti.

¹⁸ Ne *El moroso de la nona*, la dolce vecchietta, la nonnina fiabesca, la Rosa, susurra alla nipote il suo smisurato panico di fronte alla prospettiva imminente di doversi trasferire all'ospizio, quando "vedarò el sol per le ferìae, co vestirò quel abito scuro, co respirarò quel'aria serada, in mezo a tante altre vecie", cfr. G. Gallina, *El moroso de la nona*, in Idem, *Tutto il teatro*, a cura di P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2000, vol. II (1874-1877), p. 48.

Ma il pericolo viene stornato nello *happy end* e del resto ne *I oci del cuor* del 1879, il vecchio barcarol va e viene dall'Ospizio con una libertà di movimento che ne rasserenava in qualche modo lo spettro incombente. Viceversa, ne *La povera gent* il binomio agghiacciante, rappresentato dalla vecchiaia malata e dalla miseria, non viene eufemizzato o ingentilito, ma circola in tutta la sua anonima e deprimente immediatezza, entro gli ultimi due atti del dramma collettivo.

¹⁹ Basterebbe citare l'esplosione sgradevolissima dell'operaio Pepp in *Al Mont de Pietaa*, non del tutto disinnescata dalla marginalità dialettale: "Senza danee, senza lavo-

ancora Giacomo, il terribile e implacabile *Strozzin* del 1894, dolce e possessivo colla figlia, di cui pure provoca il suicidio, o il maestro Lorenzo, sagoma triste da libro *Cuore* alle prese con un reddito miserando, colui che si avvelena con le esalazioni del carbone, non appena la nipote lo lascia per andare sposa²⁰. Il mondo subalterno sale sul palcoscenico di Bertolazzi con un'alterità irriducibile, non conciliante coi valori antiquari: la superstizione, ad esempio, ha un sapore oscuro di magia nera, di fattura contadina trapiantata nella periferia urbana colla sua intatta, struggente fissazione, da qui l'ossessione del lumino ad olio che dilaga spesso nelle *femmes de demi monde*, come nella *Gibigianna*, e che già si era manifestata, ma con un'angustia folkloristica, nell'amico di Gallina, il Selvatico della *Bozeta*²¹. Ma soprattutto è nella costruzione del personaggio femminile, specie nella produzione corale, che si concretizza la diversità di Bertolazzi, la sua irriducibile e pietosa crudeltà di rappresentazione. Le storie, allora, che fuoriescono a pezzi tra le pause del quotidiano, pur nella congestione da *melò*, consentono di evidenziare la macchina genetica di un destino di prostituzione rivendicato quale unica forma di lavoro offerta alle sbandate creature del sottosuolo meneghino, come caparbiamente dimostra la Nina di *Povera gent*, molto più sorella della Nina del Porta che

rà, senza on can che me vouebbia on ciccin de ben ... senza nien", cfr. C. Bertolazzi, Id., Milano, Aliprandi, 1982, p. 8.

²⁰ Si tratta di *Lorenzo e il suo avvocato*, inaugurato dall'importante compagnia di Teresa Mariani nel 1905 a Torino. Ma è l'interpretazione di Ferruccio Benini che dà alla storia di una solitudine alla *Demetrio Pianelli* (il fortunato romanzo di De Marchi, uscito nel 1890), accenti rabbrividenti: la scena finale in cui l'attore, rivolto al pappagallo, accenna al puzzo del carbone con cui si sta suicidando, e in cui, seduto coi gomiti appoggiati sul tavolo prospiciente al pubblico, osserva poi in silenzio la sala con uno sguardo disperato, prima che il sipario chiuda l'intreccio, resta uno degli eventi magnetici nel palcoscenico italiano a cavallo tra i due secoli.

²¹ Alla fine del I atto de *La bozeta de l'ogio*, portata in scena dalla compagnia Moro Lin nel 1871 con grande successo e forse stimolo per i primi testi para-goldoniani di Gallina, il personaggio di Anzoleta, la buona madre, grida terrorizzata scoprendo il lumino della Madonna, che vigila come un penate lagunare all'interno della casa: "Cossa xe stà? [...] Ah! Tonia, semo andae!", cfr. Selvatico, *Teatro*, cit., p. 35. Il medesimo tremore accusano spesso le donne in Bertolazzi, dalle madri chiacchierate alle cocotte più esplicite. Notevole pure, in questa topica naturalista, da De Roberto a Di Giacomo, un personaggio maschile che giunge ad aggredire l'icona come fa il vedovo ubriaco in *Ona scènna de la vita*, che cullando il bimbo, e reduce dal funerale della sua "Teresin" inveisce così: "Via, tuttocoss per terra ... te me menaa la jettatura ... te see staa bon de fa nagotta anca ti", cfr. C. Bertolazzi, Id., Milano, Aliprandi, 1892, p. 5.

delle fatue e sbandate vittime nell'ultimo Gallina²². D'altra parte, per concludere, non si può trascurare l'involuzione linguistica e sintattica, quanto ad architettura drammatica, di Bertolazzi normalizzato, rientrato cioè negli schemi compositivi con personaggi tridimensionali, a tutto tondo, prima e dopo il passaggio nel teatro in lingua. Pathos e dimostratività ideologica contaminano così i nuovi testi, là dove gli intrecci si chiariscono ed emergono in primo piano. La donna, pertanto, viene reintegrandosi in modelli collaudati, appiattita su archetipi lirici, ridimensionata sull'orizzonte dell'onore perduto e dell'impossibilità retoricamente tragica nei riguardi dell'amore passionale: ecco la Belle Helène ne *I sciòri*, che non è altro che la Nina trapiantata nei palazzi, divenuta adesso una cocotte banale e languorosa, a celare in un cinismo di facciata la nostalgia del sentimento, Margherita Gauthier confusa in prototipi gozzaniani. E si dovrà espellere dalla Scena questa *femme fatale* stereotipata, secondo finali espiatori o punitivi, dalla *Gibigianna* alla *Lulù*. Certo non manca spesso il gusto per i finali drammatici, sanguinosi, in cui si suggella la specularità coll'affresco da *Grand Opéra*, o quelli bruscamente interrotti su accenni ambigui e aperti alla riflessione della platea, col ritorno, a volte, perfino a tentazioni edificanti e moralistiche, come ne *La casa del sonno* del 1902 o ne *Il Diavolo e l'acqua santa* del 1904²³. Si esalta inevitabilmente la sa-

²² La Nina nel finale de *La povera gent*, si concede una tirata che sembra venire dai versi di Cario Porta, da un Verzee scabroso e difficilmente integrabile nella 'restauro-umbertina': "Voo ancami a fà la sciora, a mangià i bon boccon, a bev el vm e a dormi quattada! [...] Gh'hoo diritto ancami de god la mia part a a stoo mond; sont compagn di alter tal e quell!", cfr. C. Bertolazzi, Id., cit., p. 65. Simile ad una Gnuva ruzantina, decide così di alienarsi nel possesso delle cose, vendendo il proprio corpo. Ma questa eversione non può reggere nella nostra scena: divenuta la Belle Helène de *I sciòri*, smorzerà questo grido cinico nel ripiegamento melodrammatico della nuova storia d'amore (il nobile eroe coloniale cui si sottrarrà seguendo il fantasma del verdiano Alfredo), punendosi per aver commerciato colla classe alta e dunque con un atteggiamento più tranquillizzante e meno minaccioso per la sentimentalità della sala. La tecnica enfatica del *feuilleton* coi suoi rutilanti colori è più funzionale in tal senso che non il grigiore squallido della cronaca quotidiana. La donna rimpiangere allora di non aver ubbidito al padre che le aveva raccomandato: "Sta strasciada, -el m'ha diit, -patiss la famm, ma va no con lor, va no coi sciòri», cfr. C. Bertolazzi, *I sciòri*, cit., p. 132.

²³ Alcuni finali recuperano per l'appunto moduli galliniani, su registri però esasperati, come ne *La casa del sonno*, dove, il bancarottiere Luciano si pente delle sue malefatte davanti alla madre morta, oppure ne *Il diavolo e l'acqua santa*, colla edificante riconciliazione tra il prete e il padre libero pensatore.

cra famiglia, l'organizzazione conservativa degli affetti, retrocessa nel passato felice che avrebbe preceduto l'esplosione dell'avarizia moderna, prima cioè che i "porchi danée" disgregassero i "teleri veci". In pratica, la stessa chiusura che in Gallina, o meglio la stessa critica piccolo borghese all'espansione spregiudicata e incontrollata dei nuovi ceti emergenti, alla *hybris* dei tanti Mercadet nel tempo delle colonie crispine, prima, e poi del giolittiano decollo industriale.

Pilotto: vizi privati e pubbliche virtù

Misurato, molto calibrato e modesto, nell'accezione di senso del limite e del buon gusto nei risultati, Pilotto in quanto attore viene considerato al suo tempo, secondo le etichettature amministrative della carriera, un promiscuo. Esordisce come generico¹, infatti, quindi punta a un avanzamento di carriera – lavorare in una compagnia ottocentesca era come entrare nell'esercito e attraversarne tutti i gradi gerarchici, fino a diventare caratterista, ovvero colui che, non dotato nel fisico o nella voce degli *atouts* sufficienti per poter assurgere al ruolo di protagonista o di primo amoroso, si accontenta di disegnare quelli che in gergo scenico si definivano 'cammei'. In questa duttilità, in questa capacità di attraversare personaggi minori cogliendone prevalentemente l'aspetto comico, sta l'abilità di Pilotto, naturalmente portato a tracciare caricature bonarie. Pertanto, in tali abbozzi non sempre l'attore riesce a mettere in luce gli aspetti parzialmente grotteschi o drammatici dei personaggi, anche là dove sarebbe opportuno. A volte, non mancano infortuni. Lo si intravede tra la selva di recensioni, su interpretazioni ormai purtroppo lontane e legate a testi perduti, testimonianze di cui non possiamo controllare l'autenticità, spesso pesantemente condizionate dalla opinione soggettiva del cronista.

¹ Mentre ancora frequenta, probabilmente, la scuola di declamazione di Filippo Berti a Firenze, poco prima della sua chiusura, è segnalato come professionista e diciassettenne, a Chioggia (1871). Finita la scuola, sempre con compagnie minori (Enrico Silvano), è in un *Trionfo d'amore*, con Diana D'Alteno; in *Nerone* di Cossa; nel 1873 in *Esmeralda*, da Hugo, e nel 1876 è Francesco e Carlo ne *I Masnadieri* di Schiller, sempre all'Arena Garibaldi di Chioggia. Il suo approdo alle compagnie primarie, come generico primario, avviene però con Luigi Pezzana, particolarmente al Teatro Gerbino di Torino, che vedrà anche il suo debutto come autore (cfr. Jarro (pseudonimo di Giulio Piccini), *Libero Pilotto*, ne «L'Illustrazione Italiana», XV, 31, 22 luglio 1888, p. 50).

Nondimeno, in queste rassegne giornalistiche non viene mai meno l'ammirazione, quasi la riconoscenza per la irresistibile simpatia, per la cordialità dei tratti. Nell'ultimo decennio della sua vita, mentre è uno degli autori più rappresentati dalle stesse compagnie in cui lavora come 'comico', dà persino il proprio nome in ditta – dunque è cresciuto di rango, pur essendo sempre 'caratterista' – al fianco di quello di Zacconi, cioè del più importante interprete naturalista italiano del tempo². In una celebrata recita degli *Spettri*, nella famosa edizione del 1892 – prima donna Virginia Marini e, nel ruolo di Osvaldo, appunto Zacconi, con la sua straordinaria interpretazione lombrosianamente fisiologica e patologica – Pilotto ha modo, grazie a questa molteplicità di attitudini, di passare tra due personaggi diversi. Da una parte è Engstrand, il claudicante falegname responsabile dell'incendio dell'asilo, l'ambiguo preteso padre di Regine, la serva che cerca di sedurre Osvaldo; dall'altra, soprattutto, è il pastore Manders. Ed ecco già in versione protestante o nordica la tendenza di Libero a infilare ogni tanto la *cotola*, i panni del prete. Ma secondo Giovanni Pozza, per quasi trent'anni illustre *opinion maker* della tribuna teatrale prima dell'avvento di Renato Simoni, Pilotto di Manders coglie appunto solo il lato comico, in quanto non si accorge della complessità del personaggio, che è pur buono, umanamente aperto, ma troppo succube dei pregiudizi³. L'attore non riuscirebbe insomma ad andare in profondità nel personaggio. Questa superficialità d'approccio è in fondo collegata alla facilità con cui cambia di registro e passa dal 'cattivo' – perché il personaggio di Engstrand è il classico *villain* – al 'buono', se si può definire tale il pastore Manders.

In un certo senso i rilievi riflettono una contraddizione, già insita nella sua figura. Mancano documenti iconografici del suo corpo,

² Per la ditta Zacconi-Pilotto tra il 1893 e il 1896, oltre al repertorio ibseniano, fa ancora il generale Pino in *Principio di secolo* di Rovetta, il vecchio Vockerat in *Anime solitarie* di Hauptmann, il padre in *Il giogo* di Dalla Porta, Tropatchoff in *Pane altrui*. Per le vicende relative al debutto di Ibsen sulle scene italiane, cfr. F. Malara, *Copioni e drammaturgia di fine Ottocento*, Milano, LED, 2000.

³ "Ma il Pilotto non ci diede il buon pastore Manders: anima timorata e piccolo cervello, spirito schiavo d'ogni legge consacrata dal tempo o dalle autorità, giudizio offuscato dai pregiudizi, bontà ingenua e senza discernimento. Egli fu più monotono che semplice, efficace soltanto nel mettere in luce la delicatissima parte comica del personaggio", «Corriere della Sera», 23-24 febbraio 1892, oggi in *Cronache teatrali di Giovanni Pozza. 1886-1913*, a cura di G.A. Cibotto, Vicenza, Neri Pozza, 1971, p. 141.

che non siano le rare foto d'epoca, qualche immagine da giovane e una da adulto, in posa, con differenze fisionomiche abissali⁴. A guardarlo, la sua faccia mostra spavalderia, pur celata dietro un autocontrollo ferreo. Quell'autocontrollo apertamente teorizzato in *Carlo Goldoni da Gian Giacomo Rousseau*, dove, ad esempio, è proprio Goldoni a sostenere che la prima virtù di un intellettuale è quella di non trascendere⁵. E Pilotto si manifesta dappertutto uomo moderato, in grado anche fuori del palcoscenico di recitare la parte dell'uomo bonario. Sempre e con tutti, così da aspettarsi e meritarsi da amici, colleghi e parenti la fama di persona mite e affidabile. Eppure, il suo stesso volto in qualche modo anticipa il ritratto di un Mussolini giovanile, per la baldanza, la fierezza che gli vengono anche dal padre, quel Nane Pilotto che a Feltre, prima di essere ridimensionato nel carisma locale dalla carriera del figlio, è a sua volta una leggenda. Nane è poeta, libero pensatore, e soprattutto spretato. Destinato a diventare caudatario vescovile, lascia la teologia per diventare imbianchino, pittore di muri ma anche di prestigiosi palazzi, col piccolo Libero a portargli il secchio. Anni dopo, Nane troverà migliore sistemazione nel locale Monte di Pietà, col figlio sempre al fianco⁶. Passa il tempo, e con quel corpo alto, atletico, robusto, Libero si atteggia, non solo nel volto, a figura nobile, costantemente in posa. Nell'ultimo anno invece, un amico in una breve biografia stilata con strazio agiografico e a ridosso della sua morte lo ricorda arrancare ansimante e smagrito sotto l'attacco congiunto e devastante di diabete e polmonite, sulle scalette di Feltre⁷. Ora, è curioso immaginare come questo attore,

⁴ Biblioteca Civica di Feltre, coll. A VI 192 e A VI 200.

⁵ "Signor Rousseau... voi mi date il diritto di rivolgermi parole di fuoco... ma non le udrete da me!... [...] Se non saprete dominare quel vostro carattere... e il dominare se stessi è suprema virtù... vi ridurrete a elemosinare per le vie... un po' di affetto e di giustizia!", cfr. L. Pilotto - C. Antona Traversi, *Carlo Goldoni da Gian Giacomo Rousseau*, in «Natura ed Arte», 6, 1894, pp. 537-546, scena VIII, p. 544.

⁶ V.G. Biasuz, *Una famiglia di artisti feltrini*, ne «Il Gazzettino Illustrato», 21 ottobre 1928.

⁷ "Quel colosso ch'era Libero Pilotto non poteva riconoscersi. La figura alta, complessa ed eretta era gracile ed incurvata. Le sue guance grasse erano smunte e terree. Che triste ritorno per lui che con gli occhi sbarrati studiava l'impressione destata sugli astanti!", L. Zasio, *Note biografiche*, in V. Pilotto, *Libero Pilotto. Memorie raccolte dal fratello Vittorio, edite a cura degli amici nel primo anniversario della morte*, Feltre, tip. Castaldi, 1901, p. 57. E altrove: "I monti di Feltre, la casetta nativa, dove passavano gli ultimi anni della loro vita i *so veci*, come Pilotto li chiamava, sembravano tendergli le braccia come

così alto e dal volto maschio, lavorasse a lungo fianco a fianco di un irresistibile guitto che non arrivava a un metro e cinquanta, Emilio Zago. Ed ecco allora la dissociazione tra i ruoli che Pilotto sostiene grazie al proprio *physique*, lui, 'comico' colto, che interpreta Ibsen e si destreggia fra i repertori francesi nelle ditte in lingua, e all'opposto i testi che produce come autore per Zago, vitalistico *freak*, storie che viceversa debbono essere popolari, vernacole e ovviamente finalizzate a valorizzarne il fisico minuscolo e tozzo. Tra i due territori si produce di fatto un oggettivo scarto, una netta soluzione di continuità, una frattura, che mina dall'interno la carriera teatrale di Libero.

Del resto, per completare il ritratto dell'attore-autore, che sforna copioni in quantità fra una pausa e l'altra delle recite, non si può non riconoscere come questa sua attività professionale lo condizioni enormemente, e non solo per l'ovvio travaso di oralità e di esperienza dialogica entro gli spartiti. Cesare Levi per primo riconosce che Pilotto è un autore che alla lettura lascia forse perplessi, ma che a vederlo rappresentato, funziona⁸. Le sue battute infatti, nell'etimo del termine, vanno sentite, com'è giusto del resto per ogni autore di scene. Forse, nell'arco della giornata, il Nostro prova a lungo su di sé i personaggi degli altri drammaturghi, li lavora e li memorizza, dedicando loro più tempo di quanto impieghi sulla pagina per le proprie creature. Pertanto, le risorse nervose e psichiche, oltre che materiali, riversate nelle parti altrui, vi filtrano inevitabilmente qualcosa degli stilemi presenti nei titoli in cartellone che lo vedono nel casting. In una parola, elementi del repertorio 'passivo' – chiamo così quello agito, dal Libero attore – entrano anche nel repertorio 'attivo', cioè in quello da lui scritto. E in questi ultimi si serve di trucchi ed espedienti assimilati dalle più grandi star con cui calca le scene. Si vedano gli aneddoti sulla mitica giovinezza con la Duse: a Piacenza è segnalato in *Romeo e Giulietta*⁹, quando Eleonora era più che mai fresca e rapinosa e tanto seducente. Si veda ancora l'amicizia con i massimi interpreti, da Novelli

per dire: solo qui ritroverai la salute perduta, solo qui ritroverai la quiete, la vita", *ivi*, p. 32.

⁸ C. Levi, *Il teatro di Libero Pilotto*, in «Ateneo Veneto», anno XXXIII, voll. 1, 2, marzo-aprile 1910, pp. 203-224.

⁹ L'aneddoto è più volte ricordato. Fra tutti, cfr. Jarro, *Rassegna drammatica*, ne «La Nazione», 9 luglio 1888.

a Benini, che alla sua morte non esitano a mandare segnali di costernazione e anche di riconoscenza¹⁰, per il costante impegno nella difesa dei diritti della categoria. Ebbene, quest'interprete duttile e metamorfico, negli anni in cui si configurava la Società degli Attori e degli Autori, andava predicando l'abolizione dei ruoli. Si era battuto, tra le altre iniziative, per aumentare la pausa estiva, tra una stagione e l'altra, per portarla a due mesi, perché le compagnie avessero agio di affiarsi. Da notare che la frequentazione dei grandi attori quasi mai lo porta ad assumere la gestione diretta della troupe, salvo che per due anni, dal 1886 al 1888, in cui si fa carico della direzione della Compagnia Nazionale, ufficialmente progettata per rappresentare testi di autori contemporanei italiani – finalmente non più francesi – e per essere stanziale. Questo, diversamente dal figlio, che in seguito lo oscurerà sul piano attoriale, quel famoso Camillo Pilotto, classe 1888, avuto da Libero a trentaquattro anni, che sulla scia del padre non tarda ad entrare nel rango di capocomico, facendo ditta poco più che ventenne con Emma Gramatica, a raccogliere successi in Lazzaro ne *La figlia di Iorio*, a diventare protagonista nella compagnia pirandelliana¹¹. E questo ancora, fino a quell'ideale passaggio di consegne che si legge nel film feltrino *Scarpe al sole*¹², tratto dal romanzo di Paolo Monelli, dove Camillo Pilotto è il padre di Cesco Baseggio, alpino nella Grande Guerra, biondo, aperto nel radioso sorriso della sua giovinezza. In questa pellicola in bianco e nero, Camillo, corpulento, tozzo, dalla voce rauca e virile, dice a Cesco: “Vien qua, moro!”.

¹⁰ Cfr. *Libero Pilotto. Memorie*, cit. L'opuscolo contiene, fra l'altro, telegrammi e messaggi di cordoglio degli attori Giovanni Emanuel, Ferruccio Benini, Andrea Maggi, Ermete Novelli, Ermete Zacconi, Enrico Gallina, Tina Di Lorenzo, Flavio Andò, Emilio Zago, Guglielmo Privato, Virginio Talli, Emma e Irma Grammatica, *ivi*, pp. 65-84.

¹¹ Nato a Roma il 6 febbraio 1888, Camillo esordisce nel 1903 con Dina Galli; quindi recita al fianco di E. Picello e A. Sainati, poi nella I. Gramatica-Andò, nella Compagnia del Grand-Guignol, nella Severi-Zoncada, nella stabile del Manzoni di Milano, diretta da Marco Praga, con la quale appunto ha successo come Lazzaro in *La figlia di Iorio* di D'Annunzio. Entra in ditta con Emma Gramatica nel 1918, con cui interpreta un repertorio moderno, Synge, Ibsen, Pirandello. La sua lunga carriera, fin oltre il secondo dopoguerra, lo porta a lavorare per i nascenti teatri stabili, alternando gli impegni teatrali con le frequenti partecipazioni cinematografiche. In tale ambito, il suo primo film, nell'epoca del muto è *Il sopravvissuto* di Genina, 1916.

¹² *Le scarpe al sole*, 1935, regia di Marco Elter, con Cesco Baseggio, Camillo Pilotto, Isa Pola, Carlo Lodovici. Per un'analisi del film di ambientazione feltrina cfr. P. Puppa, *Cesco Baseggio. Ritratto dell'attore da vecchio*, cit., pp. 14-15.

Ebbene, tornando a Libero Pilotto, il passaggio dall'attore promiscuo alla sua drammaturgia viene reso efficacemente da Eugenio Ferdinando Palmieri nel sintetico medaglione che evoca del nostro Pilotto, l'anti Arcadia, la pulsione antigalliniana di fondo:

al dominio galliniano non si inchina nemmeno Pilotto. Che, attore non vernacolo, dà al vernacolo *Un amoreto de Goldoni a Feltre, I pelegri de Marostega, La bela vita, El bancheto de Montebeluna, La famegia de un canonico* e – opere già rappresentate dalle formazioni italiane – *L'onorevole Campodarsego, Da l'ombra al sol, El tiran de San Giusto*. Ha un debole, Pilotto, per la codineria, i livori, le menzogne, la cupidigia, le borie e i maneggi della provincia; e la caricatura della provincia fornisce, battistrada ingegnoso, al Teatro lagunare. Dialoghi di qualità non raffinata; ma il mordente, con buona pace della falange stroncatoria, è innegabile. Non nuova la berta garibaldina alla bigotteria; ma nuova quell'antiarcadia. Non nuova la polemica irredentista, ma nuovo quel piccolo mondo. Tinelli scuri del moralismo veneto, del clericalismo trafficante... Sia notato con discrezione: la parrocchia pilotiana annuncia la parrocchia fogazzariana¹³.

In un simile definizione stanno racchiusi i tre modelli della sua scrittura teatrale. Ibsen, innanzitutto, visitato come già detto da promiscuo, non da protagonista, specie per quanto riguarda il motivo del cadavere nell'armadio, del passato che torna a sconvolgere all'improvviso, tramite confessioni, l'ignara e tranquilla famiglia. Quindi il *feuilleton*, secondo registro che interagisce con le suggestioni del drammaturgo norvegese; infine la *pochade*. Sono tre filoni che caratterizzano tematicamente i testi pilotiani, durante gli snodi della sua carriera, e precipuamente nella compagnia condivisa con Zacconi, così come in quella successiva di Flavio Andò (negli ultimi tre anni di vita quando si ritaglia una parte subalterna). Ritmi diversi tra loro, ma accumulati in tutti i suoi copioni rappresentati, trasparenti in quelli di maggior successo.

Il *feuilleton* si sostanzia nella dimensione manichea, nella superficiale suddivisione del casting, là dove si incrociano i buoni e i cattivi. In questa ottocentesca e poco dialettica contrapposizione, ai cattivi viene riservato un trattamento privilegiato, quello cioè di

¹³ Cfr. E.F. Palmieri, *Il teatro veneto*, Milano, Il Poligono, 1948; oggi in Idem, *Del teatro in dialetto*, cit., p. 58.

pentirsi in scena. Spesso la vicenda si incupisce grazie ad una demoniaca malvagità da parte del personaggio negativo, fino al *coup de théâtre* della crisi di coscienza, cui egli approda non proprio spontaneamente, magari solo perché nel frattempo arrivano i nostri, siano essi un ispettore o un'autorità superiore, che minacciano o ricattandolo, lo costringono a recedere. Altrimenti, il cattivo può trionfare in scena, come il *Re di Molinella*¹⁴, che addirittura, davanti al cadavere del figlio suicida per vergogna delle malefatte del padre, incurante e spietato, si mette ad ordinare delle azioni in borsa per telegrafo. In questo caso, il sipario cade su una cattiveria tanto esasperata e immotivata da lasciare sgomento il pubblico. Non resta allora che immaginare una punizione metafisica, nel silenzio e nella abiezione che il cattivo ha suscitato intorno a sé e alla propria impunità. Altre volte, invece, il cattivo può uccidersi in scena per eccesso di rimorsi o meglio per timore della prigione vista quale fonte di scandalo, come fa Alberto in *Cesarina*¹⁵; oppure può essere messo in condizione di non nuocere, detronizzato dalla precedente condizione di iattanza, come capita al prepotente prelado in *Dall'ombra al sole*¹⁶ o all'indegno direttore di

¹⁴ Leggiamo la lunga ricostruzione della trama, qui come più avanti, fornita dal critico Levi, a dare la misura della recensione del tempo e le tecniche epicizzanti usate nel racconto del giornalista: “*Il re di Molinella*, rappresentato con rara efficacia da Ermete Zacconi, è un quadro fortemente realista: sobrio e robusto: eccellente il dialogo, i caratteri dei personaggi scolpiti con molta vigoria: di tutti i drammi del Pilotto il meno convenzionale e il più riescito [...]. Carlo Zamponi ha acquistato in Molinella grande autorità: figura losca di gaudente volgare, apparentemente generoso, per amor di popolarità, per soddisfare cioè la sua ambizione di esser eletto sindaco, dà danaro tanto ai preti, che alle società operaie liberali: si è fatto ricco, imbrogliando: ha falsificata una cambiale, sì che la contessina Ada Campocroce, avendo, per questo fatto, perduta la causa intentata allo Zamponi, è costretta a lavorare per vivere: è alla miseria. Dei figli di Carlo Zamponi, Enrico è degno rampollo di tanto padre: ruba cinquecento lire destinate alla Campocroce, e lascia che la si accusi di aver simulato il furto; Luigi invece, onesto e lavoratore, soffre di amar non corrisposto la Campocroce [...]. Intanto Luigi, venuto a sapere dalla bocca stessa della Campocroce, chi fu a rovinarla, si uccide. Ma quel padre spietato resta impassibile anche dinanzi alla morte del figlio: gli affari innanzi tutto: dà ordine ad un suo dipendente di telegrafare ad un suo amico la parola: ‘Compra!’. Così il dramma si chiude”, cfr. Levi, *Il teatro di Libero Pilotto*, cit., pp. 211-212.

¹⁵ Prima rappresentazione Firenze, Arena Nazionale, estate 1885, compagnia Pietriboni, e pubblicata l'anno seguente, Milano, Barbini, 1886.

¹⁶ *Dall'ombra al sole*, come diffusamente ricostruisce Jarro in *Rassegna drammatica*, cit., vede la luce dapprima in versione dialettale, portata al debutto da Angelo Moro Lin (Milano, Teatro Fossati 22 dicembre 1880); quindi, tradotta in lingua nel volgare di pochi giorni col titolo *Dall'ombra al sole*, è messa in scena l'anno seguente dalla Bellotti

scuola ne *Il maestro Zaccaria*¹⁷. Di solito, il *feuilleton* implica una scena madre, allorché si rende manifesta la confessione pubblica del peccato o si svela un segreto traumatizzante per la sala. In tale registro, spesso il montaggio ricorre alla topica della *mésalliance*, la tentata trasgressione delle differenze di classe. Nelle *Macchie del sole*¹⁸, ad esempio, il figlio del conte scopre di essere in realtà il figlio bastardo della governante. Altrove, può essere la lettera canonica, carte che vengono all'improvviso a rivelare o a certificare nuove identità, nuove anagrafi, nuove parentele; o informazioni orali, come la scioccante rivelazione che fa il servo Giacomo a Don Gaetano in *Dall'ombra al sol*. Un altro aspetto, seppure appena sfiorato da Pilotto, è dato dal bassofondo, componente precipua nel romanzo popolare. Motivo presente in compenso a livello biografico, a leggere l'epitaffio rivolto alla famiglia originaria di Libero, centrato su di un orizzonte idillico, sulla onesta povertà della famiglia Pilotto, il cui lindore ostenta nella ricostruzione apologetica del cronista l'*aura* delle traduzioni di Charles Dickens, da *Oliver Twist* a *David Copperfield*, nelle loro celebri edizioni illustrate per ragazzi. Una tale dimensione è molto pronunciata nell'ultimo testo di Pilotto, quella *Bela vita*¹⁹ non poi così bella se Bartolo alla fine

Bon (Torino, Teatro Gerbino 19 marzo 1881). In quest'ultima versione è stampata la prima volta (Milano, Libreria Editrice, 1883), mentre l'edizione più recente (Venezia, Filippi, 1978) recupera l'originale dialettale.

¹⁷ Prima rappresentazione Firenze, Arena Nazionale, 5 luglio 1888, compagnia Cesare Rossi, e pubblicata l'anno seguente, Milano, Barbini, 1889.

¹⁸ "Né migliore è la commedia in un atto: *Le Macchie del sole*: la fusione del comico col sentimentale appar qui fuor di luogo. Il conte Giacomo Bosio, ex-colonnello e sindaco di un piccolo paese, ha avuto in altri tempi intimi rapporti con la propria governante Orsola: da questa relazione è nato un figlio, Italo. Ma questi ha sempre ignorata la propria origine. Ora avviene che di punto in bianco, senza che questo suo desiderio sia provocato da nessuna parola o allusione, Italo prima di raggiungere il suo reggimento, chiedi al signor Giacomo il mistero della propria nascita: ma non avendo trovata la risposta abbastanza esauriente [...] si rivolge ad Orsola, la quale, non sapendo abbastanza nascondere il segreto, gli apre definitivamente gli occhi sull'esser suo. Ormai il conte Giacomo sarà per Italo 'un sole con le macchie'. Il Pilotto ha il torto, in questa commedia, di assumere un tono scherzoso anche là dove l'argomento grave non lo comporterebbe: Italo affronta suo padre con queste parole: 'ti chiedo forma]mente, davanti a testimoni, la mano di mia madre'... È questo il tono che assumerebbe un figlio di fronte a suo padre in un momento così decisivo della vita? Non lo crediamo", cfr. Levi, *Il teatro di Libero Pilotto*, cit., pp. 210-211.

¹⁹ Prima rappresentazione documentata Venezia, Teatro Rossini, 12 ottobre 1893, compagnia Zago-Privato (ma forse in scena già agli inizi dello stesso anno). "La famiglia

decide di togliersela, forse anche per aver convinto la figlia a prostituirsi. Scritto per Zago, questo suicidio è per l'attore una sfida traumatica, come testimonia la lettera dove Pilotto lo ringrazia ambigualmente di essere morto per la prima volta in scena. Tale miserabilismo si collega al Bertolazzi di certi atti unici, quelli dei poveri ma disonesti²⁰, aprendo uno scenario ideale al Palmieri della corruzione di provincia. Qui, si infila un autore minore del secondo dopoguerra, Francesco Mandich²¹, che disegna vicende orripilanti di corruzione, autentiche *gangster stories* degli anni '50 nella Venezia dei Sabbioni – ovviamente respinte dal pubblico. Vi circolano infatti prostitute, gigolò, indizi di una disfatta umanità a dimostrazione di quanto la miseria possa alterare e pervertire gli originari propositi morali dell'individuo.

Un ulteriore aspetto sempre contiguo al *feuilleton* è il gusto insistito del patetico, magari bilanciato dalla battuta comica, quasi spalmatura rosa sull'effetto *noir* della cattiveria. Si pensi a *Un amoreto de Goldoni a Feltre*²²: il gioco dell'incipit, molto settecentesco e a tratti libertino, tra la giovane Angelica e Teresa, classica ruffiana, si inumidisce non appena il giovane Carlo Goldoni, all'improvviso, introduce un'inaspettata lacrima. Gasparo, padre di Angelica, in omaggio a un'altra costante del *feuilleton* a cavallo tra i due secoli, ossia il tocco di lombrosismo, la tendenza ad inscenare come un destino il carattere ereditario delle malattie (si pensi ai *Figli di Ercole*, con una aristocrazia capace di figliare mostri, tisi-

di Bartolo si compone della moglie Rosa, onesta e buona, del figlio Carlo, e di due figlie: Marietta ed Ida. Carlo va a fare il soldato: prima di partire raccomanda alla madre che le figlie si conservino oneste: [...] La miseria è alle porte. Bartolo, alcoolizzato, non lavora: minaccia la moglie: suggestiona Marietta ad acconsentire a diventar l'amante del senatore Casati [...]. L'ultima scena di questo dramma, nella quale il padre, il vecchio Bartolo, ormai arrivato all'ultimo stadio dell'alcoolismo, vede nella camera attigua la figlia svenata, e vuol inveire contro Arturo, è veramente tragica", *ivi*, pp. 218-222.

²⁰ Come gli antieroi delle due parti di *El nost Milan: La povera gent e I sciòri*, messi in scena a Milano nel 1893 dalla compagnia dialettale Sbodion Carnaghi.

²¹ Nato a Venezia nel 1897, entra nell'*Ars Veneta* di Giachetti, con la quale resta fino al suo ritiro dalle scene, nel 1927. Recita in seguito saltuariamente con Cavalieri, Micheluzzi, Baseggio, mentre come autore si rivela con *Campielo del miracolo* nel 1952, quindi con *Strasseossi* del 1955) e *I sassi ne le scarpe* del 1958. Su Mandich, cfr. l'ultimo capitolo di questo volume.

²² Si tratta della prima opera rappresentata di Pilotto, al debutto con la Bellotti Bon a Milano, Teatro Manzoni, 1880 e pubblicata tre anni dopo (Milano, Libreria Editrice, 1883).

ci e deformi²³), rivela che la povera Angelica è destinata a morire come la sua bellissima madre popolana da lui sposata. Goldoni rinuncia così al cinico e avventuroso progetto di sedurre la ragazza, ritirandosi in buon ordine. Nel finale, questo padre che mormora: “io sarò sempre con te e tu sarai sempre e solo con me,”²⁴, sembra anticipare spunti del cechoviano *Zio Vanja* di Cechov. Infine, a completare la propensione feuilletonesca l’istanza politica, l’ideologia nazionalpopolare. Pilotto è un patriota, in questo senso erede ideale di Gustavo Modena, fervente repubblicano, votato a porre al centro della propria drammaturgia il nuovo Stato unitario. Motivo intrecciato puntualmente alla demonizzazione umoristica di Roma capitale. Corrotta e corruttrice, Roma diviene infatti, nell’ottica locale, stereotipo polemico ben circolante alla fine dell’Ottocento, tra il pirandelliano *Mattia Pascal*, più avanti *I vecchi e i giovani*, e il dannunziano *Le vergini delle rocce*. Perché la provincia si ribella, protesta nei confronti di parlamentari che non la rappresentano e rubano lo stipendio. E appunto Pilotto, raccontando la nuova e antica capitale, ne mostra, quasi per omeopatia, i rischi dello spreco economico e della corrosione morale.

Quanto al terzo modello della drammaturgia pilottiana, la *po-chade*, quest’ultima si serve del sacerdote, in contrapposizione allo Stato. In fondo tutta la sua produzione si può considerare un’articolata *pièce a thèse* sul prete buono e sul prete cattivo. In questo, Pilotto si mostra erede manzoniano, specie nell’epopea dei grandi scontri, articolata sul ritmo del teatro popolare, fra il prete corrot-

²³ “Nel dramma in due atti, intitolato *I figli d’Ercole*, il Pilotto vuol mostrare le tristi conseguenze della degenerazione fisica dell’aristocrazia: ‘si spende tanto per allevare le razze dei cavalli’ – dice un personaggio della commedia – ‘e non si fa nulla per migliorare quella umana’ [...] il Duca Gennaro Ercolani, che vanta nobilissima prosapia – egli si dice discendente da Ercole – ha avuto dalla moglie Anna Piedimonte, tre figli: ma la figlia maggiore, Fabiana, è consunta dalla tisi; Francesco, il secondo, è gobbo; ed anche la terza, Bianca Maria, moglie del Barone Proto di Poggioreale, ha un figlio malato, deforme [...] Fabiana, tistica, confessa di amare il Marchese Antonio Altavilla, capitano di cavalleria: questi, volendo spingere fino all’estremo la propria abnegazione, finge di corrispondere all’affetto di lei, e per darle un’ultima gioia, chiede la sua mano alla Duchessa madre; ma, per la troppa felicità, Fabiana ne muore”, cfr. Levi, *Il teatro di Libero Pilotto*, cit., pp. 217-218.

²⁴ Angelica consola il vecchio padre assicurandolo: “E ghe lo zuro no sarò de altri. – Da qua in avanti la Teresa sarà l’intermediaria de un altro amor... che no xe caprizio, che no more mai, che xe belo, santo e benedetto. – Del nostro amor” (*Un amoretto...*, cit., p. 32).

to – si pensi al Don Filippo di *Dall'ombra al sol*, sorta di Rasputin in sedicesimo – e il prete *fool* e ciarlatano, Don Gaetano, che salverà la famiglia dai ricatti del primo. Un'epica intesa a stigmatizzare la monacazione forzata, la tonsura scelta per miseria. Don Gaetano racconta infatti di aver indossato la tonaca solo per mangiare²⁵, accennando ad un seminario associato allo spegnimento progressivo degli istinti naturali. Ed ecco quindi che nei registri della *pochade* alla francese, nelle versioni alte segnata da Feydeau o Labiche e in quelle basse banalmente connotate da scene di erotismo per provinciali in libera uscita, si delinea un clima carnevalesco da mondo alla rovescia. Il prete finto smascherato si fa allora simulacro del potere messo a nudo e demistificato. Ancor più intimamente carnevalesca è l'idea del prete mancato che viene letteralmente riportato alla vita dall'eruzione del desiderio.

D'altro canto, *Dall'ombra al sol* ospita passaggi delicati, per cui è lecito sostenere che Pilotto, se apre a Fogazzaro prefigura pure Diego Fabbri, l'ultimo commediografo, più vicino a noi, impegnato a ritrarre una gamma altrettanto vasta di creature talari. Il testo in questione si diparte proprio da simili contrassegni, col ragazzo cupo e depresso, cui addobbano la stanza a mo' di altare, come un presepio riboccante di santi, di madonne, di Cristo, del papa, di olio, di acque sante e di olivi. Il giovane protagonista tiene il viso rasato nella paura simbolica del pelo, quando invece in lui si libera una gran voglia di "mustaceti"²⁶. Ed è proprio Don Gaetano, dopo una vivace adolescenza, a difendere la voglia di questo ragazzo, altrimenti pianta spreca, ergendosi quasi a guardiano biblico di

²⁵ "Mi xe un altro afar. I dise che per forza no se fa gnanca l'aseo, ma per forza se fa i preti. Morto mio pare el m'ha lassà dei debiti e mia mare inferma. Cossa gaveva da farmi che alora no gera che un birichin. Le senta inveçe cossa che me toca. Un dopo pranzo gera su la riva dei Schiavoni, scavezando a tempo perso la mia ludra semeta, e aspetando che principiassè la rapresentazion dei buratini. La staga ben atenta, perché adesso capita el bon. [...] me sento un strassinon in sta recia, tuto sbalordio me volto e chi vedo? Don Marco Scrofolà, vicario de San Giacomo, che co do oci da maridola andada de mal, me dise strassinandome fora da quei abonati: Ah toco de birbante, to mare a casa che patisse, e ti qua a divertirte? [...] Dopo el m'ha acompagnà a casa, e in preenzadela mama el gà volesto che ghe prometa de andar co lu in Seminario. Mi che alora no conosceva sto logo, gò risposto de sì, basta che ghe fussed a poder magnar [...] e dopo so sortio for a sto bel prete che qua le vede", cfr. L. Pilotto, «*Dall'ombra al sol*», *Presentazione* di D. Reato, Venezia, Filippi, 1978, pp. 47-48.

²⁶ E Lisetta a nominarli per prima quale contrassegno della virilità del ragazzo, *ivi*, p. 26.

un erotismo coniugale destinato a svilupparsi quale albero sano a produrre buoni frutti. In questo autentico trionfo della primavera, all'ombra esorcistica della parrocchia, si preparano future declinazioni del tema dello spretamento felice. La mancata vestizione di Carletto, che si libera con gesto iniziatico ed eloquente della tonaca e denuncia una benedetta frenesia di rimettersi i calzoni, sembra presentire in qualche modo e alla rovescia la frequenza di preti con cui si cimenterà Baseggio, protagonista esemplare di drammi di successo nel periodo del fascismo e poco dopo. Da sottolineare i cinquant'anni, almeno, di preti sulla ribalta veneta, infrangendo i severi divieti frapposti dalla censura della Serenissima contro la rappresentazione di religiosi nei palcoscenici del proprio Stato. In compenso, per mezzo secolo questi preti al potere invadono la scena, sino al 1945, quando la presenza si dirada e si interrompe. E si interrompe, allo stesso tempo, anche la fortuna del teatro veneto nazionale²⁷.

Il 1945 è l'anno in cui Baseggio mette in scena *Dall'ombra al sol*, fiducioso in un buon successo. Ma un quotidiano cattolico lo mette al bando accusandolo di "tifo nero"²⁸, di mangiapretismo e di erotismo, e di aver persino bestemmiato, nella foga oratoria de *L'avvocato difensore* di Mario Morais, copione appaiata al testo di Pilotto nel cartellone del momento. Baseggio insorge, ma in termini moderati si difende garantendo di essersi sempre auto-controllato in scena, ricordando di aver lottato per la libertà e augurandosi che questa stessa libertà non possa più essere messa in discussione. Tuttavia, alla fine dell'intervista, ed è quello che conta, promette di seppellire il testo. In tal modo viene sancita quasi ufficialmente la scissione fra la scena veneta e quella nazionale, grazie al ridimensionamento, se non l'accantonamento, di quello che era stato il personaggio più frequentato dagli attori veneti caratteristi, il prete quale forma sublime di travestimento angelico, il prete, ancora, quale variante popolare del *raisonneur* pirandelliano. Tant'è che Baseggio, che pure a suo modo manterrà la parola data, rinunciando a rappresentare ancora testi di Pilotto a partire dal secondo dopoguerra, riprenderà

²⁷ Intorno alla figura talare sul palcoscenico veneto, cfr. P. Puppa, *Tonache in scena, o del travestimento sessuale sublimato*, in Idem, *Racconti del palcoscenico. Dal Rinascimento a Gadda*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 5-21.

²⁸ Cfr. ne «La Settimana religiosa», 24-VI-1945.

però la veste talare ne *Il prete rosso* di Giuseppe Maffioli nel 1962, e soprattutto, prima ancora, nel 1953, indossando la veste più sacra e autorevole che ci sia, quella de *Il papa Sarto*, con esiti trionfali in tutta Italia e all'estero. Papa Pio X, veneto, a differenza di Don Gaetano, già cappellano di guerra che esaltava il *vecio* Garibaldi e che parlava del tedesco lasciato morire come di un nemico, è un dichiarato pacifista. Quale emblematica conclusione del dramma, ecco allora la triste morte del Papa nel momento in cui incombe la Grande Guerra, mentre il suo pensiero va contrito a tutti i giovani in seminario arruolati a combattere²⁹.

La dimensione carnevalesca, funzionale al trionfo di una primavera sia pure frenata dallo sguardo vigile e benedicente della parrocchia, esplose ovviamente nel trionfo linguistico, nella *koinè* dei diversi idiomi, laddove il lazzo diviene una pirotecnica sarabanda di ripicche monosillabiche, di scambi assonanti, di *mi, ti*, di memoria goldoniana, come vedremo tra breve. Bastino alcuni frammenti per esprimere questa gioia, questa frenesia dell'eros liberato nel talamo coniugale (molte vicende pilottiane cominciano con adultèri, senili o giovanili, per ripiegare alla fine nel rientro in famiglia del marito prodigo, e intanto in simmetria si ridesta la legittima consorte da passività o disinteresse. Alcuni di questi scambi richiamano gli *impromptus* dei comici dell'arte, la dimensione, cioè, della lingua multipla, tipica e topica di testi che sembrano scritti per questi momenti felici in cui la lingua sembra moltiplicarsi e centrifugarsi.

Ne *I pelegrini de Marostega*, così si esprime la cocotte Lory, in un tipico gioco che ci rimanda, sia pur ridimensionato dalla patina moraleggiante e dai compromessi col campanile, quasi a Ruzante e a Calmo, alla tradizione comica rinascimentale dell'ipercorrettismo nella relazione interpersonale, tra reciproche e buffonesche storpiature:

LORY Guten tach, main her doctor. No ghe xe paure di bombe come stamatina?

ALFREDO No, no, gnente bombe; la vegna avanti.

LORY Oh! Momòlo! Du bist ein svein, Momòlo!

²⁹ *El Prete Rosso*, biografia di Vivaldi scritta da Giuseppe Maffioli, debutta nel 1962; *Papa Sarto*, sempre di Maffioli, va in scena a Treviso, Teatro Comunale, 3 maggio 1953, per la regia di Carlo Lodovici.

MOMOLO Indrio, indrio, no femo pagiassae, no semo miga a Roma!

LORY Fiol ti can, ti mi ga promesso ti mi sposar co foglio ti carta e dopo ti ga molgia.

MOMOLO Eh! ghe ne discoraremo de quela carta!

LORY Ti ga portà gulden? per spese che mi go perso l'onor? ti ga portà florin 1500?

MOMOLO Nain, nain, nichz.

LORY Nain, grossesel, farfluchter, svain.

ALFREDO Ma signori, se i continua a parlar in patatuco, no se intendemo più³⁰.

Secondo la cocotte la carta firmata da Momolo lo impegna a sposarla, nonostante l'uomo abbia già famiglia. Interviene il genero Alfredo, in difesa del suocero, che le prospetta l'accusa di estorsione, citando i sapidi e crepitanti bisticci dei pronomi personali prelevati alla goldoniana *Famiglia dell'antiquario*:

ALFREDO [...] Sior Momolo dise che l'obligazione de matrimonio ghe xe stada estorta a Pontemolle dove che ela lo gavaria imbroggià ben ben, e che un çerto so fradello Franz lo gavaria spaventà col...

MOMOLO Mangello!

LORY Como, ti gontà? e no ti provà vergogna?

MOMOLO No ghe xe vergogna che tegna; te mandarò mi a sonar el violin in t'un çerto logo dove barba de omo, gnanca quela de to fradello Franz, savarà cavarte fora.

LORY Como?

MOMOLO No, Como! a Portolongone!

LORY Cossa dize? no capisso. Lu far causa a mi?

ALFREDO Appunto, signorina! E se l'affar de Pontemolle sta veramente come che conta sior Momolo, ela no pol cavarsela co manco de diese ani de galera.

LORY Diese ani mi! con galera ti?

MOMOLO No mi, ti in galera³¹!

Ancora, ne *L'onorevole Campodarsego*, nella cornice del Gambrinus, caffè romano in cui si incontrano parlamentari e personag-

³⁰ L. Pilotto, *I pellegrini de Marostega*, Venezia, Filippi, 1977, p. 49. La commedia, che debutta a Venezia, Teatro Rossini, il 4 novembre 1893, con la compagnia Zago-Privato, è oggi pubblicata in una versione ricavata dal copione di Carlo Micheluzzi.

³¹ *Ivi*, p. 50.

gi importanti, si dispiega un'altra *koinè* multipla fra inglesi, francesi, ciociari, veneti, destinata al *climax* sonoro tramite il duetto delizioso fra il vecchio conte Ambrogio Campodarsego e un astante svizzero:

AMBROGIO [...] Quello è mio figlio, deputato al Parlamento.

SVIZZERO Wass?

AMBROGIO No, al Parlamento italiano.

SVIZZERO Ij' zavjtaja misjth Italianjsji pjvujnn Pia Vau'ps.

AMBROGIO Come?

SVIZZERO Hib bin in Rum traj mona.

AMBROGIO Non ho capito l'ultima parola.

SVIZZERO Hib bin in Rum traj mona!

AMBROGIO Mi?

SVIZZERO No! No! Hib!!

AMBROGIO Ah! Go capio. Saludime to sorela³²!

La dimensione carnascalesca si respira infine nell'abbassamento del motivo religioso, relegandone le pratiche a bassa magia, quasi nel piacere della defenestrazione. E in quel primo testo, *I pellegrini de Marostega*, Pilotto sembra anticipare le tesi di Peter Brown sulla santità medioevale e sul feticismo animistico delle reliquie³³, svelando come nascono miti e leggende. Il copione, in effetti, risulta tutto giocato su una smorzatura blasfema, tipo *Carmina Burana*, sullo stile delle parodie sacre, della pratica di abbassare teologie e dogmi misteriosi a una dimensione ludica o oscena, pur se in chiave bonaria. Vedi la *pruderie* delle vergini Intocchi, oppure la derisoria punizione cui è sottoposta la loro madre, vedova e sconsolata, che a Roma si ritrova "sgnacata nella fontana". Vi si mescola la presa di distanza dalla superstizione identificata col fanatismo ortodosso, che si potrebbe oggi definire fondamentalista. Così Momolo Bondiola elenca le reliquie raccolte durante il suo pellegrinaggio romano, con una lista ridicolosa che ancora una volta richiama l'Arlecchino goldoniano, nei suoi goffi tentativi di smercia-

³² L. Pilotto, *L'onorevole Campodarsego, Presentazione* di G. Marangoni, Venezia, Filippi, 1976, p. 46. La commedia viene portata al debutto dalla Zago-Privato a Venezia, Teatro Rossini, 2 ottobre 1891.

³³ Cfr. P. Brown, *The cult of the saints*, Chicago, University of Chicago, 1981 (trad. it. *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino, Einaudi, 1983).

re antiquariato cencioso ai fessi:

MOMOLO [...] La tua fede vacilla! Ma te go portà mi qualcosa per rinforzartela! Ciapa. Queste xe coronçine che xe stae benedie dal Santo Padre soto i oci de to papà.

FELICITA E soto quei de to mama.

MOMOLO Questo xe un sasso del logo dove xe sta messo in preson S. Piero, in scatola; questa xe erba

cressua dove che xe sta sepelio S. Paolo, in scatola; questo xe un dente de Santa Filomena, in scatola; questa xe una scorza de vovo ch'el Santo Padre ga bevuo dopo averghe fato el discorso ai pelegrini perché el se sentiva debole de stomego...³⁴.

Ma soprattutto vi si legge una demistificante genesi del sacro, una indiretta descrizione di come nasca la santità. Nel secondo atto, le vergini Intocchi si congratulano con Momolo per la sua

Istoria del Pellegrinaggio Cattolico di Marostica e circondario, licenziata al pubblico per il suo capo signor Momolo Bondiola fabbricatore della Chiesa Parocchiale di San Giacomo e de la suburbana di S. Rocco, presidente del locale circolo de 'La santa infanzia', preconizzato Cavaliere dell'Ordine piano, da sua Ecc. il Cardinale Vicario, coadiuvato nella difficile impresa dalla sua consorte donna Felicita Sbrega Bondiola donna di insigni virtù, presidentessa del maschile circolo fra sacrestani e scaccini di Marostica³⁵.

Qui, in toni ancora una volta epici, l'autore narra i miracolosi avvenimenti del pellegrinaggio. In compenso, le stesse irreprensibili vergini si informano morbosamente sull'adulterio sfiorato dal genero di costui, scoperto dalla moglie gelosa mentre veniva baciato dalla cocotte Lory e creduto, *coram populi*, suo amante.

VERONICA Putèle, deghe un baso per una. Eh! ma su la man! (*scena a soggetto delle ragazze*). Xe per el so libro, sior Momolo, per la so storia.

MOMOLO Gavé leto, Veronica?

VERONICA Nol me ne parla! Al capitolo del martirio mi e le mie putèle no gavemo fato altro che pianzar. No xe vero, putèle?

BETA Mi go ancora i oci bagnai.

FILOMENA E mi el naso rosso a furia de supjàrmelo.

³⁴ *I pelegrini de Marostega*, cit., p. 24.

³⁵ *Ivi*, p. 21.

MOMOLO No fasso per dir, ma me xe riuscito un bel capitolo. «Le vergini Intochi vengono immerse ne

la prima fontana, mentre la vedova genitrice Intochi anca ela viene sgnacata ne la seconda».

VERONICA Precise parole. Oh! el ne ga ilustrà! el ne gà immortalà, sto omo. Mi torno a perdar la vergogna e me lo baso un'altra volta. Oh, a proposito, i me scusa se no go parlà prima de l'afar de so zènarò. I me conta, i me conta cari lori: ma xe vero o no xe vero quello che se dise in Domo?

MOMOLO Ah, perché in Domo za se dise?

VERONICA Tuto, o piuttosto mi no so gnente perché la siora Bovolo, capitada a tor la perdonanza, me lo ga contà in un modo, mentre la siora Brandalise, che se confessava, ghe l'ha contà in un altro a la Beta. La siora Menegazzi po', che gera là anca ela, la me ga dito che ela e so fia le ga visto so zènarò che se basava in mezzà co una squinzia milanese, che le se ga messo a zigar da la rabia, e intanto che la squinzia se la mocava el ga cargà più del solito de bôte so muger, el la gavarave anca copada, se in quel momento no fusse piovuo dal cielo san Piero, tuto vestìo de zalo, co la chiave del paradiso in mano³⁶.

In una simile brancaleonesca crociata di adùlteri bigotti e di vergini pettegole, un po' sulla scia del Nievo di provincia, trova posto di diritto "la siora Bovolo che xe tanto bona... BETA Una santa! FILOMENA Sempre in estasi la xe". Certo, non può stupire l'arrivo di un irritabile "anzolo che no se vedeva, ma che el se sentiva, perché el ga dito: non ciacolate più", mentre alla vista di tanta impudicizia, "persa la pazienza, el ga butà do bombe in mezzà". Il tutto siglato, quale giusto coronamento, dalla visione di un San Pietro, improprio *deus ex machina*, "tuto vestìo de zalo, co la chiave del paradiso in mano", ed allora è tutto un baluginare pittoresco di allusioni al Vaticano, incarnazione paradossale del potere spirituale e insieme temporale. A questo punto Pilotto, con Momolo, concluderebbe: "Mi me par che ghe sia un poco de esagerazion. San Piero no lo gavemo visto".

³⁶ *Ivi*, p. 31.

Rocca prudente

Ci sono due libri nel panorama della storia del teatro, o meglio del gusto teatrale, studi che affrontando la drammaturgia italiana tra le due guerre recano titoli metaforici, ben adatti ad inquadrare la scena di Gino Rocca. Uno è *Ma l'amore no* di Francesco Savio e l'altro *Tra rose scarlatte e telefoni bianchi* di Enzo Maurri¹. Vi si trova infatti in qualche modo il medesimo orizzonte ideologico e linguistico in cui si costruisce il palcoscenico moderato di Rocca tra le due guerre. Mentre il regime chiedeva ai commediografi di allinearsi in modo organico alla strategia di propaganda e di mobilitazione impressa alla vita del paese, di adeguarsi in una parola al versante *nero* della cultura del ventennio², la produzione dello scrittore mantovano-feltrino si colloca nel territorio rosa, vale a dire nella prudente fronda rispetto alle sollecitazioni più impegnative espresse dall'alto, in un rosa magari striato da tocchi inquietanti di un grigio e di un bianco crepuscolare³. E occorre precisare del resto che il suo esordio sulla scena italiana avviene tramite i personaggi che non lo hanno certo aiutato a liberarsi da questa *medietas* drammaturgica, lontanissima anche dagli ultimi sussurri e grida delle avanguardie storiche, ossia dalla sperimentazione teatrale cui

¹ Cfr. F. Savio, *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975 e E. Maurri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi: appunti sulla commedia italiana dall'impero al 25 luglio 1943*, Roma, Abete, 1981. Sulla drammaturgia italiana tra le due guerre, in rapporto alla materialità della scena, sempre utile C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.

² Cfr. a questo proposito P. Puppa, *Motivi pirandelliani e condizionamenti di regime nel teatro italiano degli anni Trenta*, in Idem, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 215-260.

³ Sul teatro crepuscolare, almeno A. Stauble, *Il teatro intimistico*, Roma, Bulzoni, 1975.

le rappel à l'ordre decretato dal fascismo aveva inferto l'ultimo, decisivo colpo. Tanto per dare un esempio, è giusto ricordare come tra le sue frequentazioni più costanti risultano Giovacchino Forzano⁴ e Sabatino Lopez, il primo tra i più rappresentativi del filone intellettuale organico al regime, il secondo poi in difficoltà durante le persecuzioni razziali, ma all'inizio tra i più autorevoli nei processi di corporativizzazione sindacale a favore dei drammaturghi⁵. Non basta, perché Rocca, nella sua attività di critico teatrale e di elzevirista, traccia spesso ritratti apologetici per autori di *well made comedies* tardo naturalistiche come Giannino Antona-Traversi.

È evidente, insomma, che la società teatrale primo-novecentesca, quella refrattaria alle rotture radicali di linguaggio e di circuito, e più conciliante coi compromessi culturali imposti dal ventennio, quella in una parola votata alla ricerca del successo e del consenso colla sala borghese dell'epoca, non poteva non condizionare l'apprendistato e poi la conquista del palcoscenico da parte del giovane scrittore. Si pensi ad *opinion makers* quali Renato Simoni e Marco Praga, che dall'alto del carisma critico e dell'autorevolezza garantita loro dall'attività passata o coeva di autori⁶ esigevano il rispetto di codici e di situazioni, l'osservanza scrupolosa dei canoni della commedia regolare nella progressione del montaggio e nella costruzione del personaggio, con giusti e ben calibrati dosaggi di tematiche morali desunte dai repertori della *pièce à thèse*.

In tal modo Rocca, sia nella scansione analitica e rallentata dei tre atti, sia nel disegno sincopato e incisivo dell'atto unico, accoglie la lezione dei maestri e si colloca agevolmente nella strategia del *box office*. Conviene ribadire tale scelta, insistere sulla rimozione, almeno nella superficie dei testi di Rocca, della tradizione del nuovo sistema dischiusa intorno alla Grande Guerra, dalle se-

⁴ Sul ruolo degli intellettuali della scena in risposta alle sollecitazioni del regime, cfr. G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 233-262. Sulla dinamica tra consenso e fronde, cfr. M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979.

⁵ Sui rapporti tra Sabatino Lopez e la Società degli Autori che il commediografo diresse tra il 1911 e il 1919 e in generale sulle vicende corporative della professione drammaturgica, cfr. P.D. Giovanelli, *op. cit.*, vol. I, pp. 81-95.

⁶ Sul ruolo esercitato dai critici teatrali nel primo Novecento, cfr. G. Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Roma, Edizioni Studium, 1990, pp. 137-178.

rate futuriste agli ismi espressionistici e surrealisti di un Rosso di san Secondo (pure ammirato dal Nostro) e di un Bontempelli, dai sarcasmi grotteschi alla rivoluzione meta-teatrale pirandelliana. Lo spazio scenico, di conseguenza, si mostra di solito mimetico del quotidiano, sgombrato da astrazioni oniriche o da presenze allegoriche, tutto pronto per accogliere attori in carne e ossa, non manichini e pupazzi. Ed attori che pretendono di essere serviti su misura, specie se famosi. A testimonianza di ciò, è sufficiente rilevare che Rocca, se inserisce nelle sue commedie sequenze tratte dalla vita teatrale, si limita infatti a annotazioni di costume, ad aneddoti colorati su cantatrici e ballerine che magari rovinano il *ménage* di coppie ortodosse senza spingersi ad alcuna coscienza metalinguistica. E questi indubbi limiti si evidenziano proprio nella più ambiziosa produzione in lingua. Il discorso cambia in parte per quanto concerne quella dialettale. Ma procediamo con ordine. Intanto sul piano ideologico la succitata prudenza raffrena Rocca da eccessive integrazioni negli indirizzi mobilitanti del regime. Se di allineamenti si deve parlare, e di allineamenti in fondo opachi e controversi, si dovrà allora riesumare l'antiamericanismo celebrato in *Jack emigra*⁷, dove l'attacco alla *plutocrazia* del capitalismo d'Oltreoceano si risolve in una bonaria parodia del mito del dollaro e del *self made man*, col miserabile scambiato per un eclatante miliardario. In tale contesto antitecnologico e antimodernista, magari un pallido omaggio alla pirandelliana *Favola del figlio cambiato* del 1934, si potrebbe rileggere *Il re povero*⁸, in cui un

⁷ Il copione debutta nella versione in un atto con Petrolini al romano Salone Margherita il 18 gennaio 1927, per essere poi allargato in 3 atti, firmato a quattro mani da Rocca e Silvio Zambaldi, per il debutto all'Arcimbaldi di Milano, ad opera della compagnia Falconi, il 9 maggio 1927. Cfr. l'inventario apprestato da N. Mangini in calce all'edizione da lui curata di G. Rocca, *Teatro scelto*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 396-399. Ma oggi l'intera produzione di Rocca è disponibile nell'edizione accuratissima apprestata da Carlo Manfio, *Tutto il teatro*, Venezia, Marsilio, 1997-1998, 5 voll., alle cui note per lo più rimando. Sulla scia del testo, intorno alla topica di un'identità equivocata, potrebbe iscriversi *Lobengrin* di Aldo De Benedetti, varato nel 1933 dalla ditta Tofano-Rissone-De Sica, in cui il tranquillo protagonista viene scambiato per un irresistibile Don Giovanni.

⁸ La commedia fa il suo esordio nel triestino Teatro Verdi il 25 maggio 1939, colla compagnia Ruggeri. Su un simile filone allegorico si colloca pure il controverso *Il mondo senza gamberi*, varato dalla ditta Pavlova-Cialente il 28 gennaio 1932 al Teatro Argentina e fonte di dissapori col conformismo della componente fascista della sala: qui un mago scienziato, dalla vita privata sfortunata, si azzarda tramite una mollica

fantomatico Alma VII abdica per regnare solo nel cuore del suo popolo. Più compromesso col movimentismo, ossia con le forze e con le tensioni che precedono la trasformazione in regime del fascismo stesso (secondo le ormai classiche categorie storiche proposte da Renzo De Felice), è un testo datato appunto 1922, *Noi*⁹, dove si riflettono le paure borghesi davanti ai tumulti in piazza e alle manifestazioni su strade incontrollabili da parte delle forze di sicurezza. Ed ecco allora, puntualmente, la scena echeggiare di scioperi e di folle in rivolta, tra spari e operai imboscati, biechi deputati socialisti neutralizzati da stoiche contesse e sovversivi che boicottano le scoperte di ingegneri inventori.

Dicevo della prudenza di Rocca, un gusto cioè che l'orienta verso scelte moderate nei registri e nei repertori. La ricerca del successo, ad esempio, non lo spinge come altri colleghi a cimentarsi con generi quali la *fiction* poliziesca e il dramma giallo, nel ventennio ai massimi indici di ascolto. Si pensi all'ex futurista Bruno Corra oppure ad Alessandro De Stefani il cui *Calzolaio di Messina* era stato tenuto a battesimo dal teatro d'Arte di Pirandello nel 1925, o ancora a Guglielmo Giannini, poi fondatore nel secondo dopoguerra dell'Uomo qualunque, tutti autori di veri best seller scenici dell'epoca. Ma se dobbiamo sintetizzare le tipologie tematiche di Rocca non dialettale, emergono nitidamente due filoni: da un lato, lo schema caratterizzato dal maschio ambizioso e rapace, tutto dedito all'affermazione di se stesso e contrapposto alla donna generosa e vittima dell'egoismo di costui; dall'altro, una coppia polare opposta, costituita dall'uomo inetto e da una vampiresca *femme fatale*, schemi riassumibili nelle categorie dell'*amour passion* e dell'*amour vanité*, declinate attraverso le collaudate ricette del teatro *boulevard*, magari dietro la lezione di Roberto Bracco e di Ercole Annibale Butti, in una trasparente contiguità ai titoli importati d'Oltralpe. Così i soprassalti d'umore e la fragilità di propositi sentimentali che ritmano l'atto unico *L'ora onesta*¹⁰ coi moduli di un *caprice* de-

radioattiva provata sui gamberi a costringere gli uomini alla bontà universale, scatenando la reazione degli onesti che protestano in quanto in un mondo omologato nel bene cadrebbero i valori dell'etica. Alla fine l'utopia viene pertanto sconfitta mentre il mago libera la cattiveria. Del resto, già Pirandello aveva messo in scena nel 1928 il crollo di palingenesi sociali con *La nuova colonia*.

⁹ Inaugurato dalla Compagnia Nazionale al Manzoni di Milano il 12 maggio 1922.

¹⁰ Il testo esce nella raccolta *Trame*, Milano, Sanzogno, 1919, colla *Prefazione* di

mussetiano o i paludati bisticci sadomasochisti tra partner cinici e vendicativi entro un salotto inquieto come nel coevo *L'amante di suo marito*¹¹, consentono quasi di parlare di una versione nostrana di *marivaudage*¹² per l'ambiguità dei rapporti amorosi e per la legittimazione, se *high class*, delle corna. E nondimeno, sempre per l'accennata *medietas* drammaturgica, Rocca non giunge alle radicalità della scena grottesca che tra i milioni di morti della Grande Guerra aveva azzerato la cultura dell'onore, in quanto in lui il motivo del *coeuage* viene coniugato in modo brillante-serioso, ben dentro un'ottica saldamente ottocentesca senza esiti parodici: l'eroe infatti le corna vuole farle non subirle!

C'è poi un altro Rocca, o meglio un Rocca contaminato coi registri intimisti-crepuscolari, all'insegna dell'amore sfiorato, del rapporto mancato o del rimpianto, con nostalgie e flash-back strazianti verso il tempo che non ritorna. Ecco allora *La calzetta rotta*¹³, dove uno scrittore finalmente giunto al successo incontra la donna amata da cui era fuggito, misteriosamente, durante un appuntamento galante in casa di lei. Ora l'uomo può confessarle la vera ragione di quel gesto di viltà ed è il titolo della *pièce* a spiegarlo a sufficienza. Oppure *Il velo impigliato*¹⁴ in cui una sorta di Nora

Sabatino Lopez, per essere poi ristampata nel 1939 col titolo *Natale*, più adatto forse in quanto è la storia di Giorgio amante di Luciana e da costei invitato alla festa di Natale in casa della donna. L'uomo assiste così alla vita familiare della donna e progetta di rispettare il focolare, salvo poi ricominciare una volta svaporato il clima festivo.

¹¹ Ospitato nella citata raccolta *Trame*, viene allestito dalla compagnia Piccola Scena all'Arcimboldi il 2 febbraio 1932.

¹² Il *marivaudage* trionfa ad esempio ne *Gli amanti impossibili*, dati dalla ditta Pavlova il 27 novembre 1925 nel milanese Teatro Olimpia. Qui, in un gioco sfibrante di equivoci e di simulazioni tra un ricchissimo che cela il proprio status economico e una lei, nobile ungherese decaduta, scambiata per avventuriera e ladra, l'incontro erotico si interrompe sul punto di trasformarsi in passione, bloccata dai reciproci orgogli. Si pensi altresì a *Il terzo amante*, al debutto colla compagnia Niccodemi al Manzoni il 23 gennaio 1929, in cui l'attrice Marina crea un disinvolto legame a quattro, sarabanda amorosa tra l'agente, il vecchio barone che la mantiene e il giovanotto ardente, dal nome melodrammatico Rodolfo. E potremmo citare pure *Gli allegri sposi di Cortina*, compagnia Ricci-Adani 24 aprile 1938 al romano Quirino, dove marito e moglie si incalzano per scoprire le vere ragioni dei reciproci tradimenti.

¹³ Atto unico ospitato sempre nella raccolta *Trame*, e rappresentato dalla compagnia Masi all'Arcimboldi il 28 gennaio 1928.

¹⁴ Atto unico, varato dalla ditta Grossi-Carini all'Arcimboldi il 5 dicembre 1930. Evidenti gli influssi del torelli ano *I mariti* del lontano 1867, in cui lo sposo, impegnato nel lavoro e nel successo economico, provoca senza volerlo reazioni bovariane nella moglie.

ibseniana, priva ovviamente della tensione ideologica dell'originale, ma tutta circoscritta al caso d'una moglie trascurata dal ricco marito intento agli affari, viene trattenuta alla stazione, dove si era recata per partire con l'amante, da un assistito del marito stesso, il quale le fa scoprire doti sconosciute del coniuge, convincendola a tornare alla legittima casa. E una qualche miscela ibseniana si può intravedere negli ingredienti compositivi di Rocca, specie per quanto riguarda il reciproco fraintendimento entro la coppia amorosa, con oscillazioni tra l'esaltazione del partner e l'improvvisa disillusione verso lo stesso. Spesso, infatti, i due amanti non si conoscono, non sanno cioè mantenere una valutazione serena dei pregi e difetti del rispettivo compagno ed è il soggetto femminile per lo più a mitizzare l'altro, un altro magari insignificante e meschino, grazie ad una devastante passione. La cantante Bianca, per esempio, in *Tragedia senza l'eroe*¹⁵, donna disponibile che passa da un'avventura all'altra cercando l'uomo della sua vita, crede di averlo trovato nel classico incontro in treno con un avvocato cui presta doti romantiche assolutamente inadeguate al referente. In realtà si tratta di un falsario, travolto da scandali finanziari e inseguito da precedenti amanti. Nel finale grandguignolesco, la donna non esita a prostituirsi per salvare l'oggetto idealizzato, ma ne sarà poi abbandonata a favore d'una rivale, provocando la vendetta del marito dell'altra che ammazza l'avvocato e si suicida. L'anamorfose prospettiva, ossia l'io che non riesce a vedere l'altro in modo oggettivo, può evitare però i registri feuilletoneschi della commedia succitata, e intingersi persino di pirandellismo nel più dimesso *Le pecorelle*¹⁶, in cui l'umile impiegato Giacomo, l'immane mezzanico onesto e galantuomo, riceve dall'amico Ernesto, suo opposto in fatto di arroganza e di spregiudicatezza, l'incarico di far da scorta a sua moglie in un soggiorno di cura. Ma il protagonista viene sorprendentemente preso per un fortunato filibustiere, gran seduttore, e finisce col diventarlo, a partire dalla moglie dell'amico, mentre quest'ultimo viene convinto da un irricognoscibile Giacomo dell'infondatezza dei sospetti. Il teatro qui realizza la teoria piran-

¹⁵ Inaugurata dalla compagnia Melato all'Argentina il 20 febbraio 1924.

¹⁶ Il copione debutta al Quirino colla compagnia Gandusio il 31 marzo 1925. Il prototipo di riferimento è *Tignola* di Benelli del 1908, il goffo e sognante bibliotecario, per un attimo irretito dalla fatalona per poi rientrare nel grigiore di tutti i giorni.

delliana del simulacro, secondo cui si è quel che si appare.

Nei dintorni del tema amoroso è viceversa assente, o quasi, in Rocca la voce materna che al contrario balzava spesso con prepotenza in primo piano anche nei filoni espressionistici, neogotici e surreali, da Rosso di San Secondo a Bontempelli, per non parlare dello stesso Pirandello, aree drammaturgiche dove la *Mater matuta* era al centro di autentiche bufere emotive, nella smania di possesso verso il figlio, magari con torsioni edipiche o lirismi mediterranei. Di rado Rocca s'inoltra in simili temperie notturne, perché il torbido non si addice alla sanità provinciale dei suoi orizzonti. C'è un'eccezione poco convincente in tal senso, e sono gli accenti macabri de *Il primo amore*¹⁷, in cui una donna anziana, in un certo senso vedova del figlio suicida, impedisce alla fidanzata di costui di risposarsi con un giovane che a sua volta si uccide nel quinto anniversario della morte dell'altro. Ebbene, nel suo teatro in lingua resta da porre l'accento su un motivo politicizzato, in contrasto colla moderazione della sua scena. Intendo il reducismo, intriso però di forti spinte autobiografiche (vedi la gamba ferita), data la sua esperienza di volontario alla Grande Guerra in qualità di ufficiale dei granatieri, alla base pure del romanzo *L'uragano* del 1919. No, per Rocca il reducismo, coi corollari del fronte e della trincea, non rientra nei tempi nobilitanti imposti dal regime, alla stregua dello sviluppo rurale e poi dell'impresa coloniale. Anzi, la discesa a valle, in pianura, il ritorno in città dalla montagna e dai pericoli dell'avventura bellica, gli permette di estrarre la sua dimensione forse più vera, quella dialettale, e di elevarla al di là dei bozzettismi di maniera in cui purtroppo questa componente rischia di restare nondimeno ancorata. Qui matura il tono di Rocca più vero e personale, qui sgorgano gli spunti più vivi e meno anonimi, quel misto di malinconia e tenerezza, il senso della brigata, della solidarietà capaci altresì di rovesciarsi in sarcasmo livido e autoironico. In questo territorio insomma zampillano le battute caustiche e ridanciane, e si abbozzano i ritratti sconciati de *Se no i xe mati, no li volemo*. È infatti grazie al reducismo che lingua e dialetto si passano le consegne e trascolorano una nell'altro senza soluzione di continuità.

¹⁷ In scena a Milano colla compagnia Ferrero-Celli-Paoli il 23 giugno 1923. Non mancano echi da *La vedova* di Simoni e analogie colla coeva *La vita che ti diedi* di Pirandello.

Si guardi per un attimo a *Purificazione*¹⁸, ancora ambientata in un palcoscenico in lingua grazie al bordello gremito di sciantose dal nome francese, Estherina e Jeanette, col codazzo di commendatori danarosi e intoccabili dal conflitto. Qui capita il soldatino infredolito e trasognato, giunto con la lettera del tenente morto e innamorato di una delle amatrici, e da costei viene di fatto messo alla porta, finché la donna capisce in un secondo momento l'accaduto e sembra per un istante pentita mentre cala il sipario. Talmente radicato il reducismo in Rocca da consentirgli persino variazioni pochadistiche all'Feydeau, vedi *La pelle*¹⁹, quasi una palinodia sul mito dell'eroe al fronte. Stavolta un tenentino ferito e pertanto decorato con medaglia di bronzo si muove in un Flirt-Hotel dall'eloquente appellativo, popolato da donnine galanti e di ammiratori gelosi al punto di girare armati e far fuggire così il protagonista restio a rischiar la vita per bagatelle erotiche.

Ma in *Su da noi*²⁰ il timbro si fa decisamente elegiaco ed è appunto il dialetto a virare verso il pathos cameratesco e l'idillio amicale. "Poesia guerriera della gente alpina", secondo l'efficace definizione di Eugenio Ferdinando Palmieri²¹, quella scandita dai due alpini, Memi e Tonin in alto, tra i monti e la guerra. Morto il secondo in combattimento, il primo scende giù a sposarne l'equivoca sorella, salvo poi tornarsene in montagna a custodire la memoria dello scomparso. E sono i grandi interpreti dialettali i destinatari privilegiati di battute uscite da una parlata reinventata, una *koinè* veneta arrotondata, ora aspra ora morbida ricostruita dalla nostalgia mai populista, ma riascoltata dentro di sé. Se i Ricci e i Ruggeri, se la Pavlova e la Melato, ossia gli attori celeberrimi nel loro tempo, lo condizionano a sfornare copioni abbozzati secondo

¹⁸ Entrata in *Trame*. La contrapposizione tra il salottino di cantatrici-cocotte da café chantant e il fronte dove periscono i giovani e ardimentosi ufficialetti ricorda nel suo manicheismo le sintesi marinettiane come *Paralleli*, sbocciate nei mesi dell'interventismo. E non mancano singolari affinità col pirandelliano *Lumie di Sicilia* del 1910.

¹⁹ Ospitata sempre in *Trame*.

²⁰ Copione inaugurato dalla compagnia Giachetti il 24 febbraio 1931 all'Olimpia di Milano.

²¹ Cfr. Palmieri, *Del teatro in dialetto*, cit., p. 232. Su Rocca, Palmieri mostra più di una consonanza e una solidarietà che lo spinge proclamarlo il più grande commediografo italiano dopo Pirandello, *ivi*, p. 231. Nel suo *Teatro italiano del nostro tempo*, cit., p. 222, arriva a dichiarare, in polemica con Silvio D'Amico, che "questa [...] è poesia; la *petite larme* è un'altra faccenda".

repertori di moda, i Benini, e i Giachetti, i Cavalieri e i Baseggio costituiscono dei doppi esistenziali attraverso cui esprimere gli accenti personali. Ed è sopra tutto il fiorentino Gianfranco Giachetti, formatosi alla scuola sobria e intimista di Ferruccio Benini²², lo strumento costante, non mutato di volta in volta come accade per i testi in lingua, quello che ne accompagna al debutto i copioni dialettali, almeno a partire da *Un baso*²³ nel 1924 fino al citato *Su da noi*. In un certo senso i personaggi non toscocentrici appartengono alla provincia e alla montagna, ad una geografia alta destinata a soccombere per il prevalere della città e della lingua nazionale in basso. E si potrebbe allora ipotizzare una nascosta identità tra la decadenza anagrafica, per l'ossessione di una senilità quasi sveviana, impotente fisicamente ma ancora guizzante di pruriti e di velleità goliardiche, e lo spostamento paesaggistico-culturale-ideologico implicito nell'esperienza del reduce, sceso dai monti di una giovinezza armata alla pace di un mondo mutato e per lui invivibile.

Ecco così l'obliqua simpatia, nell'etimo antico, per una nobiltà *old style* vanamente rinsanguata da innesti di *mésalliance*²⁴, e per

²² Il 29 maggio 1914, Benini porta in scena nel milanese Teatro Diana il crepuscolare *El sol sui veri*, copione originale perduto. Sia Benini genovese che Giachetti toscano si caratterizzano in repertori veneti, a dimostrazione del carisma nazionale, a quel tempo, di questo dialetto, capace di sollecitare traduzioni in altre tradizioni regionali dei copioni di successo, come avviene allo stesso Rocca. Si pensi a *'O padrone songh'io* che Eduardo nel 1932 ricava dal *Sior Tita Paron*, varato dalla compagnia Giachetti nel bresciano Teatro Sociale il 29 dicembre 1928. Per quanto riguarda invece la varietà degli interpreti in lingua, si pensi che sin dal 1920 per *Le liane* (11 maggio al Teatro Argentina), Rocca dispone della ditta allora più autorevole, ovvero la Talli-Melato-Betrone, mentre per l'ultimo copione, *Volo a vela*, 17 dicembre 1940 nel torinese Teatro Alfieri, ambientato in un granducato alla Lubitsch, si avvale della prestigiosa compagnia Tofano-Rissone-De Sica.

²³ Tratto dal racconto *Novelletta in zendì* del 1922, ambientato in un caffè veneziano dove un vecchio cameriere, detto Papussa, rivede la figlia divenuta famosa cantante mentre costei lo bacia di sfuggita, perché gli amici che sono con lei non se ne accorgano, debutta colla compagnia Giachetti al Teatro Argentina il 17 giugno 1922.

²⁴ Così avviene in *Tutto* (compagnia Falconi, Odeon di Milano, 4 marzo 1935), divenuto poi *I morosi senza basi* nella versione dialettale creata lo stesso anno dalla ditta Micheluzzi. Qui, una vecchia contessa, in dissesto finanziario per colpa del marito scomparso, deve separarsi da un platonico spasimante, il buffo Gallini, perché sua figlia Adriana possa sposare il figlio di un ricco droghiere. Clima ispirato, fin dai nomi, a Giacinto Gallina, e mescolato col più recente e trionfante *Felicita Colombo*, la salumaia di Giuseppe Adami che Dina Galli crea nel 1935, capace di impadronirsi di negozi e titoli nobiliari. Dietro entrambi i copioni ovviamente svetta il modello di *Madame sans gêne* di Sardou del 1893. Nel gioco di interferenze tra personaggi e interpreti, da notare che

una carognesca piccola borghesia provinciale, tetra e nevrotica²⁵. In un tale habitat non sono inseribili eroi ambiziosi e ascendenti, modellati su superomismi velleitari, né amatori indefessi e irresistibili, né tantomeno partner femminili dal fascino protervo. No, in questa decina di testi, una minoranza purtroppo rispetto alla sessantina complessiva, non sono ipotizzabili personaggi balzacchiani quale l'aspirante deputato nel citato *Far piangere la mamma* del fatale 1922 o come il giovane Renato che vagheggia di imprese africane ne *Il nido rifatto*²⁶. In un mondo ai margini, può crescere soltanto il gusto della sconfitta e della rinuncia, magari tramite giustificazioni etniche. Perché la provincia, la mite appartata Feltre, può metaforizzarsi nell'esotico dannunziano di colori africani come ne *Le liane*, collocato in un Congo conradiano, in cui il perdente assume i panni di un meteco, di un paria, Oto, che uccide l'amato padrone bianco allorché costui decide di lasciare l'Africa²⁷, o come nel sofferto *Il gladiatore morente*²⁸, dove un pugilatore negro, tolto dalle foreste tropicali ma ormai roso da debiti e da malattie, muore in solitudine assistito da uno studente mentre fuori impazza carne-

la Galli aveva ispirato nel 1921 il manifesto antifemminista de *I canestri azzurri* di Rocca, inaugurato al Diana di Milano il 2° gennaio 1920 dalla compagnia Menichelli-Migliari-Pescatori-Almirante. Altre nobiltà spiazzate dal nuovo mondo si hanno in *Dopo di noi*, in *Trame*, dove un vecchio conte, auto-recluso dalla vita come farà tre anni dopo il suo emulo *Enrico IV* pirandelliano, fatica ad accettare il nipote, nato dalle nozze fra la figlia blasonata ed un borghese, o anche in *Far piangere la mamma* (in «La lettura», 11, 1922), dove una contessa inquieta teme i tradimenti del marito, frequentatore di attrici, e smanioso di scendere a Roma a fare il deputato, e non si trascuri l'anno emblematico, 1922!

²⁵ Palmieri, in *Del teatro in dialetto*, cit., p. 148, così sigla il *milieu* dialettale in Rocca: "si comincia a liquidare il mito della provincia semplice e generosa, appare la provincia sostanzialmente vera, quella torbida e tracotante[...]: le sue commedie in dialetto nervoso, a periodi secchi, sono animate da una comicità agra che ha per tema la carogneria".

²⁶ Inaugurato al Manzoni il 1 ottobre 1927, ad opera della compagnia Marcacci-Sperani. Qui, la rinuncia del giovane alle spedizioni in Africa viene compensata dal gesto del padre naturale di quest'ultimo, l'attempato Ermanno, che si imbarca al suo posto a riscattare viltà passate.

²⁷ Ma de *Le liane*, edito in «Comoedia», 26, 6, 1926, esistono altre due redazioni del 1921 e del 1927, in cui il finale cruento viene prudentemente modificato per sfumare il gesto eversivo da parte della *negritudine*: nella seconda versione, infatti, il mulatto si impicca, mentre nella terza l'autore aggiunge una moglie a costui, che per gelosia elimina la donna amata dal padrone e lo fa così restare in terra d'Africa, cfr. Mangini, *Il teatro di Gino Rocca*, in Rocca, *Teatro scelto*, cit., pp. 20-21.

²⁸ Il copione debutta all'Olimpia di Milano colla compagnia Pavlova il 15 giugno 1928.

vale (e il ragazzo lo prende per un bianco annerito per la festa).

Ma questo eroe della sconfitta meglio si evidenzia nell'abbassamento e nel culto dell'abiezione se dall'esotico si torna allo strapaesano e se appunto le battute affiorano nella gergalità regionale. La crisi allora trova scenari e situazioni meno letterarie. Basti confrontare gli *omina* scelti, ossia le nominazioni che nel passaggio dai copioni in lingua a quelli dialettali si sbarazzano delle Elene e delle Marine, dei Giorgio e dei Rodolfo, per inventarsi cifre onomatopeliche, soprannomi simbolici che la comunità sadica gioiosamente sovrappone ai propri membri, secondo il gusto antifrastico del clan presente nella tradizione subalterna, come in Verga e sodali. Ecco allora il corteo saporoso e fragrante dei Momi Tamberlan, dei Bortolo Cioci, dei Piero Scavezza, degli Anzolo Mustaci, la brigata ilarotragica di *Se no i xe mati, no li volemo*, ecco i Tita velada, i Serafin cocio, i Nane radicio, i Sior Isepo fator, gli Stròpolo, i Giacomo, le siore Catine dell'eversivo e scanzonato *Sior Tita Paron*, ecco ancora i Toni Springariol, il cirrotico e malinconico leguleio de *L'imbrago de sesto*, il Giacomo Supià vessato dalla moglie per immaginari torti passati ne la *Scorseta de limon*, il Checo ossessionato dalle omofonie con "beco" nell'omonimo atto unico²⁹, tutti stravolgimenti linguistici che a pronunciarli obbligano la voce attoriale ad una smorfia ghignante e sulfurea e richiedono una miscela di crudeltà e rassegnazione che solo la provincia altezzosa e abbandonata può garantire. Lontano dai salotti altoborghesi, adesso i protagonisti, come detto, tendono ad invecchiare precocemente, ad immiserirsi, a covare rancori e malumori, fissati specie nella compattezza dell'atto unico in gesti grotteschi o in inopinate impennate. E intorno ad una simile contaminazione di registri drammaturgici, tra la farsa rusticana, il burlesco moralistico e il bozzetto tardo-verista si spande una pettegola accidia, da cui ci si solleva ogni tanto nel crepito dei fulminanti epiteti. Una malinconia saturnina, uno splenetico disagio si leva da simili sceneggiature di scherzi da osteria, sottile e implacabile controcanto alle trionfanti

²⁹ *L'imbrago de sesto* viene allestito da Giachetti nel milanese Teatro Eden il 12 luglio 1927; *La scorseta de limon*, sempre a cura della gloriosa ditta, viene varata al Filodrammatici milanese il 10 ottobre 1928, mentre *Checo* viene portato in scena dalla Cavalieri-Micheluzzi all'Odeon l'11 agosto 1932. Significativo il titolo scelto dallo scrittore nella prima edizione che li assembla, *Crepuscoli in provincia*, Milano, Foces, 1934.

feluche del regime. A conferma dell'assenza totale di populismo consolatorio, di bonomia galliniana, sta il tema della follia, che innalza il dialetto ad un basso sublime insolito, poco frequentato dal vernacolo, a meno di pescare nei reperti più illustri, da Ruzante a Bertolazzi, sta ancora il terrore del berretto a sonagli che già alterava gli umori della Sicilia pirandelliana, paura superiore financo a quella delle corna.

Ma non si tratta della follia vaudevillesca alla Scarpetta, quella liberatoria e scalpitante de *O' miedeco d'e pazze* del 1908 per intenderci. No, proprio in questo Rocca minore, progressivamente interrotto forse dalla fine del sodalizio con Giachetti, si sfiorano in sordina corde notturne, e vengono alla luce aspetti oscuri e miasmatici che la scena diurna e prudente del suo teatro in lingua rimuoveva. Ed è con dettagli da tarantolismo lombrosiano che viene infatti descritta la demenza di Momi, giunto persino a progettare un nichilistico monumento ai caduti di guerra, in odore di eresia rispetto alla retorica nazionalista: "La bava alla bocca, salo? La bava alla bocca. E i oci!...E no' l me riconosce gnanca mi: e bisogna ligharghe le man, se no el se sgrafa, el se tira i cavei, el se pianta le onge qua"³⁰.

³⁰ Cfr. G. Rocca, *Se no i xe mati, no li volemo*, in *Tutto il teatro*, cit., vol. III, p. 1236.

Teatro carnevalesco in Palmieri

Eugenio Ferdinando Palmieri costituisce un po' una sorta di ossimoro, come già recita il titolo di una delle sue prime opere teatrali, *L'ostaria del moro bianco* del 1932. Etnia *meteca*, intanto, la sua: madre cattolica casalinga che lo vorrebbe arcivescovo, e padre colonnello, un emiliano di origine boeme, che sogna per lui invece la carriera militare. Tra i due modelli, Palmieri sceglie un'anarchia scardinatrice, tetragona alla ascesi ecclesiale e un gusto per l'individualismo certo poco adatto alla gerarchia da caserma. Vitalità maschia, ruzantina, e insieme uno *spleen* presago della vanità del mondo si intrecciano in lui. Un misto di istinto vitale e di catastrofe imminente, un sincretismo umorale tra primavera e inverno, mentre fantasia e realtà ruotano tra loro e si smentiscono a vicenda. E ancora una pulsione lirica irrefrenabile, esaltata dal premio Viareggio nel 1931, e uno strapaese sentito però, negli anni del fascismo che premeva in tal senso, come un limite più che una risorsa. Ebbene, nel versante drammaturgico, tutto ciò assicura una scrittura teatrale poco trasferibile nei solidi e collaudati binari della commedia dei telefoni bianchi e delle rose scarlatte. Troppo coreutica per il suo sodale Cesco Basseggio, troppo poeta per l'altro grande attore veneto (anche se di origine fiorentine) Gianfranco Giachetti. La contaminazione si ripresenta nel vocabolario dialettale, stante l'origine territoriale ibrida, tra Vicenza dove nasce nel 1903, e Rovigo in cui si trasferisce nell'infanzia e adolescenza¹, e più in generale il Polesine.

¹ Cfr. N. Mangini, *Schede per una storia della drammaturgia veneta: Eugenio Ferdinando Palmieri*, «Otto/ Novecento», anno VII, 3/4 1983, p. 161. Da integrare, per le notizie biografiche, col recente AA.VV. (a cura di G. Ferrari), *L'Abate degli illusi. Sulle strade di Eugenio Ferdinando Palmieri*, Rovigo, Edizioni Accademia dei Concordi s. d.

Strati diversi che poggiano però sopra una *competence* italiana raffinata, esplicitata non tanto dalla scrittura in lingua di *Pecore* del '35, cui era molto legato², ma dalla vasta frequentazione francesista. Vasta, del resto, la sua biblioteca, basti considerare che i molteplici modelli oscillano tra il Villon de *I lazzaroni* del 1935 (cui aggiungere pure la commedia burlesca veneta, e la tradizione meneghina di Carlo Porta), il Cechov de *La fumara* del 1933, lo Wilde dello *Scandalo sotto la luna*.

Poco copiosa la sua produzione, anche perché sacrificata alla professione di autorevole critico militante, prima sul bolognese «Resto del Carlino» e poi su «La Notte» milanese, seguendo nella rimozione della propria scrittura creativa il modello di Renato Simoni. Consideriamo a questo punto gli esordi. Da un ghiribizzo eccentrico, da un capriccio surreale più che finto rococò parte la sua drammaturgia. Il mondo teatrale settecentesco, colorato e odoroso, delle guitterie e dei ciarlatani di piazza, così come i sublimi momenti di poesia scenica, la tradizione ottocentesca poi e la lenta inesorabile decadenza attraverso pur rilanci e soprassalti misteriosi e miracolosi di vitalità e di dominio sul pubblico, troverà del resto una sorta di canto-epitaffio mirabile e struggente in *Del teatro in dialetto*, capolavoro di narrazione erudita, di malinconico, enciclopedico e buffonesco epicedio, insieme colloquio elegiaco cogli assenti, inventario neogotico, in quanto consapevole del loro non ritorno³. Quanto al copione, si tratta appunto della *Strampalata in rosablu ovvero Arlecchino e allegria oggi sposi*, in scena nel 1924, fantasticheria istrionasca che pare pescare nella maniera grottesca di quegli anni, oltre a miscelare tempi settecenteschi veneziani a tempi coevi alla sala nella campagna veneta contemporanea. Qui, personaggi in carne e ossa si alternano disinvolti ad antiche maschere e ad allegorie umorali, così come atti in martelliani si contrappongono a monologhi e duetti di poetica autoriale. Insomma una confusione inaudita di forme post simboliste e post futuriste. Ma un simile *pastiche* esprime altre-

² Sfortunato *Le pecore*, il cui rifiuto da parte delle ditte primarie è forse alla base della successiva interruzione dell'attività drammaturgica di Palmieri, che dal '40, dal tempo cioè della prima di *Scandalo sotto la luna* sino alla morte del '68, ufficialmente rinuncia alla produzione teatrale attiva.

³ Cfr. Palmieri, *Del teatro in dialetto*, cit. Si tratta della prima edizione, nel 1976, postuma (l'autore muore nel '68), raccolta da Cibotto.

si il processo di slittamento dall'antica centralità della Città-Stato alla regione depressa nella storia tardo ottocentesca e a scavalco tra i due secoli. Perché dietro i *couplets* e le mascherate si respira un'aria sfatta e fosca, con moglie frustrate e tradite e contadinelle minorenni, in questo caso Allegria in cui precipita l'archetipo di Colombina, ingravidata da un Arlecchino seminatore disinvolto e abbandonata al suo destino tanto da annegarsi. Scorrono accensioni sensuali, inusitate nella consueta *pruderie* dialettale. Si ascolti ad esempio come Allegria, la fanciulla sedotta, rievoca la sua prima volta con Arlecchino: "Go ne le recie la so vose[...]. Alegria, mascara de giovinezza, destirate su la sedia de sto stramazzo d'erba: te vogio qua, tra la giovinezza de la tera[...]. Me distendo. Go ancora i so lavri su la mia carne, sento ancora 'l mio çigo"⁴. Ed è Rovigo colle sue nebbie e le sue paranoie metafisiche, al centro di questa ricostruzione elegiaca e beffarda, veicolata dal dialetto, quasi sempre lo strumento linguistico scelto. Siamo nel '24, Palmieri ha solo vent'anni, e l'esito è burrascoso. Maniera sgradevole mantenuta sempre, seguendo le orme di un altro dialettale indigesto al gusto digestivo del pubblico proto-novecentesco, ossia Bertolazzi, cercando di coniugare tradizione e trasgressione, per mediare una pratica poetica, cresciuta ai bordi del prediletto Laforgue, colla propensione ad un rispecchiamento umoristico, in termini pirandelliani, della vita provinciale, tramato cioè di tenerezza e irritazione, di solidarietà crepuscolare e di furore satirico verso il piccolo mondo antico. E questo anche se si cimenta in altre strade, perché lo scrittore sperimenta vari percorsi, disomogenei per resa e per registri. Non mancano infatti tentazioni meta-teatrali in lui, vedi il pastiche del *Quarto atto del Bugiardo*, del 1932, né propensioni alla moda del tempo, al *vaudeville* inaugurato tanto felicemente nel '22

⁴ Cfr. E.F. Palmieri, *Strampalata in rosablu*, in Idem, *Commedie in veneto*, Padova, Rebellato, 1969, pp. 112-113. Ma oggi la commedia è disponibile pure nell'ottima riedizione a cura di R. Cuppone, Pesaro, Metauro 2002. La stesura del testo, dal sottotitolo pretenziosamente ironico, *Fantasticheria in quattro atti con prologo danze e licenza* risale al 1923, mentre la prima edizione presso i Fratelli Doria è dell'anno dopo. Prima rappresentazione a Rovigo nell'aprile appunto dello stesso anno (cfr. *Note in Commedie in veneto*, cit., p. 118), grazie alla Compagnia di Albertina Bianchini diretta da Albano Mezzetti, con un titolo diverso, *La canzone delle Maschere*, poi al Teatro Palladio di Vicenza il 27 giugno 1924, cfr. Cuppone, *op. cit.*, pp. 29 e sgg. Ma l'impatto col pubblico sin dall'inizio risulta controverso e fonte di amarezza per il commediografo, smodato nel sovraccarico sperimentale in tale esordio.

da *Nina, no far la stupida*, di Arturo Rossato, in parte tentato nel ritmo ballettistico da opera buffa de *La corte de le pignate*, accesa da una comicità “smodata”, corredata di “canzoni, di quartetti, di coretti”⁵ del 1929, né un saggio di *pièce à thèse* di impronta francese, colla polemica tra artisti *bohémien* e aristocratici perbenisti, in *Scandalo sotto la luna* del '40. Ecco ancora l'apologo macchietistico sul filosofo un po' *raisonneur* vinto dall'amore in *Tic tac* del 1926, e la maniera canterina nei ritmi ballettistici da opera buffa de *La corte de le pignate* appunto in vernacolo polesano, mentre ne *La fumara*⁶ del 1933 un'aura crepuscolare miscelata all'estro linguistico allenato nella musa locale stempera e ammorbidisce le asprezze del dibattito familiare se restare nei campi o scappare in città. La presenza insistita della versificazione, dura, disincantata e pur tuttavia danzante della produzione poetica, si mimetizza pure nel genere *saynète* de *I lazzaroni*, in cui protagonisti risultano una coppia di vitelloni circensi, i due novelli zanni, Pendon e Pelandra, che rinverdiscono i fasti della commedia dell'arte⁷. E del resto, *Lazzarone* era il titolo della raccolta poetica del 1934, a sua volta come in *Remengo* di due anni prima costellata di ritratti picareschi, di *maudit* da fiera, di vitelloni buleschi e vantoni, guappi memori di Synge, ladri di polli, risposta nordica a Viviani e al Brecht *dell'Opera da tre soldi*, bonariamente trasgressivi e incapaci di crescere⁸. Il testo, ambientato emblematicamente in “una città

⁵ Cfr. E.F. Palmieri, Nota a “*La corte de le pignate*”, in *Commedie in veneto*, cit., p. 270. Edita nel '32, e in scena per qualche sera ad opera di un gruppo filodrammatico polesano, e poi solo progettata nel '48 da Simoni regista per la ditta Micheluzzi, *La corte de le pignate* viene successivamente rifiutata dall'autore, ormai in piena palinodia verso la propria produzione.

⁶ *La fumara* viene portata al successo a Verona nello stesso anno dalla compagnia Giachetti-Micheluzzi, coi due attori che si distribuiscono i ruoli del vecchio, l'uno un po' rifatto sul verghiano Paron Toni e l'altro il malizioso e giocoso Ranocio.

⁷ È Carlo Micheluzzi che la porta in scena nel '35, con ottimi riscontri. Ripresa poi, sia nel '36-'37 da Gino Cavalieri, nel '44 da Emilio Baldanello e da Gianni Cavalieri, in pieno clima depressivo bellico.

⁸ Si legga ad esempio in *Remengo*, l'epitaffio canterino rivolto a questi masnadieri innocui nel ritmo di una veneta *Spoon River Anthology*, “O Bussoloto Menego, del fu/Pasquale, o me compagno d'ostaria/ morto imbriago, te ga portà via/ drento la cassa, la me gioventù./ O Bussoloto Menego, furfante./ o ladro de polastri, sborsarolo,/ te geri nato per fare 'l brigante/ co fà mi. Te sì morto, e mi son solo”, cfr. Idem, *Remengo*, Venezia, Zanetti, 1932, p. 167.

di provincia, tra vera e fantastica”⁹ si snoda per due atti nell’osteria della Batistona, la madre di Rosalia contesa dai due smargiassi, tra baruffe chiozzotte tabernarie, per concludersi nell’asilo notturno, trent’anni dopo, in cui questi vantoni proseguono sia pur in disarmo i propri deliri di onnipotenza a parole¹⁰. La topica della vecchiaia e magari l’osteria/locanda quale luogo deputato e stimolo comportamentale-interpretativo, trapassano da un gusto recitativo ad una vocazione tematica¹¹, contributi ulteriori a liquidare il perbenismo post galliniano, così come la poesia dello strapaese. Eppure, certe sequenze denotano un sapore forte e dirompente, che mal si concilia colla *pruderie* delle ditte venete e delle platee congelate tra fascismo e telefoni bianchi: “Le done bisogna brincarle par i cavei, sgnacarle sora un stramasso, e là – sempre. Ghe xe sempre un altro, se no, che fa cussi”¹². Ma un simile machismo squadristico ben presto svapora nel sentimentalismo dei due che riscoprono in sé altruismo e spirito di sacrificio sia quando costringono il giovanotto, terzo incomodo, che ha messo incinta la ragazza, a sposarla, sia quando incontreranno nel finale la figlia di Rosalia, acerba prostituta. Per lei torneranno all’antica professione, per lei si riconosceranno “ladri de famegia”¹³, anche se ormai hanno “le gambe a remengo”¹⁴. Nonostante la prudenza ideologica imposta dal regime, non mancano battute inquietanti come nella minaccia larvata di ribellione “Se nualtri non abienti se agiutassimo tuti quanti, i signori tremerebbero”¹⁵ o negli accenni imbarazzanti al confino

⁹ Cfr. E.F. Palmieri, *I lazzaroni*, in *Commedie in veneto*, cit., p. 397. E questi furfanti dall’*omen* ruzantino costituiscono una sorta di metafora dell’impotente ribellismo adolescenziale-letterario ma anche esistenziale rispetto al fascismo vissuto in provincia.

¹⁰ Così Pendon minaccia di fare allorché viene a sapere che Rosalia è incinta di un altro: “Vogio el nome del so amante. – amante – destrighève! È l’ora della vendetta! Vogio inondare la provincia col sangue del mio rivale. Buto par aria tuto-le case e i omeni. Ciapo a sberle i campanili, rebalto i monumenti, distrugo la citadinanza, ghe cavo le braghe al sindaco e le mudande a so mugère”, *ivi*, pp. 425-426.

¹¹ Da citare pure *La vecia insempiada* in scena il 25 marzo del ’31, da *Il solco* del ’28, con Baseggio e Micheluzzi. E ancora *Checo* del ’32 con Cavalieri e *Mustaci de fero* sempre del ’32, dove Baseggio impersona una sorta di vantone di provincia ma dal cuore tenero.

¹² Cfr. *I lazzaroni*, cit., p. 430.

¹³ *Ivi*, p. 452.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 442.

politico¹⁶ nel risibile appello alla piazza da parte della combriccola maldestra, tra guardie di pubblica sicurezza che parlano in napoletano: “Popolo, tutti in piassa!”¹⁷. Meglio forse tornare al più rassicurante tema del *cocuage*, riproposto in lingua nel citato *Le pecore*¹⁸.

Ora, in *Quando al paese mezogiono sona*, data dalla compagnia Giachetti nel 1936, esplose la bagarre intorno alla roba contesa da parenti smaniosi di perbenismo e di soldi, liquidando del tutto qualsiasi connessione tra provincia e arcadia felice. È in arrivo, infatti, dall’America il cugino Piero, in una vicenda che sembra scivolata fuori da una sarabanda alla Campanile, ma filtrata da umori neri alla Becque e da sulfuree torsioni gogoliane, in quanto Piero svolge senza volerlo il ruolo d’ispettore generale. Ecco pertanto gli armadi di casa stipati di falsi notarili e ladrocini reciproci (nonostante la pretesa in ognuno di ergersi a “onoratessa fata carne”¹⁹) a base di fallimenti di raffinerie e acquisti di tenute sovrastimate. Intorno a queste carte, i fratelli Camisan e il cognato Leonzio Pavanello, servotte incinte concupite dai maturi padroni di casa e dai giovinetti viziati, nullafacenti o pronti a firmare cambiali false, matrone in fregola bovaristica dietro dandy bellimbusti, dalla parlata rigorosamente italiana, di fatto impiegati delle tasse²⁰, contesi alle figlie, si gettano in un parossistico balletto di ricatti, tutti contro tutti, per corna recenti e antiche, sino al compromesso finale, in una simulazione di pace generale grazie anche a nozze consanguinee. Non si salva nessuno da questa sconciatura impietosa, recitata

¹⁶ “Ne xe andà sbusa anca la domanda par el confino – là, almanco, i te dà qualche soldo e, se i te assegna a un’isola, fai la cura de l’aria”, *ivi*, p. 446.

¹⁷ *Ivi*, p. 454. Eppure, qualcosa di questo spirito trascorrerà trent’anni dopo nella comicità fanfaronesca e demenziale de *I soliti ignoti* di Monicelli, film del 1958.

¹⁸ Cfr. Idem, *Le pecore*, Bologna, Edizioni Aldine, 1935. Nella storia del conte Bepi Bolasco e di sua moglie, Mangini, *Schede per una storia*, cit., p. 168, ravvisa più di una traccia del *Tramonto* di Simoni.

¹⁹ E.F. Palmieri, *Quando al paese mezogiono sona*, in *Commedie in veneto*, cit., p. 504. Ripresa più volte dalle compagnie di Cavalieri e Baseggio, la commedia piace alla critica e insieme viene stroncata come lesiva del Veneto, coperta di lodi ma di fatto rimossa, *ivi*, p. 522.

²⁰ Si chiama Salvatore costui, uscito da una costola del cavaliere napoletano del *Campielo* goldoniano, ma reso piccolo borghese da un clima che attinge a *Le miserie d’Monsù Travet* di Bersezio. Fa altresì la corte sia alla madre che alla figlia, mentre a sua volta viene corteggiato dal capo di casa perché chiuda un occhio su disinvolte dichiarazioni del reddito.

all'insegna della sacra famiglia unita, che infierisce contro la retorica del ritorno alla terra, da Palmieri pur cantata ambigualmente e ripristinata nello *happy end* un po' meccanico (in cui paron Toni e Sandro si riconciliavano nell'impegno verso la propria terra) de *La fumara*, grido d'odio contro "questo paese de bruti"²¹. E pertanto la commedia risulta troppo acida per non essere rimossa e non decretare la fine della parabola drammaturgica del critico, cessata del tutto dopo l'ultima escursione, pur apprezzata dal pubblico, perché più riconoscibile e rientrata nei codici della *mésalliance* sociale tra nobildonna di provincia e giovane pittore squattrinato, a lieto fine, in *Scandalo sotto la luna*²². Per queste ultime commedie, certo, Palmieri aveva puntato ad una circolazione nazionale, come si può constatare nel lavoro linguistico, tramite un lessico pur dialettale ma ormai rialzato dal colorismo locale verso un arrotondamento italianizzante. Può essere utile, ai fini d'un percorso generazionale, rileggere Palmieri alla luce dei suoi epigoni, venuti dopo. Si veda in tal senso come ne parla Duse, nel profilo che sa un po' di epitaaffio, stilato nel '52 quando il commediografo è riprecipitato a tempo pieno nella professione di critico. Duse, che pur ne ha metabolizzato più di un'acredine, accenna ai moduli del poeta che ha respirato nel Polesine l'aria della "fumara", l'aria "de fango", che fa "spuar polmoni" per poi definire "beffa alla ruralità ricca" *Quando al paese mezzogiorno sona*, e questo nonostante la sua identità di scrittore "dalle molte raffinatezze e per élites"²³.

Ebbene, i rimandi inglobano l'*Ispettore* gogoliano, lo Shaw più *unpleasant*, lo Wilde per l'accumulo di *witty words*, e Mauriac per la provincia ipocrita e scostumata, così come il ritmo frenetico di Feydeau, e il Pirandello de *L'Uomo, la bestia e la virtù*. E vi circolano singolari affinità colla satira espressionista di area tedesca, come il Brecht delle *Nozze piccolo borghesi*. Il tutto però miscelato e amalgamato nella misura di un *morality play* medievale impietoso, senza distinzione tra buoni e cattivi, in quanto la roba e il sesso travolgono giovani e vecchi. Una molieriana *Scuola dei figli*, da

²¹ *Quando al paese mezzogiorno sona*, cit., p. 511.

²² Portata a un mese dal debutto milanese grazie alla compagnia Baseggio al Goldoni per soli due giorni, 8 e 9 aprile 1940, la commedia nondimeno trionfa per quasi vent'anni, riproposta a lungo dalla ditta Baseggio, cfr. *Commedie in veneto*, cit., p. 604.

²³ Cfr. E. Duse, *E.F. Palmieri e il suo mondo paesano*, «Teatro Scenarios», anno XVI, 5, 1952, pp. 39-41.

corrompere e trascinare in comportamenti bestiali e possessivi (ma il nocciolo era già ben presente nel tardivo *La base de tuto* in Galina), contorna un casting di *dramatis personae* che rimanda negli *omina* a figure ecclesiali, vedi Gregorio, dannunziane, vedi Leonzio, fasciste, vedi Guelfo, galliniane vedi Amalia, col Salvatore meridionale a fungere da ridicolo Cherubino finito come impiegato al catasto e oggetto del desiderio muliebre. Il cinismo e il disincanto sono totali. Accusato indirettamente di non resistenza al fascismo nel dopoguerra, Palmieri non merita tale taccia. Basterebbe rileggersi la lettera parodica verso le sollecitazioni territoriali e la propaganda demografica imposte dal Minculpop, o l'apologia della giovinezza²⁴. E la famiglia cattolica-apostolica romana se ne esce colle ossa rotte, in quanto concentrazione di ricatti multipli e di conflittualità permanente, a meno che non sia l'interesse economico a stemperarne gli scontri. La famiglia anzi assurge qua a spazio mafioso per eccellenza, perché "i soldi orba tuti"²⁵, a palcoscenico di una recita generale dato che "l'anima nessun la fotografa"²⁶. E bene fa il giovane regista Damiano Michieletto²⁷, a chiudere brillantemente il suo spettacolo tramite uno scatto in cui tutti si affannano a comparire dentro il quadro, una messa in posa famelica e frenetica, per la foto di gruppo, che conserva, nei rimandi alla lezione di Kantor e della Bausch, rivalità, narcisismi e rancori nell'atto stesso di congedarsi dal pubblico.

²⁴ Così si esprime ingenuamente dall'America il cugino in arrivo: "Il casto fiore delle nostre fanciulle[...]. I contadini vigorosi curvi sotto il sole", cfr. *Quando al paese mezzogiorno sona*, cit., p. 477.

²⁵ *Ivi*, p. 487.

²⁶ *Ivi*, p. 519.

²⁷ Lo spettacolo, prodotto dal Teatro Stabile del Veneto per la stagione 2007/2008, debutta al Goldoni il 9 gennaio 2008.

Damerini e il boulevard lagunare

Ad occuparsi di Gino Damerini drammaturgo, spunta subito il fantasma del *boulevard*. Una simile connessione, espressa fin dal titolo, ha suscitato non poche perplessità nella vedova, ossia nella caparbia e fiera signora Maria, durante una nostra accesa discussione un pomeriggio invernale ad Asolo, mentre fuori della sua bella casa infuriava il temporale. Ora, perché insistere con questo Damerini *boulevardier*? A mio parere, si può tracciare un triangolo di gusti e propensioni nella sua complessa anche se minoritaria figura di commediografo, dentro la pur egemonica identità di critico-giornalista-operatore teatrale. Innanzitutto, la centralità del mito di Venezia: si veda tutta la sua frequentazione intensissima e struggente della tradizione che dal Rinascimento veneziano arriva, attraverso Goldoni, su su fino a Gallina, da lui definito il più grande autore del secondo ottocento italiano. Quindi, il repertorio soprattutto dialettale, ma anche il teatro in costume, storico, un po' di maniera, che utilizza appunto il tragico e il dramma in senso più alto, cioè *Giuditta e Oloferne*. Il terzo aspetto è costituito dalla raccolta *Osteria all'insegna dell'amore ciecho*, in cui la commedia del titolo, persino nel refuso dell'*omen* scelto, sembra influenzata dall'alcoolismo, tema centrale nell'ultimo pezzo del volume.

Nell'*Osteria*, si ritrovano confusi o appena abbozzati frammenti di sceneggiature, in anticipo quasi sul clima dei telefoni bianchi, sulla commedia ungherese, sul giallo metafisico, tutti filoni in auge nella commedia autarchica che dovrà convivere col regime in un garbato e discontinuo dissenso. E il lessico vi appare sincopato, brachilogico, dimesso, diversissimo dalle maniere alte e ornamentali della *Giuditta*. Vi circola una giovinezza *bobémienne*, coi correlati puntuali di una malinconia esistenziale, stereotipie sull'amore traditore, sentimenti febbrili e sfasati, passioni in disarmo. Così

avviene nell'*Osteria*, collocata in clima romantico sotto l'influsso della musica di Schumann, tra suicidi mancati, minacciati e alla fine realizzati. L'aura è allo stesso tempo mozartiana, tra giovinetti smaniosi, pianisti in cerca di acqua antistatica, vecchi professori e cori di bimbi canterini, appuntamenti galanti e adulterini su rondò. Non manca il brillante cinico e disincantato, prelevato dal casting di Rosso di San Secondo, come *Marionette, che passione!* del '18. E poi spunti di *noir*, come *La donna uccisa*, centrata in conventi materlinckiani, tra fraticelli che parlano del loro priore agonizzante, arrivato da martirii africani; intanto fuori incombono valanghe, e vi si introducono cadaveri di donne assassinate. Alla fine il priore dichiara di aver ucciso lui stesso quella donna trent'anni prima, quasi confessione pubblica del peccato, perché la donna l'aveva tentato, e muore mentre la morta scompare. In più, sfilano le varianti sul *fool* al plurale, come in *Matti, coro per soli uomini su di un canone antico*, collocato in un manicomio da operetta, vivacizzato da battute trasgressive contro il potere¹, tra rancori multipli contro la femmina e progetti visionari di insurrezione e di cattura del direttore, finché costui non impazzisce sul serio. Infine, *Jazz-Band, con a solo di saxofono*, ambientato in un tabarin notturno, dove sfilano cocotte, milionari e ubriachi che si consolano solitari col proprio cane, il barboncino Pilato, tra suoni sax e danzatori di fox trot. E l'uomo solo esalta i due soli amici fedeli, la bestia e l'alcool², per poi apparire alla fine senza cane, dopo aver ceduto, per l'ennesima volta, al richiamo della sirena. Inevitabili le contiguità col teatro di Gino Rocca. Ma tramite Rocca, anche lui collega rivale nel pendolarismo tra palcoscenico e redazione di giornali, Damerini assimila i modelli medi che vengono dalla Francia, dal *boulevard* appunto.

A mediare questo triangolo culturale-espressivo sta il portavoce più autorevole del *box office* del tempo, ovvero della scena in quanto esercizio impresariale-commerciale coevo, Sarah Bernhardt. Lei infatti nel 1903 aveva trionfato a Parigi con la *Sorcière*, in odore di

¹ "Gli uomini finiranno col ricollocare sugli altari e col venerare la Dea Pancia. Avrà maggior meriti chi avrà maggior pancia! Dopotutto un bel pancione è decorativo. Se fossi il capo di uno Stato, esigerei che gli alti dignitari della corte possedessero almeno mezzo metro di pancia", in G. Damerini, *Matti*, in Idem, «*Osteria all'Insegna dell'Amore Ciecho*», Milano, Alpes, 1927, p. 173.

² "mi porto a letto una femmina che è mia, tutta mia", così si esalta Francesco in G. Damerini, *Jazz-Band*, *ivi*, p. 266.

gemellaggio con l'opera di D'Annunzio³, cioè *La figlia di Iorio*, e sempre lei nel 1898 aveva fatto debuttare in francese *La Ville morte* del Vate nazionale. Sarah era quella che aveva portato nel teatro più garantito finanziariamente le poetiche simboliste, operando un'efficace mediazione tra la drammaturgia in versi e la scena di cassetta grazie a grandi ruoli femminili, divenuti cavalli di battaglia per il suo repertorio. Nel quindicennio che va dal 1884 al 1900, ecco infatti le Tosche, le Cleopatre, le Fedore e le altre, ossia tutta una serie di grandi donne che seminano disordine nel *plot*, condannate ad un carisma tale da farle poi puntualmente espellerle⁴. Anche la *Giuditta e Oloferne* di Damerini non è troppo lontana da un indiretto omaggio alla star francese, scritto nella scia di un *melò* sublime e artefatto. Del resto, un commediografo che vuole il successo deve adeguarsi al circuito del tempo, alle politiche imposte dall'impresariato privato e dalla vischiosità del gusto della *middle class*, ai codici di attesa editoriali. Tanto più che il teatro di maggior successo interclassista in quegli anni era il teatro in costume, suggello di sfarzo manageriale, spesso dagli esiti pesanti per il bilancio dei capocomici, com'era successo alla Duse nel soddisfare le smanie di antiquariato autentico, imposto dal Vate per la *Francesca da Rimini* nel 1901⁵. Ora, questo filone *pompier* si incontra e si amalgama, nella carriera teatrale di Gino, con gli altri due generi, ovvero col minimalismo quotidiano e con la tradizione del teatro in dialetto. Il tutto produce frizioni, assimilazioni, contraddizioni. Ma del filone leggero, di fatto non resta traccia. La stessa edizione ferrarese dei fratelli Taddei, che nel '20 pubblica appunto la *Giuditta*, informa circa la circolazione di copioni di Damerini presso le massime ditte dell'epoca. Alcuni titoli avrebbero in effetti avuto la fortuna e il privilegio, quanto a promozione scenica, della compagnia di Ermete

³ Sulla relazione tra teatro commerciale e teatro poetico, nell'esperienza di D'Annunzio-Bernhardt, cfr. il mio P. Puppa, *D'Annunzio e la scena francese tra boulevard e simbolismo*, in Idem, *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 173-184, e più in generale sui rapporti tra D'Annunzio e la Francia, cfr. G. Isgrò, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993.

⁴ Sulla mitizzazione della *femme fatale* e sulla espulsione della stessa nella librettistica dell'opera, cfr. C. Clement, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset-Fasquelle, 1979 (trad. it. *L'opera lirica o la disfatta delle donne*, Venezia, Marsilio, 1979, Prefazione di G. Strehler).

⁵ Sulla collaborazione tra D'Annunzio e la Duse per *Francesca da Rimini*, cfr. L. Granatella, «Arrestate l'autore». *D'Annunzio in scena*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 287-393.

Novelli (*La catena*), della compagnia Talli (*Chiaro di luna*), e ancora di Alfredo Sainati per *La spada e la bilancia*. E non si dimentichi che la *Giuditta* debutta al Nazionale di Roma nel 1911 colla troupe di Emma Gramatica⁶. Di tutto questo non resta nulla. Le raccolte dei critici più autorevoli, in particolare quelle di Ettore Albini e Piero Gobetti, quelle di Renato Simoni, di Marco Praga e Silvio D'Amico, ignorano tali testi. In compenso, lo stesso Simoni non mancherà, nel secondo dopoguerra, di prefare da par suo Damerini traduttore di Beaumarchais⁷, dopo averlo avuto a fianco durante le messinscene *en plein air* per la Biennale di prosa a metà degli anni trenta.

Si può allora ipotizzare quasi una ferita simbolica nella carriera di quest'uomo, tutto preso dal teatro nella sua interezza, compresa la produzione drammaturgica, davanti alla rimozione subita anche nel suo stesso ambiente? Ben presto, Damerini rinuncia infatti a scrivere commedie. E nel tempo del suo pensionamento anticipato, certo una stagione dolorosa per lui, negli anni cupi della seconda guerra mondiale, Gino, già di per sé riservato e sobrio nella tradizione risorgimentale del padre, Gino ufficiale e critico d'arte, viene allontanato dalla direzione di giornali e di eventi culturali-istituzionali. Perché Damerini ormai è uno sconfitto, anche se si è dimesso nel 1940, proprio durante le leggi antirazziali, dalla direzione della «Gazzetta di Venezia». E nondimeno, al teatro recensionistico rientra grazie a Lucio Ridenti che gli offre nel «Dramma» non uno spazio giornalistico banale, ma l'opportunità di autentici centoni. Piccole monografie che rappresentano oggi una sorta di storia materiale della scena, per lo più veneta, dall'accattivante vena narrativa nonostante la mole dei documenti che vi traspare al di sotto, costituendo così un genere misto. Si tratta di saggi che possono essere di volta in volta sceneggiature, ovvero dei *plot* relativi a

⁶ Da notare che il primo Oloferne è affidato a Leo Orlandini, spalla evidentemente subalterna alla Gramatica. Nelle riprese successive del testo, viceversa, il ruolo sarà indossato, oltre che da Annibale Betrone, anche da Memo Benassi, destinato a incrociarsi di nuovo coll'autore durante la gestione della Biennale prosa, allorché sarà Shylock nel *Mercante di Venezia*, diretto nel '34 da Max Reinhardt, e poi Sergio Gratico nella *Nave dannunziana* del '38.

⁷ Cfr. P.A. Caron de Beaumarchais, *La folle giornata, ovvero Il matrimonio di Figaro*, versione italiana di G. Damerini, *Prefazione* di R. Simoni (pp. 5-27), Torino, SET, 1946.

macchine non solo teatrali ma anche romanzesche. Nella scrittura di Damerini non mancano simili sincretismi espressivi, dal codice ibrido. Si pensi, tanto per fare un esempio, al *pamphlet* storico, segnato da una forte tensione in qualche modo autobiografica, centrato sulla amicizia rovinata, sulla *querelle* tra il Tommaseo e il Carrer⁸. Ora, un testo di tal fatta a quale categoria appartiene? Sotto quale disciplina può essere iscritto? Cos'è? Uno studio storiografico? Un compendio epistolare? Un documento narrativo? Si può parlare di un genere volutamente indeterminato, in cui si manifesta con prepotenza una forte propensione novellistica, sostenuta altresì da una notevole capacità di suggestioni iconografiche. Damerini frequenta da sempre la pittura e l'architettura veneta, sia la settecentesca-ottocentesca che quella a lui coeva, col paesaggismo tonale che riverbera dall'arte alla natura, dai palazzi marmorei ai giardini fatati, da lui assimilato nel suo apprendistato di poligrafo. Ora, alcuni folgoranti incipit nei suoi saggi-racconti si snodano e si trasferiscono disinvolti da un testo all'altro. Nel ritratto agiografico di Francesco Morosini⁹ del 1929, questa è l'*ouverture* che apre la festa dell'Incoronazione, trattata colla grandiosità di una tela del Tintoretto: "L'alba del 10 gennaio 1690 trovò Venezia insonne"¹⁰. Un simile schema figurativo, l'incontro tra una annotazione temporale e la città, entrambe divinizzate e rese antropomorfe, secondo collaudati schemi allegorici dal chiaro sapore dannunziano, viene recuperato quasi trent'anni dopo nel 1957, nel lungo pezzo dedicato al duecentocinquantesimo della nascita di Goldoni: "Venezia non si accorse svegliandosi all'alba del 26 febbraio del 1707 di avere da poche ore la gloria nel seno"¹¹. Attacchi dall'esplicita connotazione narrativa come se il sipario si alzasse su di uno spazio *un-heimlich*, indeterminato. Infatti, la Serenissima si trasfigura qui, nell'incontro col nascituro, in una creatura muliebre rivissuta in una ruminazione onirica personalissima. Ed è un motivo narrativo-teatrale, questo, quasi una didascalia goduta dall'autore non riconosciuto, prima che

⁸ Cfr. G. Damerini, *Tommaseo amico e nemico di Carrer. Con lettere e documenti inediti*, Venezia, Fondazione Omero Soppelsa, 1934.

⁹ Cfr. G. Damerini, *Morosini*, Milano, Alpes, 1929.

¹⁰ Trovo la citazione in E. Mariano, *Gino Damerini cittadino dell'altra Venezia*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini s.d., p. 5.

¹¹ Cfr. G. Damerini, *Goldoni: Duecento cinquanta anni della sua nascita*, ne «Il Dramma», a. XXXIII, 247, 1957, p. 39.

l'immagine, e l'energia che l'accompagna, si incanalino e svaporino nel pezzo saggistico. Si veda ancora l'apertura, sempre su «Il Dramma» del '63, del lungo pezzo sulla divina Eleonora:

Nel tardo pomeriggio di un giorno della fine d'autunno del 1879, scese alla stazione di Pisa, da uno scompartimento di terza classe del treno desolato che collegava Torino alla capitale, una fanciulla esile, impacciata, guardinga e quasi vergognosa, poveramente elegante, un cappello nero scolorito in testa, roseo alle orlature; gli occhi fondi e febbrili di fuoco, sotto la tesa breve; avvolta in uno scialletto grigio gettato sopra una larga tunica nera; scialletto e tunica che non riuscivano a celare una pudica maternità avanzata. Poteva avere vent'anni al più, quella fanciulla pallida, smalazzata, triste fino quasi alla disperazione, che reggendo a fatica la sua grossa valigia, si avviò all'uscita. Chi l'attendeva, dove andava? Passò, sconosciuta nella folla disattenta e nessun biografo ci disse mai, che io sappia, perché Eleonora Duse, fanciulla madre ventenne, per andare ad attendervi la nascita della creatura ch'ella portava in seno, avesse scelto il rifugio dolce e deserto della vicina Marina. Quivi, sola, tragica, abbandonata al suo dolore, dette alla luce il frutto del suo primo amore, un amore a cui si era abbandonata a Napoli con tutta l'anima, con frenetica e sincera passione¹².

È l'allusione al trauma della seduzione subita, con tanto di figlio bastardo, nato e subito morto, ad opera del giornalista Martino Cafiero, trauma da cui mai l'attrice si riprese e su cui costruirà il dolorismo che tanto dispiaceva a Savinio. Damerini ne trae, in questa citazione, un raccontino che solo nel finale cede alla tentazione dell'enfasi, orchestrato com'è al ritmo sapiente d'un asciutto *melò*, dal taglio adatto ad una sceneggiatura cinematografica. Sono proprio dei soggetti filmici che si mescolano all'accumulo dei dati d'archivio, sveltiti e aerati in tal modo. Alla Duse aveva già dedicato pagine di intenso coinvolgimento emotivo e pertanto epicizzante in *D'Annunzio e Venezia*¹³ del '43, edito durante la sua direzione del Conservatorio veneziano, ma in una distribuzione che la vedeva subalterna al protagonista assoluto, ovvero Il Vate. Adesso, nel saggio su di lei concentrato, ha

¹² Cfr. G. Damerini, *Ciò che fu per Eleonora Duse, come interprete, il Teatro dannunziano*, in «Il Dramma», a. XXXIX, 316, 1963, p. 53.

¹³ Cfr. G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia, Postfazione* di G. Paladini, Venezia, Albrizzi, 1992.

modo di annotare ricordi privati, *madeleines* auratiche, come lo sconvolgimento provato, sedicenne liceale appollaiato nel loggione del Teatro Rossini, davanti alla sua voce tanto insolita, lontana dagli schemi convenzionali del birignao accademico, davanti al suono inusitato che si impennava a scalare le vette della poesia, per “quel brivido insieme alle parole che cadevano dalle sue labbra, come l’annuncio, che esse volevano essere, di un’altra epoca teatrale”¹⁴. Eleonora era, in quel caso, impegnata nel ruolo della demente, ovvero la Isabella del *Sogno d’un mattino di primavera*, il 3 novembre del 1897¹⁵. Ma non appena, durante la medesima serata, l’interprete passa a *La Moglie di Claudio* di Dumas fils, richiesta dal pubblico che l’adorava in quelle parti *boulevardières*, da lei rese con un verismo aspro e accattivante, repertori che le avevano data fama mondiale, a Damerini, nella propria rievocazione, sembra subito “di sprofondare dal clima di un lirismo alato, nel clima di un vecchio romanzo di appendice o di un giallo di oggi”¹⁶. E, certo, il personaggio Duse appartiene alla serie delle attrici del destino, quelle che muovono qualcosa dentro l’anima e nei sensi degli spettatori speciali. Spesso, infatti, il Nostro parla della scena quale trappola per uomini, risucchiati dal fascino inesorabile delle star del tempo. Così persero la testa Angelo Moro Lin, aristocratico veneziano travolto e costretto poi a seguire la carretta del teatro, dove sfavillavano le grazie di Marianna Torta, così in precedenza per lo stesso percorso di vita e d’arte si era incamminato Francesco Augusto Bon, irretito dalla beltà della comica Assunta Perotti Nazzari, e poi destinato ai trionfi della trilogia di Ludro¹⁷. E forse il palcoscenico, per il *pensionato* Damerini diviene, nel tempo della biblioteca e del ritiro, la metafora del gioco, della libertà, e della creatività antitetica allo studio borghese dello storico e dell’archivista. Lo spazio della drammaturgia, insomma. Non potendo scrivere commedie, Gino trasferisce attitudini dialogiche nel *bon ton* conversativo col pubblico dei lettori de «Il Dramma». Ma, nella lista di saggi che vanno dal 1948 al 1965, si profila tutta una

¹⁴ Cfr. *Ciò che fu per Eleonora...*, cit., p. 60.

¹⁵ Cfr. *D’Annunzio e Venezia*, cit., p. 57.

¹⁶ Cfr. *Ciò che fu per Eleonora*, cit., p. 60.

¹⁷ Cfr. G. Damerini, *Teatro veneziano*, in «Il Dramma», a. XXXIV, 57-59, 1948, pp. 176-181.

serie di pedinamenti, di *j'accuse* ossessivi intorno al tema dell'altra ferita simbolica che l'uomo si porta dentro nel secondo dopoguerra, ossia la chiusura del Goldoni. Tanto più che gli articoli più felici per euforia culturale e ricostruzione nostalgica ruotano attorno al Vendramin, legati al secolo a lui più congeniale, il Settecento, al punto da non passare sotto silenzio le migliori apportate dalla dominazione austriaca all'edificio stesso (riconoscimento non facile per un nazionalista), in quanto primo palcoscenico a dotarsi in Italia, nel 1826, dell'illuminazione a gas¹⁸. Vi si aggiungono spesso attacchi feroci nel congedo dell'articolo, allorché cala il sipario, contro la classe politica veneziana, di volta in volta definita criminosa e insipiente per il fatto di lasciare il teatro, chiuso dal 1947, ai topi¹⁹. E, d'altra parte, non si tratta solo di un'auspicata riapertura, che Damerini non ha fatto in tempo a vedere, ma si sollecita anche la fondazione di un centro studi e di una scuola di interpreti adatti al repertorio veneto. Noi abbiamo adesso il Teatro Goldoni ma non abbiamo la minima traccia di tutto ciò!

Ovviamente, Damerini ha gusti legati alla sua epoca. Uomo formatosi nel primo Novecento, i suoi centoni trasudano un indubbio moderatismo estetico là dove prende posizione contro l'ipertrofia registica pregna di europeismo, là dove, ancora, pone paletti al nuovo potere esercitato dai vari Strehler e Costa, colpevoli di riportare a Venezia un Goldoni mescolato alla Commedia dell'Arte, rimossa dalla riforma dell'avvocato. Analogamente, l'umanizzazione delle maschere, un altro dei suoi motivi caratterizzanti, verrebbe da costoro sacrificato favorendo un macchinismo attoriale. Ma la colpa più grave dei registi consisterebbe nel confondere la messinscena con lo spreco di costumi e di costosissime scenografie. Per Damerini, ribalta costosa ed eccessi di *feuilleton*, all'insegna

¹⁸ Cfr. il trittico delle *Cronache del Teatro Vendramin: Dal Dominio austriaco alla Liberazione/ Storie di attori/ Tempo di capolavori*, rispettivamente ne «Il Dramma», a. XXXVII, 294, 1961, pp. 49-58 296, 1961, pp. 41-52 e 302, 1961, pp. 56-58. Le *Cronache* proseguono, poi, con *Gli <addii> di Gustavo Modena cospiratore*, ne «Il Dramma», a. XXXVIII, 304, 1962, pp. 53-64.

¹⁹ «Il teatro Goldoni, nonostante i 350 milioni stanziati per il restauro è più che mai chiuso, più che mai in possesso dei topi che lo divorano. I fautori di Venezia viva hanno altro a cui pensare; ai nuovi ponti, per esempio, sulla Laguna, di cui, soprattutto, non v'è alcun bisogno», cfr. Idem, *Dal dominio austriaco alla liberazione*, cit., p. 52.

della “trombonata” ottocentesca, finiscono per coincidere²⁰.

Nella serie de «Il Dramma» figura anche l'altro angolo del mio triangolo iniziale: la tradizione dialettale, dai capolavori goldoniani alla produzione di Gallina e sodali. Di Goldoni, Damerini mette in luce la musica concertante delle voci naturali, il fraseggio ritmico delle battute, inserendosi in una linea esegetica che traduce l'apologia in scelta direttiva, quella di Renato Simoni che allestisce *en plein air* *Le baruffe chiozzotte*, *Il ventaglio* e *Il campiello* tra il 1936 e il 1939, senza forzature e stravolgimenti personalistici. Ma è appunto la tradizione del palcoscenico veneto che Damerini valorizza, a partire dall'auratica esplosione nei primordi rinascimentali in cui i luoghi teatrali proliferavano, mimetizzati tra l'intrico delle abitazioni e delle calli, come San Cassiano, la zona privilegiata all'inizio per i primi insediamenti stabili nella storia del teatro europeo, sta a dimostrare²¹. Tale orgoglio verso la scena veneta si innerva sull'altra fierezza, quella cioè italiana, e questo binomio patriottico, nazional-regionalista, lo trascina a volte ad ideologizzazioni anche pesanti. Così, il ritratto abbozzato su Cesco Baseggio²² nel 1963, cadenzato sulle consuete modulazioni narrative, arriva ad un efficace formula là dove, dopo averne esaltato le doti di scrostatore della polvere ottocentesca depositata sui testi goldoniani, ravvisa nell'approccio dell'attore ai copioni del passato “lo spirito sottile di un filologo, di un umanista e di un umorista[...] e insieme la violenza neoverista di un naturalismo palpitante”²³. E si pensi, in tal senso, alle registrazioni televisive che ci consentono oggi di ammirare Baseggio nei panni di *Sior Todero brontolon*, datato 1969, per cogliere l'esattezza di un simile giudizio. Nondimeno, la lucida agiografia si appesantisce all'improvviso quando accenna all'allestimento del *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, in cui l'attore sarebbe caduto in pericolose collusioni col disfattismo:

²⁰ Per la resistenza di Damerini nei riguardi dei registi, cfr. il suo significativo capitolo *L'interpretazione del teatro Goldoniano*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia* (a cura del Centro di ricerche teatrali), *Prefazione* di G. Bellonci, Roma, Bestetti, 1954, pp. 67-92.

²¹ Cfr. G. Damerini, *I Teatri dei Poveri, per la commedia del primo Cinquecento veneziano*, ne «Il Dramma», a. XXXVI, 282, 1960, pp. 41-49.

²² Cfr. G. Damerini, *Il mezzo secolo di teatro di Cesco Baseggio*, ne «Il Dramma», a. XXXIX 325, 1963, pp. 37-44.

²³ *Ivi*, p. 39.

È evidente nel violento bozzetto satirico e drammatico insieme, una intenzione a fine politico di propaganda contro i disertori, di inesorabile scherno dei vili che fuggivano, un'offerta, in ausilio alla loro fermezza, ai governanti che lo onoravano della loro amicizia. Il tristo che si è sottratto ai suoi doveri di soldato per venirsi a godere l'ozio, magari rubando, della città natia, e la carezza della bella donna alla quale aveva promesso di tornare con le ricchezze del saccardo vittorioso, è lasciato ravvoltolare nell'onta morale e fisica della sua condotta durante la lunga miserabile confessione con cui tenta di imbrogliare chi lo ascolta: ma poi respinto, giusta punizione, dalla moglie, bastonato dall'amante di costei, confinato sempre più nella sua vergogna di pidocchioso che invano spera di trovar credito o comprensione, Baseggio ha dato e dà a cotesto rottame umano un possente risalto pur con una vena di misericordia e filosofica simpatia a cui per altro sarebbe lecito non consentire²⁴.

Il terzo angolo è, come dicevo, il *côtè* francese, il *boulevard* di cartapesta attraverso Sarah Bernhardt e grazie alle contiguità alte con D'Annunzio. Ora, la drammaturgia di Damerini, per quanto nella sua espansione risulti minoritaria, sia entro all'autore sia al di fuori di lui, si mostra viziata, sin dal suo sbocciare, da una indubbia schizofrenia tra Goldoni e D'Annunzio, non sapendo o potendo scegliere tra i due sistemi. Con D'Annunzio, intanto, il rapporto è non facile sul piano drammaturgico. Anzi, il già citato volume, dedicato al rapporto tra il poeta e Venezia, si articola quasi come un autentico diario di bordo sulle iniziali diffidenze dell'ufficiale Damerini nei confronti di Gabriele ancora pre-politicizzato, distratto da amicizie cosmopolite e decadenti. E, in effetti, gli appaiono persino involontariamente comici i primi articoli di D'Annunzio giovinetto, dove da «La Tribuna» di Roma descrive nel settembre del 1887 il suo primo incontro con Venezia, nella navicella di Adolfo De Bosis, in un clima esotico, in un'aura ancora di mondanità dandysta, di “edonismo facile e spensierato”²⁵. E le risposte di Damerini si fanno impietose, allorché annota come il marinaio che deve guidare l'imbarcazione sia in realtà “un mezzo cretino”, mentre in un'altra sequenza descrive il poeta e l'amico in una pausa della crociera, distesi nudi sulla spiaggia di

²⁴ *Ivi*, p. 42.

²⁵ Cfr. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 19. E altrove stigmatizza la concezione di Venezia, “covo di tutte le lussurie e di tutte le putredini umane”, *ivi*, p. 32.

Rimini, a rosolarsi al sole per una completa abbronzatura, in un trionfo di eleganti tappeti, scambiati di fatto dai passanti per ciarlatani pronti “a fare i giochi”²⁶. Arriva a inserirlo nella cerchia di “snobboni [...] che correvano dietro ai titoli collezionati dall’Almanacco di Gotha”²⁷. Poi la svolta epocale dal momento erotico a quello eroico. La medesima navicella ad un certo punto perde la rotta, rischia di finire sulle coste dalmate, e viene, per sua fortuna, rimorchiata e issata a bordo, passeggeri compresi, dall’incrociatore Barbarigo della Marina da guerra. Novello Paolo a Damasco, D’Annunzio si intriga nei problemi della flotta e nel mito della *revanche* collegato alla sconfitta di Lissa. Qui, il poeta nel suo inoltrarsi nella rotta nazionalista-patriottica comincia a piacergli di più. In compenso, il D’Annunzio commediografo degli inizi continua a non convincerlo. Gli basta in tal senso indagare i copioni teatrali dedicati a Venezia collo sguardo di archivista e di filologo storico. È con tono pedante e professorale che bacchetta il *Sogno d’un tramonto d’autunno*, sottotesto, come vedremo tra poco, della *Giuditta*, precisandone le inesattezze. Cos’è, si interroga, questa grande *parade* di imbarcazioni lungo il Brenta, con relativo falò finale, in cui brucerà anche il giovane amante della dogaressa Gradeniga, quando basta risalire il fiume per accorgersi che “sull’angusto e stretto corso d’acqua [...] a mala pena lascia transitare in senso inverso due barche di modesto tonnello”²⁸. Allo stesso tempo, trova abbastanza infondate le contorsioni ginniche e orgiastiche della danzatrice Pantea, quando è chiaro che gli “sbirri della «Repubblica aurea» non avrebbero mai permesso”²⁹ simili spettacoli. E anche a proposito del pur tanto amato *Il fuoco*, prende spesso le sue distanze dall’accensione onirica del romanzo, non appena elenca i tanti anacronismi e i continui errori spazio-temporali, dall’iperbolica dilatazione della villa Pisani in quel di Stra, agli emblemi araldici e agli arredi dogali inesatti³⁰. D’altra parte, il D’Annunzio che più piace a Damerini è in fondo *La nave*, con cui salda i legami politico-ideologici coi circoli irredentisti del neo

²⁶ *Ivi*, pp. 20-21.

²⁷ *Ivi*, p. 31.

²⁸ *Ivi*, p. 58.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, pp. 58-66.

imperialismo italico³¹. Qui, emerge l'ufficiale di marina, di famiglia blasonatissima, Piero Foscari, grazie a cui stavolta si possono giustificare menzogne archivistiche in quanto "si tratta cioè di una trasfigurazione agita di antiche immagini, di antiche memorie"³². E più ancora lo travolge l'enumerazione rapinosa e roboante dei domini della Serenissima, al tempo dei suoi trionfi militari, espressa ne *La Canzone dei Dardanelli*, "tutta piena di guerreschi episodi navali e di figure di capitani veneziani, affollato affresco [...] sintesi liricamente stupenda e storicamente incisiva della potenza della Repubblica nel Levante"³³.

Torniamo, a questo punto, all'unico copione che ha circolato sulle nostre scene con una certa continuità, ovvero *Giuditta e Oloferne*, al debutto, come detto, nel 1911 ed edita nel 1920. Due anni dopo, la scena italiana sarà invasa dal successo di *Nina no far la stupida* di Arturo Rossato e Gian Capo, che in fatto di repliche e di produzioni disseminate lotta con la dannunziana *Figlia di Iorio*, il che la dice lunga sui gusti teatrali della borghesia italiana all'uscita dalla Grande Guerra, e prossima a imbarcarsi nella tragedia del fascismo. Stavolta, e fino in fondo, lessico e sintassi appartengono all'universo dannunziano, sia pure smorzato in una versione più sobria. Basti prendere in esame il prologo dedicatorio: "-Alla mia pallida amante siderea, l'Orsa minore; -Al canto del gallo che ruppe improvvisamente il silenzio del nostro primo ardente quasi folle colloquio d'amore; -Ai monti ospitali vigilati dalle tremule stelle"³⁴. Anche le didascalie, non meramente funzionali nella partitura del Vate, ossia metaforiche e non metonimiche al copione letterario, contagiate dall'eloquio alto dei personaggi, connotano il testo di *Giuditta*, e vi modulano vibrazioni e atmosfere.

La storia biblica dell'eroina ebrea che si introduce nel campo assiro di Oloferne, generale di Nabucodonosor, per ucciderlo e impedire così al suo esercito di prendere Betulia, rimbalzata attraverso poemetti medievali, oratori di Vivaldi, tragedie barocche e romantiche da quella del Della Valle del 1627 a quella di Friedrich Hebbel del 1839, viene riciclata da Damerini utilizzando colori e timbri

³¹ *Ivi*, p. 86.

³² *Ivi*, p. 97.

³³ *Ivi*, pp. 120-121.

³⁴ Cfr. G. Damerini, *Giuditta e Oloferne*, Ferrara, Taddei e figli, 1920, p. 5.

prelevati dal repertorio didascalico del poeta abruzzese, in particolare attorno al mito del tramonto prelevato da *Il sogno d'un tramonto d'autunno* e da *Il fuoco*. La scena ora si svolge nell'arco di una giornata, serrata in una compattezza cronologica tra il tramonto dei primi due atti e la notte e il giorno dopo a mezzogiorno. Ecco, allora, notazioni come "ardore della giornata [...] guizzi di fiamma rossastra [...] l'ombra ha già invasa tutta la camera"³⁵, e di seguito "l'ombra nella stanza è cresciuta. Fuori, il tramonto incupisce"³⁶. E ancora, "la stanza è ora fiocamente illuminata dal crepuscolo di cui si scorgono, oltre la loggia, nel cielo terso, le ultime iridescenze"³⁷, "il tramonto languisce negli estremi lembi del cielo"³⁸ e "in fondo in fondo rilucono, nel cielo di Betulia, le stelle"³⁹. Nel secondo atto, "la sera risplende con ogni suo incanto nel limpido cielo inondato da un chiarore di latte"⁴⁰, e poco dopo "nubi candide avvolgono la falce della luna in cielo e l'oscurità si addensa"⁴¹ e "forse, oltre la schiera dei monti, chiareggia l'alba"⁴². Nel terzo, infine, "di là del muraglione si apre il cielo terso"⁴³. Fiaccole, torce e lampade introducono ulteriori tocchi per il lettore/spettatore a dare risalto al chiaroscuro, correlativo oggettivo dell'ambiguità emotiva della protagonista.

D'Annunzio, si sa, era stato l'anticipatore, anche tecnologico, grazie all'apporto di Mariano Fortuny, delle grandi possibilità luminotecniche della scena materiale, finalizzate a grandi *machines* spettacolari, più che mai nel periodo francese⁴⁴. Dietro a lui, Damerini recupera le sue competenze di ricognitore della pittura veneziana antica e contemporanea, magari mescolando il notturno tintorettesco alle accensioni visionarie di Delacroix e Géricault

³⁵ *Ivi*, p. 10.

³⁶ *Ivi*, p. 21.

³⁷ *Ivi*, p. 34.

³⁸ *Ivi*, p. 37.

³⁹ *Ivi*, p. 57.

⁴⁰ *Ivi*, p. 60.

⁴¹ *Ivi*, p. 89.

⁴² *Ivi*, p. 92.

⁴³ *Ivi*, p. 104.

⁴⁴ Sui rapporti tecnici tra D'Annunzio e Mariano Fortuny, cfr. V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 166-169 e pp. 176-178 e Idem, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 265-268 e 291-292.

nella descrizione compiaciuta delle feste militari nell'accampamento di Oloferne, derivate sempre dalle partiture dannunziane. Ciò non toglie che la descrizione della folla risulta molto impoverita rispetto ai modelli del Vate, in quanto si lega più che altro al racconto, oggetto cioè del commento dei personaggi, non alla effettiva realizzabilità scenica, come ne *La nave* del 1908, ne *Le Martyre de Saint Sébastien* del 1911, in *Parisina* e ne *La Pisanelle ou la mort parfumée* del 1913. Del resto, la *Giuditta* si insinua in questa lista di sceneggiature megalomani a livello di indizi, di sineddoche. E non dimentichiamoci la diffidenza, successiva alla sua *Giuditta*, del Nostro verso lo spreco registico⁴⁵.

Il vocabolario del dramma allontana decisamente l'autore dall'amato Goldoni, dal concertato delle *Baruffe chiozzotte* e del *Campielo*, poi allestiti appunto durante la Biennale di prosa degli anni '30. In bocca alla protagonista, sin dall'inizio, spuntano lessemi molto scritti, parole in posa aulica, espressioni coturnate e improponibili, seguendo il *sermo elatus* richiesto dal genere tragico. La seconda battuta, infatti, che la donna, rivolta alla fantesca, pronuncia è la domanda "Fosti a pregare?" e poco oltre così dialoga colla stessa: "Un tripudio di nemici ascende rombando i pendii"⁴⁶. Si tratta insomma di una lingua medio-alta, che sfiora più volte il ridicolo come quando l'eroina rimprovera l'anziana fantesca: "Tu mi contamini con la pena della tua antica lussuria insoddisfatta"⁴⁷, o allorché la invita ad aiutarla a svestirsi dei panni quaresimali della vedovanza e a reindossare l'abito e i gioielli nuziali, svelando in tal modo accenni di nudità nella citazione della *Salomè* wildiana: "Convita i tuoi parenti[...], discingimi adesso il cilicio"⁴⁸. Simili moduli, che paiono prestarsi ad una rilettura parodica, riflettono in realtà l'apprendistato dell'autore, che cerca, occorre ribadirlo, i *seuils* adatti, all'ombra di D'Annunzio e dei suoi epigoni, dal Benelli della *Cena delle beffe* del 1909 al Berrini del *Beffardo* del 1919

⁴⁵ Così nel pezzo su Schiller, cfr. Idem, *Friedrich Schiller: bicentenario della nascita*, ne «Il Dramma», a. XXXV, 279, 1959, pp. 37-43, arriva a collegare lo scarso successo della drammaturgia del tedesco alle "formidabili esigenze sceniche e di sartoria", il tutto "assolutamente controindicato ai capocomici delle povere compagnie di giro", *ivi*, p. 41.

⁴⁶ Cfr. *Giuditta e Oloferne*, cit., p. 11 e p. 13.

⁴⁷ *Ivi*, p. 16.

⁴⁸ *Ivi*, p. 25 e p. 50.

al Morselli del coevo *Glauco* (quest'ultimo però cogli anticorpi di un corrosivo riduzionismo minimalista), essendo quella la dizione prevista nei circuiti del tragico, e richiesta da interpreti alti, quali Emma Gramatica, in passato reclutata giovinetta nella compagnia della Duse. Ebbene, nel secondo atto entra in scena Oloferne, esperto nell'arte della guerra e del comando, descritto in precedenza dalle donne in una specie di fantasia collettiva di stupro. E costui, misogino, refrattario alle debolezze dell'amore e alle orge connesse⁴⁹, secondo collaudati schemi classici, rivitalizzati dalle tipologie decadenti, sia letterarie che iconografiche⁵⁰, a contatto con Giuditta si scatena liberando un gioco di *calembours* erotici, trama di attrazioni e rifiuti. Questa lingua d'amore per essere accettata richiede la nostra sintonia nella medesima temperatura. Solo se si è preda delle frecce di Cupido, è possibile resistere al controcanto comico davanti a battute del genere: "Sembri adorna di un brano di Firmamento[...]. Ti amo, sconosciuta che io stringo tra le mie braccia, come se tu fossi il mio destino sconosciuto per un istante ghermito e serrato [...]. Partiremmo su di un cocchio silenzioso, verso un fortilizio ignorato [...] un letto di avorio ci rinnoverebbe, di notte in notte, la voluttuosa estasi della nostra prima notte di passione"⁵¹. Infine, il guerriero, sedotto e avvinto dai lacci di una *koinè* del genere, "la afferra per le braccia e alla vita, la squassa", come recita con eloquenza la didascalia⁵² mentre lei ormai sprofonda in pieno delirio, per cui "sibilando le parole a furia" gli saetta: "voglio essere, e sono, la tua schiava. Torcerò con le mie trecce

⁴⁹ Anzi, un po' come il suo autore restio agli sprechi registici del secondo dopoguerra, manifesta la propria avversione verso i costosi banchetti: "Detesto i festini ricchi di tavole imbandite d'ogni specie di cibo", *ivi*, pp. 79-80.

⁵⁰ È questo lo schema consueto della *pitiless woman* che disarmava il guerriero avvolgendolo nelle sue erotiche spirali, cfr. almeno B. Dijkstra, *Idols of perversity*, Oxford, Oxford University Press, 1986, (trad. it. *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988, cui rimando nella segnalazione), come nel capitolo *Loro e le vergini meretrici di Babilonia. Giuditta e Salomè: le sacerdotesse della testa mozza*, pp. 514-590. Per gli inquadramenti figurativi basta riandare alle Sibille e alle Gorgoni di Sartorio, che si impossessano dell'eroe, perché nell'universo ideologico dannunziano il protagonista deve staccarsi dalla donna per ascendere al titanismo del *dux*, vedi Marco Gratico nella *Nave*. Nella *Giuditta* di Damerini, del resto, Oloferne si consegna ingenuo alla bella, le dona persino la sua gloriosa spada assira.

⁵¹ *Giuditta e Oloferne*, cit., p. 74 e pp. 84-85.

⁵² *Ivi*, p. 87.

la corda del tuo arco, e non si spezzerà; e vincerei”⁵³. Ogni tanto, il dizionario si abbassa. E sono le tribù assire, tra le quali passa Giuditta, che tiene nel fagotto la testa dell’eroe, ad apostrofarla “mia dolce puttana”⁵⁴, spiazzando all’improvviso i registri prevalenti.

Incessanti i prelievi dalla drammaturgia dannunziana, sia nella enumerazione manieristica delle perlerie e gioiellerie, degli addobbi e del guardaroba, sia nelle alchimie tra duce e virago. Lo stesso congedo del dramma, là dove confessa la sua colpa, mentre il Sacerdote Eliachim vorrebbe farla passare da santa giustiziera, si richiama per *il coup de théâtre* alla Mila de *La figlia di Iorio* con un suicidio però che mima la *Tosca* pucciniana nell’atto di lanciarsi giù dalla sommità degli spalti nel vuoto. Ma prima fa in tempo a spiegarsi tra simmetrie sillogistiche come in un oratorio devozionale e librettistico:

Io, ho gioito con lui, una notte intera, un minuto e mille anni, freneticamente[...] io mi confesso al Dio che mi insegnasti a temere e a pregare; mi confesso agli spiriti del mio sposo e del padre mio defunti; mi confesso allo strazio che mi addenta il cuore e mi dilania le viscere, e mi arroventa la carne; mi confesso al mio amore che imperversa più che mai, dopo il delitto, su di me e mi squassa, sì che mi sembra di sfasciarmi⁵⁵.

Ma chi è Giuditta? Costei, nella leggenda biblica, nella relativa tradizione letteraria e nella rielaborazione di fatto fedele di Dame-rini, è una vedova incapace di elaborare il lutto (per Hebbel non avrebbe neppure consumato le nozze), abituata a giacere coi propri fantasmi finché non scopre la passione dei sensi e del cuore tra le braccia di Oloferne. Il testo la descrive nel segno di una trasparente instabilità emotiva, lo si è già detto. E infatti “l’ardore di questa tremenda estate”⁵⁶ le contamina il sangue, e “la malinconia stessa del tramonto imminente è diffusa sul suo viso”⁵⁷. Così pure la sua fisiognomia denuncia una pericolosa depressione saturnina, come gli altri non mancano di notare: “sul morto carminio delle tue labbra[...]. Un torbido abisso circonda infatti i tuoi occhi scuri. Ma il loro lampeggiamento ne è accresciuto... Una smorfia amara è ai la-

⁵³ *Ivi*, p. 88.

⁵⁴ *Ivi*, p. 99.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 111-112.

⁵⁶ *Ivi*, p. 42.

⁵⁷ *Ivi*, p. 12.

ti della tua bocca”⁵⁸. La novità, o meglio la variante, nella rilettura di Damerini, è doppia. L’impulso ad andare nell’accampamento di Oloferne a sfidare le orde selvagge è innanzitutto la conseguenza obliqua, subliminale potremmo dire, del racconto di un sogno erotico confessatole dalla giovane fantesca Zilpa in cui la mano dell’eroe, nel letto del piacere vagheggiato oniricamente, “era tanto lieve tra i miei capelli”⁵⁹. Lei, dall’amplesso e dall’omicidio, uscirà irri-conoscibile, perché “l’abisso scavato dalla notte furibonda intorno agli occhi è divenuto più fondo: spaventevole”⁶⁰. L’altra, acuta, variazione, sta nel racconto finale della donna, in cui riemerge il drammaturgo/romanziera rientrato, il costruttore di opere aperte, lo sperimentatore sommerso di sistemi misti, di generi indeterminati. Stringendo tra le mani il macabro fardello, misto di Salomè e della boccacesca Lisabetta da Messina, Giuditta denuncia l’amore assoluto per il nemico che le ha rubato il cuore. E Luchino Visconti nel suo *Senso* da Camillo Boito se ne è forse ricordato? Non credo possibile documentare una simile filiazione, da un testo ambizioso e rimosso a una film straordinario del 1954, eppure l’affinità elettiva nel *plot* è indubbia. Perché Giuditta, uccidendo, tradisce la sua causa, là dove dichiara, impietosa verso di sé, che ha tagliato la testa del nemico, solo per “una angoscia indescrivibile [...] la fredda paura di perderlo, di esser bandita, negletta da lui”⁶¹.

⁵⁸ *Ivi*, p. 16 e p. 73.

⁵⁹ *Ivi*, p. 23.

⁶⁰ *Ivi*, p. 108.

⁶¹ *Ivi*, p. 114.

La scena nascosta in Noventa

Nei diversi autoritratti che lungo la sua vita ha tracciato di sé Giacomo Noventa, l'identità professionale è di solito chiarita attraverso tre poli: quella del poeta, quella del filosofo, quella dell'ideologo, tutti territori che vengono nel medesimo tempo, con fierezza e umiltà, negati nell'atto stesso di essere rivendicati. In compenso, manca decisamente il polo drammaturgico. Vediamo allora di motivare tale assenza-presenza. Si tratta, a mio parere, di una strana rimozione. Sul piano pratico, Noventa ha tutte le ragioni del mondo a non considerarsi un commediografo, in quanto lungo la sua non copiosissima produzione letteraria, la parte ufficialmente teatrale è ben poca cosa. Finora le carte portate alla luce da Franco Manfriani, nel suo accuratissimo lavoro di speleologo, hanno soltanto fatto emergere il copione de *La fiala*, letta in pubblico un'unica volta, il 7 febbraio del 1959, l'anno prima della sua morte, al Piccolo di Milano, allora feudo incontrastato di Giorgio Strehler. Il regista in questione, si sa, era poco interessato agli autori italiani viventi, specie dopo il grande insuccesso nel 1950 dell'*Alceste di Samuele* di Alberto Savinio¹. E il Piccolo costituiva una scena avviata verso l'assimilazione brechtiana, una cornice incombente e condizionante che esigeva temi sintonizzati assicurando una memoria specifica, autentico *seuil* nell'accezione genettiana, nei riguardi dei drammi ospitati, compreso quello di Noventa. Manfriani ha individuato, nel suo inventario filologico, da una parte la stesura di uno scritto in originale e dall'altra ben quattro dattiloscritti, pur con varianti minime². Ebbene, in cosa consiste questa

¹ Per le notizie sull'infelice debutto del testo, il 1 giugno 1950, cfr. A. Tinterri, *Note ad A. Savinio, Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 303-341.

² Cfr. F. Manfriani, in *Avvertenza a G. Noventa, «Il Castogallo» e altri scritti*.

Fiala? Il titolo reca in sé una sorta di appendice, “Prova generale di una commedia in tre atti, trascritta secondo il testo stenografico del censore di servizio”³, indizio allusivo al ruolo vigilante della censura preventiva, destinata due anni dopo a cadere, in seguito alle polemiche furibonde intorno alla messinscena di Visconti della testatoriana *L’Arialda*, ma nel ’59 ancora operante e ricattatoria per poter accedere in palcoscenico. Ora, il copione esibisce un casting abbastanza banale, nel senso che il *plot* presenta giovinetti sfaccendati, un po’ accesi da furori palingeneticici, abbozzati secondo stereotipi comportamentali alla Molnár, impegnati in ludi assembleari tra tre coppie che oscillano all’anagrafe tra i 20 e i 25 anni, e fra loro, a mo’ di farsesco *pharmakos*, la quindicenne Maddalena. Si deve votare infatti la nuova presidenza e soprattutto decidere se ammettere al gruppo un settimo elemento, Adolfo, attraverso vagli iniziatici che ne faranno un *fialino*, in quanto i membri della società segreta della Fiala portano con allusioni ironicamente vezzeggiate tale nome. E il personaggio è altresì l’Ignoto dai miasmi sulfurei, e per di più il fratello di Caronte, colui “che non appare”⁴, con attributi che rimandano alle aure espressioniste di Rosso di San Secondo, l’autore di *Marionette, che passione!* Ma Caronte è qui definito “il più grande poeta ermetico ed italiano vivente”⁵, con esplicita allusione a Montale⁶, incerto se essere pasticcio o pasticciare⁷, trasparente parafrasi di un verso di Montale. Del resto, tutti i *characters* assemblano varie identità. Li soccorre anche un segretario, un certo Paolo, il solo single, oltre che vecchio inserviente (anche se questo vecchio

1922-1959, a cura di Idem, in *Opere complete di G. Noventa*, vol. V, Venezia, Marsilio, 1990, p. CLXXXV.

³ Di fatto, solo il primo atto del testo appare nella rivista «La situazione», 18-19, febbraio 1961 come annota Manfriani, *ibidem*. Da segnalare che, a curare la lettura pubblica, fu il Centro italiano ricerche teatrali, I Rabdomanti, diretto da Angelo Gaudenzi, cfr. Manfriani, *Prefazione a Il Castogallo...*, cit., p. CXX. Cfr. G. Noventa, *La Fiala*, in Idem, *Il Castogallo*, cit., p. 213.

⁴ *Ivi*, p. 214.

⁵ *Ivi*, p. 259.

⁶ Sulla polemica ossessiva contro Montale e gli ermetici, una delle *pointes* ideologiche di Noventa, cfr. F. Manfriani, *Prefazione a Giacomo Noventa, Versi e prosa* (a cura di Idem), in *Opere complete di G. Noventa*, vol. I, Venezia, Marsilio, 1986, pp. XXXI-XLII.

⁷ “sono il pasticcio, o sono il pasticciere”, cfr. *La Fiala*, cit., pp. 259-260, dove come annota Manfriani nell’apparato filologico in calce al testo si parafrasa il “farcitore o farcito” da *La Bufera* montaliana, *ivi*, p. 280.

ha solo trent'anni, e dunque già il segno anagrafico prefigura ossimori sveviani), colui che sposta le sedie, accende e spegne le candele. Il clima sembra rievocare uno scontro condominiale, nonostante l'oggetto della discussione non sia tanto insignificante, perché il gruppo giovanile dibatte su vecchie e nuove costituzioni, oggetto costante della meditazione di Giacomo Ca' Zorzi, il vero nome dello scrittore. Tra le bizzarre regole connesse a cerimoniali onirici non manca il divieto severo di guardarsi allo specchio per l'aspirante leader politico: chiunque ceda a simili debolezze narcisistiche, perde automaticamente l'accesso al potere, ovvero il turno di presidenza. Questo è la trama superficiale della commedia.

Il secondo livello è connesso alla stratificazione puntuale che caratterizza l'intera scrittura di Noventa, apparentemente semplice, ma in realtà multipla e meta-linguistica, orientata sin dall'inizio della carriera letteraria verso la citazione criptica⁸. Tanto complesso, questo secondo livello, al punto che il figlio Antonio lo convince ad aggiungere ai tre atti originari almeno un prologo didascalico, per decifrare l'ingorgo eccessivo dei rimandi ideologici. Se i giovinetti che giocano colla politica mettono in moto il primo testo, a innervare il secondo sono in effetti i riferimenti e gli omaggi trasparenti sia al Pirandello di *Questa sera si recita a soggetto*, specie per i bisticci tra registi e interpreti, sia al Savinio di *Capitano Ulisse*, in anticipo quest'ultimo, quanto a trasbordi ed escursioni della scena in platea, rispetto alle analoghe trasgressioni del siciliano⁹. Le tre coppie, che provano esperimenti erotici sulla giovinetta, sono in realtà attori in carne ed ossa, con tanto di nome e cognome, citati nei momenti di ressa/rixa del copione. In compenso, lo stesso segretario del gruppo politico Paolo si scopre autore dello strano ingranaggio drammaturgico, per certi aspetti *happening*, nella misura in cui pare compiacersi di fronte a situazioni non controllabili, più adatte ad eventi improvvisati che a copioni codificati sulla carta. Tanto più che, grazie al ruolo di Paolo, si affaccia l'ipotesi di una commedia scritta *dopo*, lasciando in realtà ai *players* il diritto-dovere di modificarla durante la dinamica dell'a-

⁸ Cfr. Manfriani, *Prefazione a Il Castogallo...*, cit., p. XIX.

⁹ Sui rapporti metateatrali tra Pirandello e Savinio, cfr. P. Puppa, *Savinio versus Pirandello*, in Idem, *Parola di scena. Teatro italiano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 121-139.

zione diretta. Scoppiano in effetti di continuo incidenti di meta-teatro, tra interruzioni, gaffes, incidenti di percorso, candele che non si accendono bene o che si spengono. Anche se la vicenda di primo livello si svolge in un ricco palazzo signorile, è in un microspazio, o meglio nello “studio di pittore ultramoderno”¹⁰ che avviene la citata riunione, resa caotica grazie a contraddizioni tra le parti da recitare, come quella del servo di scena, di memoria plautina, si pensi allo *Pseudolus*¹¹ che di fatto è il *raisonneur* ed anche il regista. E costui ogni tanto, mutando atteggiamento tra personaggio e attore, cambia le gerarchie, anche politiche, dello spettacolo. Ebbene, il medesimo vecchio oscilla continuamente tra l’idea che si tratti di una farsa o di una tragedia dato che Maddalena, appunto l’ingenua ragazza, dovrebbe suicidarsi per la vergogna di essere stata baciata, e di conseguenza secondo lei ingravidata, buttandosi giù nella tromba dell’ascensore. Invece, il gesto luttuoso non funziona in quanto l’ascensore risulta bloccato. Pertanto, l’impulso drammatico si risolve in un epilogo grottesco. Non si dimentichi che il ’59 si colloca in un periodo in cui si afferma il filone metateatrale di impostazione psico-religiosa, si pensi a Fabbri e a Betti¹², dove spesso lo scavo analitico-processuale dell’Io coincide coi meccanismi del *play within play*. Non mancano, del resto, ulteriori sovrapposizioni di teatro nel teatro, dal momento che questi *enfants terribles* nel finale si mettono a recitare ufficialmente la parte di buoni figlioli nella nuova iniziazione. Anche perché si annuncia l’arrivo dei genitori filistei, mentre una delle signore molto borghesi, in un’aura buzzatiana¹³, si mette a strillare “Commendatore, commendatore e

¹⁰ *La Fiala*, cit., p. 223.

¹¹ Sul ruolo meta-teatrale di *Pseudolus*, cfr. M. Barchiesi, *Plauto e il metateatro antico*, in «Il Verri», 31, 1969, pp. 113-130. Cfr. anche J.D. Hubert, *Metatheater. The Example of Shakespeare*, Lincoln-London, University Nebraska Press, 1991, specie nel cap. *Metatheater and Performance*, pp. 1-14. Più in generale, L. Abel, *Metatheatre, A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

¹² Nel personaggio dell’ingenua Maddalena che tenta il suicidio in ascensore si può rintracciare più di una suggestione dalla Elena Vanan, la figlia del Presidente del tribunale travolto dall’inchiesta nella bettiana *Corruzione al palazzo di giustizia* del 1949, colei che realmente condurrà a compimento il proprio sacrificio espiatorio, gettandosi dalla tromba delle scale.

¹³ Sulla drammaturgia di Buzzati dischiusa timidamente sulla scena milanese a cavallo tra gli anni ’50 e ’60, cfr. P. Puppa, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in AA.VV., *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, a cura di N. Gianetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 307-318.

poi dicono che fra i nostri ragazzi non c'è più religione!"¹⁴, ingannata dalla cinica finzione dei giovanotti, rientrati all'improvviso nel ruolo dei bravi ragazzi.

La strategia vera del testo però non si risolve nei primi due livelli. L'asse principale ruota attorno ad un perno politico, nel senso che questo farsesco apologo pedagogico, se mostra il mondo politico non *salvato* (per rifarci al titolo del poema della Morante, datato 1968) ma *deriso* dai ragazzini in chiave ludica e luddista, ospita altresì al suo interno citazioni dal teatro giacobino primo novecentesco, quale ulteriore modello culturale del copione. Perché nella composita biblioteca di Giacomo Noventa lettore plurilingue, potrebbe agevolmente trovar posto Romain Rolland¹⁵, specie per il ciclo dedicato alla rivoluzione dell'89, e in particolare *Les Loups* del 1898 e *Danton* del 1900, che avevano rilanciato il repertorio storico, in una dimensione plutarchesca alla Carlyle, colla scena trasformata in tribunale del passato e in arengo dialettico-parlamentare, tra personaggi eroicizzati in oratori ebbri di enfatici *sermones*. Nel caso della *Fiala*, Oreste e Giulio, durante il tormentato e buffonesco passaggio della presidenza dall'uno all'altro, sfoggiano tempere sillogistiche e foga predicatoria nella *discussion play* centrata sulla *roba*, colla desublimazione delle idee a meri appetiti economici e a invidia di classe: il ricco Oreste viene contestato da Giulio, nato povero e smanioso di sottrargli la leadership. Ma nel copione agiscono anche complessi esoterici, certo in chiave parodica, secondo registri pendolanti tra la burla corrosiva e la liturgia seria. Infatti, nell'eccentrico *plot* incombe un autentico sortilegio, con richiami al mistero eleusino, ritualità da messa cattolica e massoneria squadristica, attraverso inchini, preghiere strazianti e sguardi fecondanti, in un *pastiche* dalla forte carica profetica, in anticipo sulle future fecondazioni artificiali. Così citazioni, sospese tra archetipi alti e rovesci cerretani, determinano allusioni tragicomiche alla polarità politica in primo piano del copione: i due contendenti finiscono per omologarsi azzerando le differenze tra le due formazioni ideologiche contrapposte, i due schieramenti

¹⁴ *La fiala*, cit., p. 270.

¹⁵ Sul ruolo di Rolland nella scena europea del primo Novecento, cfr. P. Puppa *Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*, in *Eroi e massa*, a cura di Idem, Bologna, Patron, 1979, pp. 148-284.

dell'epoca, conservatori e rivoluzionari. Ma i simboli sono sempre ridicibili a referenti banali e minimalisti, dato che i due, nel gioco regressivo, si contendono l'arredo della stanza, e i quadri astratti che appartengono al primo presidente, ovvero Oreste. E la forma astrusa dei quadri aggiunge altre spezie alla composita ricetta, perché consente polemiche esplicite contro l'avanguardia. Allora, quale obiettivo vero, in tanta ambivalenza di tono e di soggetti, spunta una esasperata anti-ideologizzazione, che mira a svuotare le opposte fedi, perché in mezzo a dibattiti pedanteschi, a protocolli assembleari vocianti, quello che sta a destra ad un certo punto si sposta a sinistra e viceversa quello a sinistra, a sua volta, per rabbiosa emulazione, confessa di andare a destra, corrotto dal miraggio dei gioielli e del denaro. Insomma, una sorta di chiasmo, col passaggio vertiginoso da un partito all'altro, nella certezza che le nostre scelte politiche sono dovute sempre a ragioni egoistiche. Ecco, Elena, all'inizio amante del capo Oreste, mentre puntualizza con efficace disincanto le prospettive personalistiche:

La buona fede di molti uomini è più indiretta ancora. Guardi Tizio per esempio. E Caio. E Sempronio. Essi credono nel loro deputato, il quale crede in alcuni amici, i quali credono nel Segretario della Sezione, il quale crede nel Segretario del Partito, il quale crede finalmente nelle proprie idee... O crede di averne"¹⁶.

Le scelte che facciamo partono da interessi personali e da contiguità private, e intanto i candidati del popolo passano attraverso i cartelloni, come ricorda in chiave antifrastica il prologo meta-teatrale: "...il pubblico non legge?...Ma no, caro signore, i cartelloni almeno, li legge. Se no, scusi, come voteremmo? Chi conoscerebbe i nomi dei nostri deputati? Lei mi fa segno di no? Lei non conosce nemmeno i nomi dei deputati della nostra città? ... Neppure io"¹⁷. Ma il pubblico dei votanti corrisponde in tale *mise en abîme* a quello teatrale, per cui di nuovo il gioco della politica si incrocia con quello della commedia, a denunciare la finzione della democrazia oltre che il narcisismo adolescenziale e le verbose fumisterie dei suoi rappresentanti.

Anche i giuramenti ateistici concorrono ad una simile carne-

¹⁶ *La Fiala*, cit., p. 261.

¹⁷ *Ivi*, p. 215.

valizzazione, in un furore nichilistico di affermazioni che poi verranno rovesciate nel loro contrario, nichilistico non solo nel loro contenuto immediato ma anche nella successione dei gesti e delle azioni. Si veda, ad esempio, l'apertura del cerimoniale: "Nel nome di Nessuno che tutti onoriamo, nel segno del Niente in cui tutti crediamo, dichiaro aperta la terza seduta solenne dell'assemblea dei Fialini"¹⁸. La miscredenza assume così, in questa sequenza, un tono da operetta tale da sostanziare pure un forte antifamilismo. I giovinetti, infatti, oltre a praticare la fecondazione artificiale sembrano aver assimilato le utopie escatologiche primonovecentesche, non solo estetiche ma anche politiche, cioè lo scontro generazionale tra padri e figli in un clima di delazioni e di spionaggi, qui suonato in chiave delirante, in quanto si vorrebbe abolire la dipendenza anagrafica, cancellando la propria origine familiare, in modo da essere trovatelli, sia nell'accezione di figli di Dio nella versione conservatrice, sia di figli del popolo in quella rivoluzionaria¹⁹.

In più, la serie di aforismi infittisce questo paesaggio desolante di prassi ciniche e di opportunismi irresponsabili, quasi che il copione del veneto Noventa filtrasse echi e suggestioni coeve dalla linea meridionale di altri celebri scettici, come Brancati e Flaiano. Per cui si corre in aiuto ai vincitori, si onora chi è in carica, mentre esplose la rivalità tra le compagne dei protagonisti, che si rinfacciano l'un l'altra l'uso letterale del termine tatto, a proposito dei loro uomini²⁰, con evidenti implicazioni erotiche.

Ebbene, per quanto riguarda la lingua, il lessico assembleare viene alleggerito proprio da questi *calembours* che proliferano e grandinano spiazzando con moto incessante il lettore, come la *boutade* che oppone, nella tensione classificatoria tipica della prosa²¹ di

¹⁸ *Ivi*, p. 229.

¹⁹ Ovviamente, i trovatelli connotano anche ulteriori simbologie, relative all'universo polemico di Noventa, contro il solipsismo individualistico tipico dei "frutti necessari dell'idealismo filosofico", cfr. Manfriani, *Prefazione a Il Castogallo...*, cit., p. CXXIII. E sul motivo del trovato si potrebbero ravvisare filiazioni oblique dalle *pièces à thèse* ottocentesche sul motivo del riconoscimento del bastardo, si veda il successo polemico attorno a *Le fils naturel* di Dumas fils del 1858.

²⁰ *La Fiala*, cit., p. 231.

²¹ Sullo stile discorsivo di Noventa, tra prosa e poesia, cfr. E. Tondelli, *Giacomo Noventa, Heine and the Language of Poetry*, in *Reflexivity. Critical themes in the Italian Cultural Tradition*, edited by P. Shaw and J. Took, Ravenna, Longo, 2000, pp. 63-81.

Noventa, la femmina chiocciola alla chierica vagante²². E il gergo politichese non disdegna richiami futuristi, allorché i personaggi si lanciano stereotipi da comizio di piazza, all'insegna di folle vagheggiate²³ con *climax* fonosimbolici. Non si dimentichi l'omaggio oggettivo a Campanile quando viene approntata una traduzione simultanea ai canoni espressivi, spesso lapidari e sintetici dei membri affiliati²⁴. Omaggi al Futurismo si possono considerare anche le litanie blasfeme, le intrusioni leopardiane sarcastiche²⁵, i coretti e gli intermezzi da *music hall*, *song* di fragranza più metastasiana che brechtiana, là dove si inneggia alla giovinezza e si attacca la vecchiaia. A volte, dall'impasto multi-linguistico che preme al di sotto di una *koinè* medio-alta, fuoriescono dialettalità inopinate, come quando il vecchio inserviente, nel mettere a posto sedie e quadri per una nuova seduta interminabile, se ne esce nel suo monologo "Chi che lavora, no' gà mai gnente, Xè mejo passeggiar... Chi ghe passeggia, no' gà mai gnente Xè mejo laorar"²⁶, in un'autoreferenziale solidale colle scelte caratterizzanti la poesia dell'aristocratico Ca' Zorzi. Ma qui il personaggio, nei suoi *a parte* lamentosi contro l'autore, pare svilire l'egemonia del regista, visibilmente ridotto di rango a direttore di scena, nell'accezione artigiana ottocentesca, mentre nel prologo iniziale costui rivendicava il diritto di una completa autonomia, suffragata dalla tradizione del palcoscenico²⁷.

La fiala, come detto, è l'unico pezzo teatrale per ora documentabile di Noventa, pertanto non definibile *anche* drammaturgo, nella vastità dei suoi campi di interesse e nell'articolazione dei suoi mezzi artistici. A prima vista, il copione sembra lontano dalla sperimentazione del palcoscenico, tutto centrato sull'esercizio della parola argomentante, un po' come verrà praticato e teorizzato dieci anni dopo da Pasolini nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* del '68.

²² *La Fiala*, cit., p. 265.

²³ *Ivi*, p. 232: "Nei grandi movimenti rivoluzionari la folla è sempre presunta".

²⁴ E dunque "cos" eufemizza "così sia", mentre "Saf" sta per "Stasera assemblea dei Fialini", e se si fa notare che manca una "d", si precisa che "Manca per brevità", *ivi*, pp. 234-235.

²⁵ *Ivi*, p. 250: "Che speranze e che cori, infatti, caro Giulio!".

²⁶ *Ivi*, p. 240.

²⁷ *Ivi*, p. 215: "Ma quando mai si rappresenta una commedia, proprio come è stata scritta? Neanche una commedia o una tragedia di Shakespeare". E, più avanti, p. 220: "Sarebbe un miracolo che una commedia riuscisse senza l'aiuto del regista".

Lo scrittore, tanto caparbio nel suo odio verso le grandi direttrici dell'arte e dalla scena novecentesca, polemico verso gli indirizzi delle avanguardie e neoavanguardie, specie nella loro messa tra parentesi del Soggetto, da Ibsen a Strindberg, da Pirandello a Savinio, pare lontano dalle pulsioni radicali, dalla impossibilità dialogica nel moderno, dalla caduta dell'oggettività interpersonale, ossia dagli esiti che conducono da un lato alla fisicità scenica, dall'altro all'afasia comunicativa. Tutte le affermazioni dello scrittore e dell'uomo Noventa comprovano certezze teleologiche sull'esistenza dell'anima individuale, intoccabile e immutabile, che si riflette e rifrange nel Dio creatore. Allo stesso modo, opera la sua, già citata, avversione all'ermetismo egemonico nella cultura poetica nostrana negli anni '30. Anche i frequenti ritratti che circolano nelle sue poesie, ritratti affettuosi/ironici dedicati agli amici letterati e filosofi, nel segno d'una ininterrotta catena epistolare-diaristica in forma di verso, ne presentano, si pensi a Casorati, Croce, Gobetti e Soldati²⁸, aspetti esterni, non mettendo in discussione la loro entelechia, il loro principio di individuazione. E le tante maschere che circolano risultano affettuosi o polemici corollari di un'individualità intoccabile, nulla di più e di meno²⁹. Perché Noventa si considera in tal senso e si lascia classificare autore ottocentesco, proprio in quanto si mostra convinto che sotto la maschera si nasconde un volto. In un simile ambito, viene prima di Ibsen (si pensi al *Peer Gynt*), di Nietzsche e di Pirandello, al contrario consapevoli che sotto il simulacro si allinea una serie vertiginosa di altre finzioni, in quanto nessuna autenticità di volto è ipotizzabile nel nichilismo moderno. Viceversa nel Novecento il Personaggio ormai si sgretola, quale somma algebrica di identità molteplici, scollate e terremotate, l'Io essendo solo una finzione grammaticale. Noventa punta, da parte sua, ancora alla sacralità della *persona*, nel significato non di maschera, e filosoficamente sta tutto sotto il segno di Parmenide contro il territorio infido e paludoso di Eraclito, ossia dell'unità *versus* la molteplicità degli enti. Sta, da questo punto di vista, assieme a Fabbri e Betti,

²⁸ Tra i tanti ritratti, *Casorati, Don Benedetto, Piero Gobetti, Semo soli, Soldati, e Carlo Levi, fio de Levi*, cfr. in G. Noventa, *Versi e poesie*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 13, pp. 34-36, p. 88, p. 156, p. 190.

²⁹ Cfr. almeno in G. Noventa, *Te conosco, mascareta, e Ti-ti-ssì-messa una mascara un giorno, ivi*, p. 155 e p. 195.

accumunato a loro dal comune orizzonte cristiano, anche se la sua coscienza intellettuale è tanto più inquieta e complessa. E nondimeno, proprio nel repertorio poetico noventiano, ci imbattiamo a volte in dualismi che contrassegnano l'autoritratto dello scrittore, specie nei passaggi in cui l'eros è collegato teneramente e pervicacemente all'ispirazione creativa, alla pulsione verso la scrittura. Si tratta, allora, di schemi allegorici affidati a donne allusive che vengono a coppie, ad esempio Iole e Pia³⁰, o di figure che sembrano riportarci ai misteri medievali, alla complicità funzionale tra angeli e demoni³¹ entro le dinamiche psichiche dell'animo, simulacri eufemizzanti che gettano luce sulla caoticità immedicabile dentro il Soggetto. Quindi un'idea di modernità si fa strada nonostante la poetica classicistica di sintassi ordinate e di tematiche semplificanti. Insomma, tale disorganicità della persona convive con l'opposta asserzione di una coerenza ontologica dell'anima individuale.

Questo l'ossimoro estetico-ideologico che mina dall'interno la sua scrittura distillata e laconica. Questa la frattura che detta il ritmo caotico e la deriva dialogica dei suoi testi, specie quelli non teatrali. Ma in che cosa consiste tale ritmo caotico, in cosa risiede questa persistente propensione dialogica in tutto Noventa? C'è una pagina di eccezionale lucidità che testimonia la teatralità nascosta nella sua opera. Di rado, come studioso della scena, mi sono trovato di fronte ad una affermazione così geniale come quella che apre una delle sue conferenze, occasione e fonte orale, sovente, dei suoi scritti. Intendo parlare di *Hyde Park*, del 1956. Nelle prime battute, la conversazione col pubblico ieri, oggi col lettore, punta su registri bonari, salottieri, da caminetto, in uno stile molto British *understatement*. Si chiede Noventa che tipo di conversazione deve adottare nel contesto. Ed ecco, all'improvviso, sdipinarsi un nuovo schema classificatorio, in lui autentica vocazione come già visto, grazie a quattro tipi differenti di dialogicità. Si parla qui di quattro meccanismi conversativi che non implicano il palcoscenico professionale degli attori, di fatto postulandolo quale sottofondo antropologico necessario. L'oggetto al centro della sua attenzione resta la politica, come sempre in lui. Il primo è *divino*, senza implicazioni religiose, quello che "avviene fra gente che si conosce, si stima e si ama, e

³⁰ *Cô vedo Iole e Pia*, *ivi*, p. 29.

³¹ *Mi gò un demonio*, *ivi*, p. 64.

vuole conoscersi, stimarsi e amarsi di più”. Al comune, reciproco sforzo per avvicinarsi e comprendersi, a questo modello ideale di rapporto, segue una seconda tipologia di dialogo, la *demoniaca*, ed è quella compiutamente conflittuale, “fra gente che si conosce, si disprezza e si odia, e vuole conoscersi, disprezzarsi e odiarsi di più”. Quindi, la *tragica*, sfasata allorché uno dei due gruppi si colloca nella posizione appena citata, stimando di essere corrisposto nello slancio affettivo, mentre l’altro in realtà ricambia con disprezzo e odio. Infine, la *comica*, non appena tale incrocio si produce all’interno di un singolo soggetto/gruppo, quando l’Io, rivolto all’altro, non sa cosa pensare di costui e ignora se la stessa conversazione provocherà altra disistima, disprezzo e odio, ricambiato pure in questa perplessità, e nondimeno “vuole conoscersi di più, senza sapere se questo conoscersi di più significherà stimarsi e amarsi di più, o tutto il contrario”³². Pertanto, l’oratore non esita a manifestare la propria confusione interiore nell’atto stesso di iniziare un discorso politico. Ma questa è la tipica modalità strutturale del rapporto con l’altro, quale incognita che attraversa tutto il teatro europeo del Novecento (basti pensare a Pinter). L’oggetto in questione appartiene di diritto al territorio semiotico, in particolare alla dimensione fatica della comunicazione. In compenso, la relazione coll’altro viene aganciata al rapporto intimo che l’Io intrattiene con se stesso, o meglio coll’altro che ha in sé, ed è ciò che influenza e modella lo scambio interpersonale, ciò che motiva gli atti di parola in un processo reciproco di adattamento. E nell’*Inchiesta sulla nebbia* del 1954, si privilegia il destinatario quale coautore del messaggio dell’Io: “Verso chi dirigiamo le nostre parole e le nostre azioni è infinitamente più importante di ciò che diciamo o facciamo”³³. Specie nella relazione *divina*, quando il Soggetto cerca di capire il modo in cui l’altro lo vede e il modo in cui il proprio sé coglie l’altro.

A volte, spinto da eventi importanti della politica, nazionale e internazionale, Noventa è sollecitato a utilizzare il genere discorsivo del *pamphlet*, sia negli anni controversi delle peregrinazioni dentro e fuori l’Italia durante il ventennio, sia in particolare nella

³² Cfr. G. Noventa, *Hyde Park (L’unificazione socialista o L’innocenza della cultura)*, in Idem, «Dio è con noi» e altri scritti (a cura di F. Manfriani), in *Opere complete di G. Noventa*, vol. IV, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 249-250.

³³ Cfr. G. Noventa, *Inchiesta sulla nebbia*, *ivi*, p. 216.

febbrile mobilitazione della giovane democrazia dopo la Liberazione, tra fronti popolari e divisioni/riunificazioni socialiste. E nel genere pamphlettistico, appunto, la pagina del poeta-pensatore registra frammenti dialogici tra comunismo e democrazia cristiana, tra socialismi vari e liberalismo, il tutto mescolato a chiose e riflessioni di grande tensione etica e concettuale, che lo porta ad un singolare e personalissimo impasto di socialismo liberale e di cattolicesimo anti-istituzionale. Il momento storico è quello di grandi scontri fra i vari schieramenti, che precipitano, sulla pagina di Noventa, in una serie di piccoli drammi didattici per esercitare il diritto/dovere della dialogicità, sempre entro la coscienza interiore, nell'accezione bachtiniana³⁴. Si veda quali testi significativi *I calzoni di Beethoven* del 1937 e *Il Vescovo di Prato* del '58, quasi appendice alle leopardiane *Operette morali*, diatribe dal respiro ritmico altamente dialettico. Basti considerare certe aperture solari, certi saluti, certi congedi aereati dalla leggerezza travolgente, dove spesso la lingua fatica a trattenere un felice bilinguismo, tipico della borghesia dialettofona del tempo, Qui, ancora, la dialogicità attraversa maschere fittizie, utilizzando amici o precedenti *noms de plume*³⁵, quali proiezioni dell'interna dissociazione procedendo, come in uno psico-

³⁴ Uso il termine dialogicità appunto nell'orizzonte categorico definito da Michail Bachtin nella sua ricerca sulla cultura popolare iniziata negli anni '30 e portata a compimento nel 1965, per definire la prospettiva ambivalente, tessuta di lode e di ingiuria, implicita nella comicità carnevalesca e nella polifonia linguistica, cfr. M. Bachtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (traduit par A. Robel), alle pp. 9-67. E non si dimentichi che uno degli obiettivi polemici di *Hyde Park* è proprio la generica esaltazione dello scambio comunicativo degli apologisti del dialogo, tipica della scuola pedagogica di Guido Calogero, cfr. *Hyde Park*, cit., pp. 251 e sgg., così come *l'Inchiesta sulla nebbia* vuole combattere la verticalità tra specialisti del sapere, politico e letterario, e gli umili o i *muti*, fra capi e gregari, *ivi*, p. 221. La stessa, pur risibile, richiesta del "grande pubblico", contrapposto a quello specialistico della prova generale, da parte dell'autore, ne *La Fiala*, cit., p. 216, si iscrive in un simile orizzonte democratico.

³⁵ Infatti ne *I calzoni di Beethoven* a dialogare sono Mario Soldati, sodale intimo di Noventa dal tempo aurorale del *Castogallo*, e Giacomo Debenedetti, tra i più amati dal poeta, pur nell'indipendenza ferrea di giudizio. Ne *Il Vescovo di Prato*, in scena invece è sempre Mario Soldati con Emilio Sarpi, nome dietro cui si nascondeva all'inizio il poeta Ca' Zorzi. Si veda questo passaggio illuminante ne *Il Vescovo*: "SARPI. Forse non esisti nemmeno tu, se stai parlando con me. SOLDATI. Oh bella! Tutti sanno che tu sei l'invenzione di un poeta: che sei soltanto il nome, con il quale egli firmava le sue poesie. O uno spettro: poiché egli ti ha fatto morire nel 1933", cfr. G. Noventa, *Il Vescovo di Prato*, in Idem, «Dio è con noi» e altri scritti, cit., p. 277.

dramma, tramite spostamenti da un paradosso all'altro. E, intanto, la conoscenza cresce in chiave maieutica ed è un'anima ideologica mista che fuoriesce in tal modo, non più un'anima individuale. Anzi, si arriva al *logos* proprio come nei dialoghi platonici lungo un gioco di smottamenti, di interruzioni che moltiplicano aperture, aporie, entropie dell'energia, della voglia quasi, comunicativa. Perché la tensione dialogica, il ritmo sinusoidale dei sillogismi e delle argomentazioni produce la teatralizzazione delle idee, autentici *coups de théâtre* che procedono attraverso scambi e contraddizioni, come l'apologia sbandierata del Vescovo di Prato, intollerante verso la coppia non sposata in Chiesa, dallo scrittore prima apprezzato e giustificato, poi per certi versi attaccato seguendo il proprio cattolicesimo anticlericale.

Questa istanza comunicativa, questo ritmo intradialogico all'interno della coscienza, libera un soggettivismo insistito, caparbio nelle ossessioni, dall'anti-idealismo crociano e gentiliano agliismi filosofici contemporanei, tutti ricondotti alla comune matrice immanentistica-protestante. E pur tuttavia è la rivalutazione complessa delle ragioni dell'avversario, sempre, la pulsione che detta il suo colloquio coll'altro. Si veda là dove distingue tra l'antifascismo schematico unidirezionale e la grande energia dialogica insita nell'esperienza partigiana, ovvero le meditazioni contenute nelle *Tre parole sulla Resistenza*, cresciute dal 1947 al 1959, dalla forte tenuta oggi, in tempo di revisionismi equivoci. E, ogni volta, il taglio coincide con una conversazione tra persone diverse, in una apertura a tutto campo che non esclude domande rivolte all'avversario. Ebbene, questo palcoscenico delle idee si esalta proprio nella poesia. Si è parlato di pronunciabilità dei suoi versi, a lungo affidati alla trasmissione orale e familistica, circoscritti in un circuito ristretto a pochi amici privilegiati, prima della loro fissazione cartacea e della febbrile riscrittura, dopo un lavoro maniacale di autocorrezione³⁶. Anche l'idioma scelto, la lingua veneziana reinventata e finto-semplificata, connota questa pratica dialogica e si contrappone nel suo nitore al manierismo arzigogolante o fonemico de *La Fiala*. Anzi, attraverso l'esercizio in un primo tempo quasi esoterico dei versi, nella dialettalità autoimposta, a

³⁶ Manfriani parla opportunamente di 94 riscritture per la sola poesia *Cò no' ghe sarà più stele*, cfr. Idem, in *Prefazione* a Noventa, *Versi e poesie*, cit., p. X.

partire da *Senza schèi ambascadori*³⁷ del 1929, quale fronda culturale antifascista e anti-idealista, ha modo di rafforzarsi l'allergia per il pedantismo dei letterati, l'ostilità (poco dialogante in questo caso) verso il poeta laureato che sembra ricondurci ad un illustre precedente, sempre nell'area veneta, al protetto da aristocratici e specialista in orazioni grottesche, ossia il pavano Ruzante³⁸. In un certo senso, la poesia si sprigiona come una sorta di teatro polifonico che non appena pronunciato rivela, inquadra e detta lo spazio scenico. Basti citare, in conclusione, e a suggello di questa lingua autoconstruita e mista, il messaggio rivolto a quell'altro da sé che ogni Soggetto internamente possiede, nella simulazione ideale di un rapporto *divino*, nelle categorie usate dal poeta, nel dialogo amoroso del tutto disinteressato, cioè verso i nostri morti. Ecco dunque questo testo contiguo ad un palcoscenico cimiteriale, in cui un congedo malinconico sfuma le invettive e l'assillo didascalico-evangelico che vorrebbe parole semplici come il pane³⁹, in cui il gioco degli *adieux* placa il rovello dialettico-ideologico, e toglie *aura* all'incanto arcadico-madrigalesco di tanti scenari amorosi, di memoria anche sveviana⁴⁰, con una chiusa brusca e disincantata: "Semo soli, Soldati.[...]. Semo soli, compagni./ Toca nel vodo/ Le magiche sonde./ Le done i amiçi i eroi/ Ne scava el cuor". Qui, lo scrittore metabolizza e rumina i propri morti, mentre il dialetto viene ormai del tutto nobilitato a reggere l'urto dell'escatologia, in un senso di stanchezza e di dissipazione ad additare sale vuote per la recita della poesia nel mondo moderno: "Per chi scriver, parlar?/ Anca i morti che più ne aiutava/ Tol su le so strasse/ E coi altri poveri morti se sconde"⁴¹.

³⁷ *Ivi*, p. 97. Ma si veda anche il fulminante e orgogliosissimo *Parché scrivo in dialetto?*, *ivi*, p. 84 o il perentorio *Mi me son fato...*, *ivi*, p. 65.

³⁸ Cfr. per e gli epiteti ingiuriosi contro gli intellettuali, da *La prima Oratione* agli altri testi carnevaleschi, cfr. P. Puppa, *Il contadino in Ruzante tra 'foire' carnevalesca e maschera sociale*, in *Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, a cura di G. Calendoli e G. Vellucci, Venezia, Corbo e Fiore, 1987, pp. 149-179.

³⁹ Cfr. il mirabile *El saòr del pan*, dedicato alla moglie Franca, in *Versi e poesie*, cit., p. 44.

⁴⁰ Si potrebbero rileggere certi versi struggenti di Noventa centrati sul vagheggiamento del corpo giovanile da parte di uno sguardo senile, alla luce di certe memorabili pagine sveviane, come *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, cfr. *Portème via, portème via, Versi e poesie*, cit., p. 129.

⁴¹ Cfr. *Semo soli, Soldati*, cit., *ivi*, p. 156.

Facco De Lagarda: parabola e parabole

Scarsa la produzione teatrale di Ugo Facco de Lagarda. Ho avuto modo di conoscere, oltre a la *Parabola del Semidio*, pubblicata nel '41 dalla Cappelli, tutta una serie di copioni dattiloscritti quasi mai rappresentati in scena tranne uno del '49, *La collana*, agevolato forse dal dialetto, e trasmesso l'anno dopo alla radio. Si tratta di testi che riportano con umiltà, in fondo al dattiloscritto, la data, l'indirizzo di casa e, in certi casi, anche la sigla della registrazione S.I.A.E., per ipotetici allestimenti che non verranno. Ma il testo che ha sfiorato il palcoscenico, suffragato pure dalla consacrazione editoriale, è appunto questa *Parabola*. Ha rischiato la messinscena grazie alla mediazione autorevolissima di un grande intellettuale ex-fascista, poi anti-fascista, ibernato a Venezia, ovvero Massimo Bontempelli. Costui, a sua volta, ha passato il copione in questione a una delle figure allora più autorevoli del teatro italiano, Cesare Vico Lodovici, il quale però, prima di coinvolgere una grande star del teatro di prosa, Emma Gramatica, ovviamente a causa dei filtri giuridici del fascismo ha contattato il dottor Zurlo, rappresentante della commissione di censura al Minculpop, per saggiarne l'autorizzazione ufficiale. Ebbene, Zurlo, in una lettera molto laconica, dichiara che l'assenso della censura non può essere concesso ad un simile copione. In primo luogo, a suo parere, non si capisce perché in un testo dedicato a Napoleone il personaggio non compaia mai in scena. Aggiunge che non vede l'opportunità, nel '41, di mettere in scena una storia in cui i vincitori risultano gli inglesi. Nello scambio epistolare tra Lodovici e Emma Gramatica, il primo, nonostante abbia apprezzato la scrittura del giovane veneziano per la notevole serietà letteraria, non vi riscontra purtroppo l'intensità richiesta dalla forma teatrale.

Ora, di cosa parla il testo? Il copione si snoda lungo sette stazio-

ni, in una sorta di bonaria versione espressionista, scandita attraverso sette flash diacronici, che seguono la vicenda personale di Napoleone, dal 1807, l'anno del trionfo, in cui i personaggi che lo contornano sono presentati chini davanti all'ombra di Napoleone che si intravede dietro la porta, fino al 1830, nove anni dopo la sua morte, nel palazzo delle aste a Roma. Qui, la sempre presente Donna Letizia, madre dell'imperatore, ormai resa dagli anni semiparalizzata e semicieca, assiste al rilancio della memoria del figlio, in quanto il busto del Canova, con l'avvento di Luigi Filippo D'Orléans, è stato ripristinato in Place Vendôme. E col monumento storico è il mito a ripartire. Dunque, un dramma a tappe biografiche in cui Napoleone si manifesta di fatto nella propria assenza. Quale primo livello, incombe innanzitutto il modello di un celebre testo *boulevardier* ai bordi di Napoleone del 1893, considerato alla fine del '800 un autentico capolavoro, *Madame Sans-Gêne* di Sardou. Anche la *Parabola* mette a nudo la realtà quotidiana dei familiari di Napoleone in una sorta di *comedy of manners*, non solo perché costoro sono ovviamente bardati in costume, ma perché si ricostruisce il protagonista grazie al comportamento dei suoi parenti, la madre, i fratelli e le sorelle (ben tredici erano i figli di Donna Letizia). Se ne mostrano insomma le miserie, le piccinerie, le vanità così come i gesti di sublime solidarietà e di sacrificio nei riguardi del congiunto tanto importante. Nello stesso tempo, man mano che avanza la biografia a tappe, il testo funziona quale *pièce à thèse*, per l'accesa dialettica tra l'ossessione della gloria, il principio di individuazione che si prefigge la propria eternizzazione, e l'opposta voglia di annichilimento che si afferma via via nel montaggio. La parabola di Napoleone presenta infatti proprio i momenti in cui il personaggio viene ridimensionato, in seguito alle due sconfitte successive (il primo isolamento nell'isola d'Elba, e poi quello definitivo, l'esilio, dopo Waterloo, a Sant'Elena). Entro il racconto che ne fanno gli altri, i testimoni, quelli che l'hanno avvicinato o hanno parlato fino all'ultimo con lui, Napoleone si mostra, sempre *per absentiam*, ridotto a larva umana con immense occhiaie, guance flosce e cascanti, quasi bestia allo zoo. E intanto le navi inglesi rovesciano frotte di turisti a vedere questo *freak*, un tempo padrone del mondo, costretto a parlare col giardiniere e con un contadino negro. Disceso nell'ultimo gradino della scala sociale, costui ormai può solo covare impulsi di risarcimento e di vendetta mentre ancora frequenta Svetonio, vale

a dire la storiografia dei personaggi illustri. Ma di dialettica avvolgente si deve parlare, dal momento che anche i parenti, anche la madre, soprattutto la madre, sembrano in un certo modo accompagnarlo in tale dibattito sulla fama quale continua e assillante precarietà. Il testo presenta pure schemi pirandelliani, in quanto la battuta esordiente, nella prima stazione, col maggiordomo che parla ai servitori di livrea e di vestiti ricorda un po' l'incipit dell'*Enrico IV*. Vi si ritrova infatti la medesima sussiegosa centralità dell'abbigliamento dei subalterni. La *parabola*, del resto, termina nella grande festa dell'ultima sequenza, col trionfo della mondanità in cui si parla dei nuovi astri in ascesa Chopin e Manzoni. A un certo punto, un vecchio maldicente interrompe il chiacchiericcio (si pensi a certi personaggi-spettatori che sproloquiano in scena o in sala, sempre nell'asse Pirandello-Savinio) e in tal modo impedisce l'ultima battuta, ossia rompe l'incanto per il vagheggiato ritorno del mito, mentre va a constatare di persona il busto mormorando acido: "Canova! Il solito pollice enfatico...Grassezza, cesarismo. Hum...Meglio il volto scavato di Primo Console"¹.

Questo epilogo grottesco, se vanifica il finale catartico-religioso, se, come detto, blocca il rilancio del mito, ricorda, facendo i dovuti distinguo, il congedo straniante che Brecht nel 1951 sceglieva per il suo remake dallo shakespeariano *Coriolano*, là dove si annuncia nel Senato romano la morte del protagonista, prospettando l'*apotheosis* dell'eroe, e invece arriva il tribuno della plebe a discutere sul costo del frumento. Dunque, l'eroe incalzato dalla mania di gloria viene messo in terza persona, subisce un autentico decentramento. L'ultima battuta non riguarda lui, in questo caso, ma il commento malevolo di un personaggio insignificante, il quale svolge ritualmente la precipua funzione del ridimensionatore. Allo stesso tempo, non manca un'indubbia memoria manzoniana, non solo dal repertorio lirico, dal celebre epitaffio de *Il cinque maggio*. Nella penultima stazione, quando la madre, nel '21, riceve il medico che le porta la lampada votiva di Napoleone e la sua maschera funebre e le narra gli ultimi giorni dell'agonia del figlio, lei lo spinge fuori mormorando "Signor dottore, parlate an-

¹ U. Facco de Lagarda, *Parabola del semidio. Biografia*, Bologna, Cappelli, 1941, p. 125.

cora. Ditemi ancora di Lui”².

Si consideri allora la fine di Ermengarda nel IV° atto dell'*Adelchi*, allorché la figlia e sposa di re scivola fuori di scena, nel risveglio dal delirio, e sussurra allo stesso modo, rivolta al coro di suore nel monastero di San Salvatore in Brescia: “Parlatemi di Dio: sento ch’Ei giunge”³.

In questo caso l’infelice creatura confonde l’oggetto del discorso, perché se pare chiedere notizie di Dio, in realtà è su Carlo che il suo pensiero ossessivo continua a sostare. In termini rovesciati ma rivelando un’analogia centralità affettiva, Donna Letizia sembra divinizzare il proprio figlio, anche per l’uso grafico della maiuscola. E un simile sottotesto contribuisce a tener discosta la *Parabola* dalla tentazione drammaturgica in quel contesto ideologico-culturale. Negli anni ’30, uno degli autori più rappresentati in Italia, Giovacchino Forzano, commediografo in sintonia colle velleità populiste del Duce, portava avanti un’astuta teatralità agiografica, in cui il filone storico postbenelliano giungeva all’esito più *pompier*. Bonaparte diviene per Forzano una sorta di anticipazione di Mussolini, si pensi a *Napoleone e le donne* del 1930, a *Campo di maggio* – scritto a 4 mani col Dittatore stesso – sempre del 1930, a *Don Buonaparte* del 1931, operine modulate su registri diversi, anche leggeri, ma tutti tesi ad una prospettiva teleologica⁴. Al contrario, questa *Parabola*, dove Napoleone, conviene ribadirlo, non è mai in scena, al massimo lascia arrivare, alla fine del V° tempo, il suono della sua voce disincantata per il tradimento del popolo, e sempre al di là di una porta socchiusa, tecnica forse prelevata dal *Borkman* ibseniano, esprime disagio e insofferenza. Nel testo non mancano persino contestazioni eloquenti nei riguardi del regime, a giustificare l’imbarazzo della censura, come quando Donna Letizia apostrofa lo stesso figlio: “La dittatura germina lutti e rancore e diffonde un’irresistibile sete di libertà. Non si costruisce stabilmente da soli, senza ascoltare il parere degli altri”⁵.

² *Ivi*, p. 111.

³ A. Manzoni, *Adelchi*, in *Tutte le opere* (edizione diretta da Bruno Cagli), Roma, Avanzini e Torraca, 1965, p. 175.

⁴ Sulla drammaturgia mussoliniana cfr. G. Fontanelli, *Mussolini drammaturgo*, in «Dimensioni» 7, 1978, pp. 43-56.

⁵ *Parabola*, cit., p. 84. Vedi anche a p. 67: “in altre parole più nessuno crede a lungo andare alle possibilità costruttive della dittatura specie quand’è sostenuta dai cannoni”.

In un certo senso, sembra quasi che l'antifascista Ugo Sardonico⁶, l'autore di questa *Parabola*, voglia usarla con malizia nel '40-'41, quando cioè non erano ancora prevedibili né i vincitori né i grandi lutti della Seconda Guerra Mondiale, quasi un monito profetico secondo cui ogni forma di *hybris* è destinata ad un'immane detronizzazione. Del resto, Napoleone non è solo personaggio negativo per l'autore, in quanto, nella raccolta poetica *Anteo* del 1933, e nel breve componimento intitolato *Il mantello azzurro*, prefigurazione sintetica della successiva *Parabola*, garantisce al condottiero sconfitto un'esplicita *pietas* manzoniana: "Il piccolo uomo in ginocchio/ spegne un lungo brivido/ nell'azzurro mantello./ [...] Il vinto ha le braccia in croce./ [...] Il disperato grido di Letizia/ copre l'urlante oceano./ Viva l'imperatore"⁷.

E nel testo teatrale, ancora, la stessa morte di Napoleone, secondo il racconto che ne fa il medico, ostenta tratti patetico-sublimi da catarsi, innanzitutto per il fatto che la natura intorno manifesta un'empatia in termini evangelici: "La sua agonia è durata tre giorni ed è stata spaventevole. Soltanto nel meriggio dell'ultimo giorno, mentre S. Elena era squassata da un ciclone senza precedenti, è stato raggiunto da una grande calma"⁸. In più, l'imperatore, nell'uscita di scena narrata, si esibisce in gesti ascetici, perdonando tutti i suoi nemici, tranne Fouché per le macchinazioni di quest'ultimo contro suo figlio. Al contrario, nei confronti di Mussolini, Facco, non appena gli è consentito di intervenire liberamente negli interventi storiografici del dopoguerra sul finto Napoleone, così ne traccia un profilo sferzante e liquidatorio: "partito dall'ateismo più irriverente e banale[...] e dopo aver sostato nei meandri del positivismo darwiniano e libertario più acceso, sì da portare alle stelle l'eretico Huss e imporre al prediletto secondogenito il nome di Giordano Bruno, era arrivato per lenti gradi nel 1928 al matrimonio religioso con Rachele Guidi [...] e al compunto inchino al papa"⁹. Ma al di

⁶ *Nom de plume* adottato nelle giovanili poesie dialettali, edite nel tempo della Grande guerra, poi abbandonato nella successiva produzione in prosa, cfr. A. Bocelli, *Letteratura italiana del Novecento*, Caltanissetta, Sciascia, 1980, p. 83.

⁷ U. Facco de Lagarda, *Il mantello azzurro*, in *Poesie scelte* (1918-1978), Venezia, Helvetia, 1979, pp. 93-94.

⁸ *Parabola*, cit., p. 93.

⁹ U. Facco De Lagarda, *Cronistoria dei fatti d'Italia (1900-1950)*, vol. I, Milano, Pan, 1975, p. 109.

là delle mutazioni comportamentali personali, il Duce viene demolito per aver diffuso nel paese e in maniera sistematica un “diffuso clima di *libido servendi*”¹⁰, coincidendo di fatto cogli “afosi[...] vent’anni della dittatura rubati alla nostra giovinezza; vent’anni truffati al paese”¹¹. Insomma, si potrebbe sostenere che la connessione tra l’archetipo lontano e l’incubo vicino Mussolini funziona nel momento in cui Facco scrive la vicenda napoleonica. Dopo, se ne libera demonizzando il Duce.

Ebbene, che lingua usano i personaggi sulla scena della *Parabola*? Un lessico abbastanza impronunciabile. Se volessimo portare oggi alla ribalta questo copione, sarebbe difficile farlo resistere in palcoscenico per il fatto che si tratta di battute forse consapevoli di non essere destinate alla bocca di attori. Certo, Emma Gramatica era molto interessata al testo in questione, dato che la *dramatis persona* fisicamente più presente era la madre di Napoleone e si sa che le star del nostro teatro, da sempre, prima di accettare una proposta, tendono a contare le proprie battute. Di fatto, il vocabolario di questi personaggi è profondamente scritto, sa di tipografia, come diceva nel 1933, a proposito di tutta la drammaturgia italiana, liberata dal sostrato dialettale, l’eccentrico, ma legato ad un’idea di teatro teatrale, come Anton Giulio Bragaglia¹². Ecco, ad esempio, uno stralcio dialogico tra un fedelissimo dell’imperatore, tal Gourgaud, e Fouché:

Queste cose voi non le capite, Fouché[...]. La luce che irradiava da lui vi è passata vicino e non vi ha abbagliato; uomo di ordinaria amministrazione. Voi odiate l’eroismo e il genio vi infastidi sce[...]. Se la storia si ricorderà di voi sarà esclusivamente per paragonare la vostra inguaribile mediocrità giornaliera all’imperitura gloria dell’Imperatore¹³.

Battuta appunto eloquente, nella sua pretesa laconicità, innalzata a *sermo elatus*, entro un processo di omologazione letteraria che non distingue tra ceti sociali, stratificazioni culturali, varietà etniche, tanto che persino la sposa giovinetta austriacante parla que-

¹⁰ *Ivi*, p. 108.

¹¹ *Idem*, *Cronache cattive*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 307.

¹² Cfr. D. Bortignoni, *Un caso “Bertolazzi” nel Novecento?*, in «Quaderni di teatro», 17, 1982, pp. 121-150.

¹³ *Parabola*, cit., p. 81.

sta medesima lingua, un italiano medio-alto, senza alcun tentativo di differenziarne la *koinè*. Qui, infatti, una tedesca si esprime allo stesso modo di una francese anche se il testo è italiano. Ma la verosimiglianza sociologica è lontana dall'apologo moralizzante. Non-dimeno, la lingua alta, quasi sazia di se stessa, convive ogni tanto con improvvise cadute verso la mimesi del quotidiano. In tal caso, motivo che rimanda alla vena beffarda di Ugo Sardonico, sono le frequenti "mutande piene" o "i calzoni pieni"¹⁴ a metaforizzare la paura con supporti plebei che fungono da contraltare all'eloquio monumentale. Ed è il popolo, assillato dalla "nostalgia del focolare sicuro", tutto proteso a soddisfare quale "supremo desiderio[...] una buona cena, un buon letto e un lungo sonno ristoratore"¹⁵, a dettare le maggiori torsioni verso la corporalità o un minimalismo riduttivo, grazie ad enunciati che pur si vogliono sentenziosi. La stessa Donna Letizia sbotta, ad un certo punto, citando il non sempre aulico figliolo, e ignorando evidentemente che la battuta avrebbe potuto essere detta da un'interprete bene educata come la Gramatica: "Uno dei suoi scatti. Vi avrà dato del coglione, povero figliolo"¹⁶. Del resto, è lei a insorgere contro il frasario diplomatico e raggelante dei suoi interlocutori, specie di quelli più astuti per definizione, come Talleyrand: "Voi, principe, parlate come camminate, cioè lento e tortuoso. Meno preamboli"¹⁷. In compenso, a mo' di riscatto, le didascalie del testo ogni tanto fanno circolare un aroma vagamente virgiliano. A chiusura del IV° tempo, mentre la sorella di Napoleone Paolina abbraccia Maria Walewska, personaggio rilanciato, grazie al cinema, nel '37 dalla divina Garbo, risuonano accenti bucolico-elegiaci: "di fuori s'accendono le prime luci dei casolari, s'ode un canto villereccio unito a un marziale squillo di tromba"¹⁸.

Come detto in precedenza, la *Parabola* sta in mezzo ad altri copioni ancora meno fortunati, senza nemmeno la sterile pubblicazione. Tra queste carte, organizzate nella metrica del dramma, atto unico o tre atti, si incrociano due tematiche ideologiche. Una

¹⁴ Così dice Letizia sui voltaggiaccio del popolo: "adesso ha i calzoni pieni e teme l'ira dei confederati", *ivi*, p. 41.

¹⁵ *Ivi*, p. 80.

¹⁶ *Ivi*, p. 84.

¹⁷ *Ivi*, p. 43.

¹⁸ *Ivi*, p. 61.

si concentra sulla volontà processuale contro i riciclati. Si tratta di testi che, innanzitutto, trasudano un'autentica indignazione, quasi Facco si ergesse a novello Giovenale sulla capacità inesausta dell'italiano di adeguarsi al nuovo potere. Ecco allora *Dispersi nove* del 1947, caratterizzato da atmosfere claustrofobiche nel segno di Ugo Betti, per la scena ambientata in una pensione milanese frequentata, nell'immediato dopoguerra, da artisti falliti e da generali sempre con le mutande piene¹⁹, da baronesse intriganti e da ragazze corrotte. In un simile clima dove ognuno tormenta l'altro, si aggira l'ex-fascista e repubblicchino che cerca di far dimenticare tutte le sue colpe politiche. Per il *milieu*, i tre atti di *Dispersi nove* si possono collocare ai bordi del ben più organico e sobrio romanzo *La grande Olga* del 1958. Ma quanto alla impunità vagheggiata dai criminali di guerra, si pensi alla sequenza terribile dove l'io narrante riconosce in un agiato e un po' flaccido turista tedesco con moglie e figli nella gondola di Venezia il torturatore dei Sette Martiri. Ed è una cicatrice a tradire "l'umanista cannibale":

L'assassino era ingrassato, scoppiava di salute, il collo della camicia, la giacca parevano soffocarlo, ma conservava lo stesso pallore nel volto[...]. Era stato lui a pretendere che la popolazione di Castello assistesse alla fucilazione dei sette innocenti e fu lui che, ultimata la strage, s'era fatto pulire gli stivali, lordi di sangue, da un asmatico vecchietto, prelevato all'istante tra la folla, quale presunto mormoratore²⁰.

Ebbene, la pulsione a smascherare, a far confessare l'assassino, inserita nel solco processuale caro alla drammaturgia degli anni '50 di impronta cattolica, dal citato Betti a Diego Fabbri, rimbalza da *Dispersi nove* a *Morti all'alba*. Quest'ultimo copione, del 1966, quasi un *plot* cinematografico rosselliniano, ruota tutto attorno allo scontro manicheo tra il partigiano eroico, non disposto a rivelare il nome dei suoi compagni, ucciso mentre sputa al suo persecutore, e

¹⁹ "Lo stratega dalle mutande piene", in *Dispersi nove*, copione appartenente all'Archivio Facco, p. 14. L'Archivio in questione è costituito da documenti, manoscritti e lettere di Ugo Facco de Lagarda, depositati nella Biblioteca Marciana nel 1997 in occasione della mostra e convegno all'Ateneo Veneto, per espressa volontà degli eredi attraverso il curatore stesso dell'evento, Alessandro Scarsella. Anche in questo caso, la metafora corporale abbassa il personaggio e ne fa una sorta di Pìrgopolinice plautino dell'esercito.

²⁰ *Cronache cattive*, cit., pp. 174-175.

quest'ultimo, dal nome antifrastico (si chiama Cortesia), vile quando verrà il suo turno d'esser fucilato. L'altra topica, intrecciata alla prima, è quella del lutto non elaborato. Sempre in *Dispersi nove*, un colpo di scena un po' grossolano, che ricorda la smemorata pirandelliana di *Come tu mi vuoi*, consente all'ex partigiano Enrico, sconcolato per la scomparsa dell'amata Dina, stuprata dal nemico, di rivederla sbucar fuori da una porticina, nelle vesti di una handicappata, sconciata ed incapace di parlare. Meno violento nei modi, ma sempre inserito nel motivo saturnino, anche l'atto unico *L'angelo nascosto* del 1954, intinto nei registri patetici della commedia veneta tardo ottocento, da Gallina a Rocca. Una coppia, che vive nel ricordo del figlio morto, tiene a pensione un giovanotto, accettato alla fine anche nelle sue menzogne e nelle intemperanze amoroze, in quanto i due vecchi lo considerano quasi una reincarnazione del defunto.

Un indubbio sottotesto è rappresentato dalla dialettalità. Non alludo tanto a *La collana* del 1949, bozzetto radiofonico dove la lingua veneta è suonata con cadenze sdolcinate e di maniera, in una vicenda meccanica legata alla presenza dell'oggetto feticcio eponimo, tra il *Ventaglio* goldoniano e *La boxeta de l'ogio* di Selvatico, entro una giostra miserabilista, memoria figurativa forse del Picasso rosa. Qui, una vecchia zingara, che ha trovato il prezioso monile appartenente ad una coppia di inglesi, sulla cui mano ha letto che i due sono destinati a morire in macchina, rinuncia alla refurtiva perché la collana porta sfortuna. Alla fine, si ristabilisce l'ordine iniziale, e si conclude che "Me par che sia sta tuto un sogno!"²¹.

Ma questo dialetto sa di falso, non si alza dalla pagina letteraria che si finge vernacola. Viceversa, straordinaria tenuta teatrale manifestano alcune battute *bidimensionali*, presenti cioè in dialoghi ospitati non in commedie destinate a manoscritti senza futuro, e dunque non confinate in un lessico medio-alto o in un artificiale idioma plebeo. Stavolta alludo a pagine narrative, entro cui si aprono all'improvviso mirabili scorci bilingui, convivenze felicemente conflittuali tra dialetto e lingua, vocabolario misto, quasi una *satura* espressiva. Il termine latino sembra in effetti appropriato per alcuni componimenti di Facco, né racconti, né romanzi, né commedie, ma novelle dialogiche, specie quelle che ravvivono il *corpus*

²¹ U. Facco de Lagarda, *La collana*, in Archivio Facco, p. 12.

godibilissimo di *Cronache cattive*. Qui, si dispiega un'ariosità, una leggerezza paragonabile a certi acquerelli di Guidi, e riscontrabile nell'opera complessiva di Ugo forse solo in certe cadenze liriche de *Le fondamenta nôve* del 1925, in cui il dialetto, un po' alla Noventa, si illimpidisce e si svuota per sottrazione progressiva sino a diventare pulviscolo emotivo, minimalismo percettivo e umorale. Il veneziano qui viene utilizzato con tagli fulminanti, quasi inevitabile per brusche impennate sentenziose. Il dialetto può svolgere altresì ruoli nobilitanti, liberare passionalità, scivolare nel *melò*, come ne *El delito de cale Cordoni*, dove un gondoliere cornuto vendica il proprio onore: "La mora solfeggiando fa le scale/e st'altro, dopo averla ben vantada,/ ghe verze el cuor de giazzo col cortelo"²², oppure farsi arguzia irriverente come nel monologo malizioso che movimentata la *Confession de la vedova*, con ritmi portiani: "Dies'anni in luto; ma 'l luto no toca/ né viso e brassi, né peto, né colo./ Me vardo in specio: gò rossa la boca.../ Son[...].rossa perché me consolo./ Vien da la cale un gran coro de mati:/ verzo la porta, po' scondo i ritrati"²³.

A volte non mancano toni da *amarcord* futuro alla Meneghelo, per l'esplicita teatralità garantita dalle frizioni del bilinguismo. Il soggetto narrante ricorda, ad un certo punto, la propria adolescenza trascorsa al Liceo ginnasio Marco Foscarini, e rumina le anamorfosi foniche subite dalle parole del docente: "Lubeca è sul mare (e il coro: "Lubeca so mare); Erz Gebirge (e il coro: Risi coi bisì); sulle rive del Katoyo si trova Bagamoyo (e il coro ripeteva il distico con furiosi miagolii)"²⁴.

Pluriguisimo di registri, allora, che conferisce opportunità di traduzione scenica a simili pezzi, dove l'oralità conversativa di Facco si dispiega senza impacci. La tradizione veneta, da Goldoni a Nieve a Svevo, si raggruma qui, in una carnalità contagiosa. Si legga *Il conte*, ancora, per assaporare un gusto antico di villeggiature della Serenissima, di promiscuità sessuali tra padroncini e ancelle. Il vecchio nobile, "giallo, asmatico e quasi sordo[...] col suo cranio d'avorio"²⁵ deve essere messo in viaggio, fasciato da scialli

²² *Poesie scelte (1918-1978)*, cit., p. 245.

²³ *Ivi*, p. 251.

²⁴ *Cronache cattive*, cit., p. 89.

²⁵ *Ivi*, p. 81.

scozzesi, e intanto gongola pregustando che in campagna potrà “pisseggar le spose e magnar polenta e osei”. Poi il taglio diegetico cede il passo alla concitazione dialogica, e lo scambio tra *senex* e servetta si colora con tocchi di allegretto ilaro-tragico: “ ‘I ociai. Dove xe i ociai?’/ ‘Ecoli, signor conte’/ ‘Le giozze...Sunta, gogio tolto le giozze?’/ ‘Sì, signor conte, el le ga tolte.’/ ‘...E il termos? Dove gavé messo quel natoduncan de termos?’/ ‘Ecolo...El lo gaveva in mezo a le gambe’²⁶.

I gusti del conte, incerto tra “done” e “cavali”, si chiariscono nel rituale invito a ricordarsi del sapone, rivolto alle fantesche: “el saon, il sapone... Tegnive nete, tose, e sempre pronte”²⁷.

Pluralità di registri, perché il medesimo vecchio si addormenta di sera, o meglio si spegne, a ridosso di una giovane governante, che gli dorme accanto. Qui, la lingua italiana riprende il suo percorso, ma ormai contaminata, inumidita dalla pausa giocosa e terribile dello scambio dialogico in dialetto:

Per cui l’ultima cosa leggiadra che il vecchio conte poté intravedere in quella sua estrema stagione fu certamente il corpo seminudo, abbandonato nel caldo, di una donna riconoscente e bella.(Allungare il braccio non avrebbe potuto, perché già da qualche mese la vita gli si era pressoché tutta raccolta nei piccoli occhi arguti)²⁸.

²⁶ *Ivi*, p. 82.

²⁷ *Ivi*, p. 83.

²⁸ *Ivi*, p. 84.

La biblioteca teatrale di Enzo Duse

Giornalista e critico drammatico, Enzo Duse. Puntualmente le redazioni dei quotidiani, tra cronache sportive/nere e recensioni a film/spettacoli, gli insegnano la strategia comunicativa, la paura di perdere il contatto col lettore, un po' quel che avviene in casi analoghi con Dino Buzzati. D'altra parte, il commediografo di Rovigo manifesta sin dall'inizio una bulimia nella scrittura drammaturgica. Nel primo volumetto Zanetti, datato 1931, una noticina inserita all'interno accenna a "molte, troppe commedie" composte in dodici anni dall'autore trentenne, e poi bruciate¹.

Duse è anche un cultore accanito della produzione teatrale del suo tempo, eterogenea nei titoli, in particolare dalla forte presenza francese a cavallo tra i due secoli. Una scelta conservativa, rispetto alle lacerazioni delle avanguardie, confermata altresì nel montaggio entro la stampa dei copioni, dove ad ogni mutazione del numero dei personaggi alla ribalta cambia la scena stessa. Ebbene, tra i registri utilizzati all'inizio c'è senza dubbio la maniera *boulevardière*, come emerge chiaramente nello "scherzo in minore" *Ars et vita* del 1930, poi ripresentata con poche varianti

¹ Ne salva solo, al momento in cui si presenta come redattore del «Gazzettino», *Quelle oneste signore*, *La veste di raso*, *Favola senza morale*, *Dono della notte* (in collaborazione con C.V. Duse), *Nemici* e *Fine di Don Giovanni*, cfr. più avanti nota 16. Nell'ancora approssimativa riorganizzazione filologica dell'*opus*, a tutt'oggi lacunosa e bisognosa di un inventario meno precario, anche nelle notizie relative alle prime messinscene e alle riprese, sarebbe indispensabile una ricerca sistematica sui tanti copioni sparsi tra biblioteche, archivi, fondi di compagnie. Si tratta di testi spesso privati della ribalta. La casa editrice Minelliana di Rovigo ha pubblicato nel 2013 *Le commedie venete*, *Prefazione* di Pier Mario Vescovo (pp. 3-16), silloge di otto copioni dialettali, da *Virgola a Ca' de Bo*. Auspicio che la meritevole iniziativa abbia in futuro continuità e sviluppi, a coprire se non tutta la restante produzione in lingua, almeno i titoli più rappresentativi.

dieci anni dopo col titolo *C'è anche un fidanzato*². Significativa qui la tipologia del personaggio maschile, nobile, sfaccendato e *tom-beur de femmes*. Il barone Luigi, infatti, viene così classificato dalla giovane Elsa, sua preda iniziale: “è giovane, è ricco, e non lavora. Dunque è ricco”³. A sua volta il marchese Alberto, il quarantenne impegnato in campagne militari amorose per sedurre donne giovani e mature in *Quelle oneste signore*, così traccia la propria bibliografia amorosa: “Ho scelto la carriera dell'amante e del giramondo. Ho fallato. La prima donna mi tradiva dopo tre giorni e al mio primo viaggio perdevo la valigia. Ora, a quaranta anni, sono al trentaquattresimo inganno dell'amante e alla cinquantesima valigia perduta”⁴. Correlato a questo impenitente scapolo d'oro, è il linguaggio militare a connotare l'impresa erotica, colle sue regole, i suoi tempi, le sue strategie. E nel dare battaglia, l'amoroso brillante pratica un solo lavoro, quello di piacere e dare piacere intorno a sé⁵. Nel secondo copione citato, la schermaglia amorosa si complica in quanto Alberto è combattuto tra madre e figlia, Costanza vedova e Germana quali oggetti del desiderio. Ciascuna perora la causa dell'altra, e nell'incertezza entrambe vengono liquidate in chiusura, tramite un *a side* dettato dal modello antico, in quanto apparterrebbero “a quella brutta categoria di donne che sembrano e non sembrano, che sono e non sono, che hanno e non hanno, ma che non danno mai”⁶. Le tipologie dell'amoroso brillante e la rarefazione della battuta tagliata impongono aforismi cinici e disincantati, col matrimonio per lo più declassato a transazione commerciale idealmente da siglarsi tra adulti esperti di vita

² Rispetto alla versione uscita su «Le tre Venezie» del 1930, quella col nuovo titolo appare ne «il Dramma», 1 dicembre, 367, 1941. Tra le rare modifiche, il protagonista Luigi finisce per saltare dalla finestra sulla strada, mentre la ragazza chiama il nonno. La fuga avviene anche per evitare il fidanzato, nel 1930 “boxeur”, *ivi*, p. 796 e italianizzato in tempo di guerra nel 1941 “pugilista”, *ivi*, p. 33.

³ *Ars et vita*, cit., p. 793.

⁴ E. Duse, *Quelle oneste signore*, «il Dramma», 327, 1 aprile 1940, p. 46. Ma il copione va in scena il 25 marzo del 1926 all'Arcimboldi, come riporta l'*Annuario del teatro italiano 1958-1959*, Roma, SIAE, 1959, p. 56.

⁵ Immagini riproposte pure nel successivo e dialettale *Matto per le donne*: “go spanto a destra e a sinistra sorrisi e schei”, cfr. Id., in *Teatro* di Enzo Duse, *Commedie venete, Queste nostre metè. Nudo alla meta. Id. Ca' de Bo*, Venezia, Zanetti, 1955, *ivi*, p. 65.

⁶ *Quelle oneste signore*, cit., p. 50.

e fanciulle buone e oneste, verso le quali l'uomo "non firma un contratto di fedeltà coniugale. Egli è libero. Soltanto un po' di... discrezione"⁷. Altrove si teorizza pure l'incompatibilità tra matrimonio e vita paradisiaca-angelicante⁸. È questa la propensione per la frase fulminante, dettata da un cinismo recitato alla lettera dai vecchi libertini venuti giù dalla tradizione brillante ottocentesca anglo-francese, dal *raisonneur dandy*, vedi il racconto di Leopoldo sulle tecniche contro la noia matrimoniale⁹.

Tutto ciò non impedisce la circolazione, grazie alla macchina dei *calembours* e dei *bon mots*, di precisi archetipi desunti dal guardaroba grottesco con qualche escursione pirandelliana, come la ricerca dell'identità, ogni volta simulata e subito dopo smascherata. Così Luigi cela il bisogno di sicurezza affettiva, così ancora la strana coppia formata da Elsa e Luigi muta di continuo le storie personali, per scoprire alla fine che il *caprice* un po' demussetiano si risolve in un meta-teatro, perché lui dirige una filodrammatica e lei vorrebbe essere coinvolta in una recita di beneficenza, mentre il vecchio coi baffi, presunto amante-protettore nel solco *dell'Ecole des femmes*, per un attimo fatto passare per gli inferni bolscevichi da cui sarebbero scappati, si rivela un mero impresario di pompe funebri. Non manca al seduttore la presenza della spalla, il maggiordomo memore del suo antenato Leporello, quasi a ricreare la coppia hegeliana di padrone e servo, traduzione al maschile della complicità tra signore e servette confidenti, coi relativi *marivaudages* amalgamati all'universo goldoniano garantito da personaggi che si chiamano Flaminia e Ottavio come in *Poker d'amore* del '54. Qui, Nonò si vanta di essere stato maggiordomo della famiglia reale egiziana, dimessosi per ragioni politiche, e adesso divenuto professore di morale e *meneur du jeu*. Vedi anche Antonio saggio con-

⁷ *Ivi*, p. 48.

⁸ E. Duse, *Poker d'amore*, in *Teatro* di Enzo Duse, *Le commedie. Id. Partita col morto. Le zitelle di via Hydar. Appuntamento con le caverne*, Venezia, Edizioni T.C. di M. Gatto, già Stamperia Zanetti, 1956, p. 26. Scritto nel '54, e l'anno dopo portato al successo dalla ditta Gioi-Ninchi-Scelzo, il copione riprende il motivo del marito e della moglie che si fingono amanti clandestini dal fortunato *Il fiore sotto gli occhi* di Fausto Maria Martini del 1921. Non si trascurino gli evidenti prelievi goldoniani, come la presentazione dei novizi, in realtà già amorosi di nascosto, così come il tema dell'inganno generazionale, perpetrato dai giovani ai genitori, che rimandano ai *Rusteghi* goldoniani.

⁹ *Ivi*, p. 49.

sigliere, e protettore, dei giovani innamorati nel fiabesco romantico esibito da *Le zitelle di via Hydrar*. Quest'ultimo copione¹⁰ ruota attorno al testamento del Granduca che assegna un castello all'amata misteriosa, una delle due signorine denominata Felicità, entrambe coinvolte nella vicenda passata. Si scoprirà alla fine che la destinataria è la terza sorella, madre di Vittoria, col disincanto da parte delle prime due, nostalgiche pertanto solo di un fantasma. Spunta nell'esile trama un altro registro, intrecciato al primo, nel clima da commedia ungherese, tra rose scarlatte e telefoni bianchi, in auge nel decennio che precede la catastrofe della seconda guerra mondiale. Potremmo chiamarlo un tocco alla Ernst Lubitsch, o alla Frank Capra, ossia una voglia di tenerezza e di malinconie crepuscolari, in cui l'obbligo del lieto fine lotta colla tentazione della rinuncia amorosa e della vita come sogno¹¹.

Sia il *boulevard* che la commedia leggera impongono al parlato nel montaggio battute rapide e vertiginose, uno stile sincopato mantenuto tendenzialmente anche nel repertorio dialettale, come la traduzione e riduzione dell'*Avaro* di Molière¹², datato 1948. Perché l'amoroso nella sua battaglia erotica gestita nel salotto deve dispensare galanterie e aforismi, nell'etimo del termine, ovvero una parola, specie in bocca allo snob e al *blasé*, tagliata a colpire meglio tra sentenze brillanti e allusioni turbevoli. E non deve innamorarsi mai. Anche perché in lui il totale disincanto nasce da un antico tradimento subito, di solito la premessa per la sua carriera di cinico seduttore. La maniera francese trionfa in *Jou Jou*¹³, atto

¹⁰ *Le zitelle di via Hydrar* scritte nel '34, vengono portate alla ribalta da Nino Besozzi nel '49.

¹¹ Vedi *Suo altezza lo desidera* del '42, dove la ballerinetta Lili, che insegue sogni d'amore col pallido Principe Arrigo, finisce per seguire il fotografo Tom, prototipo dell'educatore grottesco che "soltanto nelle cose serie avverto il comico". Costui vorrebbe rieducarla a lasciare per sazietà i tanti uomini avuti. Alla fine i due se ne andranno lontano dal teatro, come "due compagni felici molto infelici", cfr. E. Duse, *Sua altezza lo desidera* in *Teatro* di Enzo Duse. *Le commedie. Il giorno della befana. Id. Jou-Jou. L'ora degli amanti*, Venezia, Stamperia editrice già Zanetti, 1956, rispettivamente a p. 58, p. 70.

¹² Basterebbe confrontare la prima scena del testo di Duse con i fratelli Elisa e Cleante che si confidano pene e speranze amorose, sequenza anticipata rispetto all'originale dove era collocata nella seconda scena, e in cui tra l'altro non mancano utilizzi dai *Rusteghi* goldoniani "mai un spassetto/mai un festin", dattiloscritto appartenente al Fondo Micheluzzi, presso Casa Goldoni, p. 1.

¹³ Scritto nel settembre del '44, il testo viene portato in scena il 16 giugno del '45

unico in tre quadri, rigoroso inventario della tradizione basata sulle *coquetterie* della protagonista, entro il terzetto classico, costituito dall'amante cinquantenne industriale che paga e dallo studentello focoso di grande famiglia ma squattrinato. I nomi sono transalpini, come Claudine, Jardin (Jou-Jou del titolo) e Charles, e paiono usciti da commedie di Augier, Scribe e Dumas fils, col salotto-alcova e spazio per il duello oratorio tra i due rivali, alla fine capaci di sbarazzarsi della donna. Costei se ne va chiamando entrambi cornuti. Commedia del *cocuage*, pertanto, trasparente non appena lei nota sulla fronte del protettore un "segno di stanchezza"¹⁴. In questo laboratorio multiplo non manca il giallo picaresco con intrecci amorosi come nel prolisso *L'ora degli amanti* del 1944, emulo almeno nelle intenzioni dei Corra e Giannini, ma con cadenze vaudevillesche¹⁵. Qui, nella stazione climatica di un lussuoso albergo dove si deve esibire nientemeno che Joséphine Baker, i cui gioielli tentano due bande rivali, cioè Domingo e Sally, entrambi ricercati dalla polizia, e sempre pronti a mutare identità. I due, finiscono per nascondersi presso un bizzarro prete, Padre Laurent che li convince a metter radici presso la sua canonica e a fidanzarli.

Ma tutto ciò che non è schermaglia seduttiva apre ad altri dizionari, mescolando modelli alti e bassi, ed è allora che l'amalgama tra registri brillanti e sovraccarico ideologico appesantisce e rallenta il ritmo stesso della *pièce*. Analizziamo alcuni tra i titoli citati nel '31. *La veste di raso*, dedicata ai genitori, pesca nei serbatoi tardo naturalisti dove utilizza spunti maeterlinckiani, ibseniani, dannunziani¹⁶, miscela filtrata dagli epigoni nostrani in tale territorio, da

dalla compagnia Benassi-Carli. Nel casting, il giovane in fregola è interpretato da Tonino Micheluzzi, ruolo adatto al suo dongiovannismo privato, ben diverso in questo dal padre Carlo.

¹⁴ *Jou-Jou*, cit., p. 75.

¹⁵ Nel testo circolano battute irriverenti e abbastanza *bot*, come quando lui confessa la "smania di svestirmi davanti a lei", per correggersi poi "di codesta mia vita", *L'ora degli amanti*, cit., p. 99.

¹⁶ Esplicito il rimando all'epifonema del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, quando la Gradeniga si immobilizza alle sbarre del cancello del giardino, folle per la morte dell'amante. Così fa Giovanna, che nelle sue condizioni patologiche si sente "un'anormale", cfr. E. Duse, *La veste di raso*, in *Favola senza morale*. Id., *Nemici dell'amore*, Venezia, Zanetti, 1931, p. 29, "la fronte alta rivolta contro l'infinito cielo", p. 23. E lei soffre, specie da quando si accorge che "questa mia carne non poteva saziarlo", *ivi*, p. 30, al punto da

Oriani a Butti, da Benelli a Martini, da Bracco a Cavacchioli. In una villa su cui incombono le Dolomiti, il dottor Paolo da due anni vive colla moglie Giovanna, pittrice dilettante e condannata da un male incurabile. Verso di lei il marito nutre ormai solo pietà e rimorsi. Ufficialmente il ritiro serve ai suoi studi scientifici, in quanto si propone di “scoprire nuovi rimedi che leniranno i dolori fisici di tanti infelici”¹⁷. In realtà è tutto acceso nei sensi da una bella pastorella “che moriva d’amore per lui”¹⁸, in grado di dargli pure un figlio, non bastandogli evidentemente una vita di sacrifici. E c’è pure un fratello, Ruggero, salito in villa prima di un suo viaggio in India, che nel ruolo di Padre nobile cerca invano di riportarlo verso i suoi doveri, ammonendolo sulle tecniche da sirena dell’altra che “ama solo per vizio”¹⁹. Ridotta ad un’ombra, lacerata tra rassegnazione e gelosia (s’è spinta pure a simulare una finta maternità), Giovanna nel terzo atto di notte, alla luce fioca di una lampada, lavora alla stessa veste di raso che indossava al tempo della dichiarazione di lui, abito non apprezzato dall’uomo, e pertanto a suo tempo da lei stracciato. Adesso invece, umiliata nel trattamento subito²⁰, lo rammenda, Ma al rientro di lui, avvolto in un tabarro tenebroso, e alla notizia della morte del piccolo (esito augurato dalla donna nei momenti di furore depressivo), eccola, simile un po’ alla Hedda Gabler ibseniana, sostare un ultimo istante nel giardino, prima che si senta il colpo di rivoltella, tra le grida di Ruggero contro il fratello: “Tu l’ài uccisa, tu!”²¹. A conferma che, nella costruzione del *plot*, il giornalista della cronaca nera e sportiva punta alle scene madri, ai colpi di teatro, alle agnizioni tra parentele ambigue, come si vedrà più avanti.

Il fatto è che i testi in lingua, qua e là, intendono anche inviare alla platea messaggi maturati nella sua formazione laica e liberale, non sempre espliciti in quanto ostacolati dalla censura prima fascista poi democristiana. Innanzitutto, l’elogio della pace, come la madre che vuole il giovane figlio sepolto nel proprio cimitero

vantarsi col cognato: “E non è proprio della follia la più grande ebbrietà?”, *ivi*, p. 44. Il dramma debutta nel 1929, colla compagnia di Giulio Stival.

¹⁷ *Ivi*, p. 12.

¹⁸ *Ivi*, p. 20.

¹⁹ *Ivi*, p. 32.

²⁰ “Mi ha reso una prostituta nell’animo”, *ivi*, p. 44.

²¹ *Ivi*, p. 49.

di campagna, sottraendolo a quello degli eroi nella prima scena che apre *Il re senza corona*, scritta nel dicembre del '47. Qui, lo Sconosciuto gli ricorda come sia più difficile vincere la pace che la guerra. Tanto più che si discetta di un'arma segreta che potrebbe distruggere il mondo: nel terzo atto appare infatti lo scienziato Smith, devastato dai sensi di colpa per le sue ricerche micidiali sul radio, o meglio su un'arma batterica che potrebbe uccidere venti milioni di uomini. Assillante pure la denuncia della miseria sociale, legata all'egoismo dell'uomo. Accenti patetici dickensiani si ritrovano così in *Uno nella folla*²², centrato sul piccolo nucleo familiare, il disoccupato Ori Clim, dal cognome straniero a localizzare altrove tante magagne, sua moglie Cloe e il figlioletto ammalato (alla fine ucciso dalla madre per pietà), trio assediato da creditori assatanati, dai padroni di casa agli esattori. Ridotto per strada, a dialogare con un cieco che si è infortunato volontariamente per garantirsi un sussidio, emulo in questo ma senza simulazione della congrega brechtiana nell'*Opera da tre soldi*. Intorno una folla che esulta per la condanna a morte di chi ha ucciso, poi fatto a pezzi il direttore di banca, mentre all'orizzonte si profila l'orrore dei quartieri bassi, dove si muore in continuazione, e crolla l'ospizio dei vecchi trascinando in scena un sentore di catastrofe. Perché violenza chiama violenza e la lotta di classe sembra una prospettiva imminente. L'asse politica del copione è ovviamente lo sguardo *liberal* contro l'infantilismo della massa, dalla piazza al bar, l'ironia nei riguardi della così detta *communis opinio*, sempre oscillante tra chi difende la madre infanticida e chi invece l'assassino del bancario, in quanto non di delitti si tratta, ma di "dramma della miseria"²³. Forte altresì la polemica contro le istituzioni ecclesiastiche, perché Ori intenderebbe comunicare direttamente con Dio. Ed è a Dio che in mezzo all'uragano finale chiede più volte segnali, scettico verso le suggestioni fideistiche secondo cui le sventure verrebbero inviate dal cielo per liberare gli uomini dal male del mondo.

Il tessuto dialogico tende in questi casi a gonfiarsi, perdendo e scolorando lo smalto delle schermaglie amorose. Inevitabile allo-

²² Scritto a Venezia nell'inverno del '54, e dedicato a Marco Praga.

²³ E. Duse, *Uno nella folla*, in *Il teatro* di Enzo Duse, *La Trilogia. Giuditta. Il re senza corona*. Id., con una *Premessa* al lettore di G. Geron, Venezia, Stamperia editrice già Zanetti, 1956, p. 87.

ra l'allungarsi delle battute, sino a vere e proprie *tirades* da assise giudiziaria. Rispetto alla tematica sociale altrettanto, se non di più, vibrante risulta la questione coniugale. Problematica che si occupa qui della messa a fuoco degli obblighi reciproci tra i partner. Il motivo della coppia viene di fatto indagato con ossessiva e autobiografica insistenza, sulla specularità dei diritti/doveri di entrambi gli sposi. Quante coppie del resto, nella produzione complessiva di Duse, al di là del preteso benessere contrabbandato all'inizio, rivelano lungo l'intreccio cadaveri in armadio e reciproca insofferenza! Ecco allora il personaggio della libera pensatrice²⁴, dell'eroina disincantata, come Loly, la bizzarra e giovanissima suocera del protagonista in *Favola senza morale*, colei che gira il mondo seguita da amanti e devoti. Ed è lei, con una prosopopea degna per *verve* dialettica di Donna Felice nei *Rusteghi*, ad evidenziare le contraddizioni, in un paese privo ancora di divorzio, riservate alla moglie ripudiata: "Non potete pretendere né che viva da sola, né che si faccia monaca"²⁵.

La tentazione del genere più alto, del tragico, spunta di fatto solo nella *Trilogia*, dove a sentire un critico molto solidale a Duse come Gastone Geron gli archetipi di riferimento sarebbero solo D'Annunzio de *La figlia di Iorio*, il Morselli di *Glauco* e Pirandello²⁶. Ora, l'esito di *Giuditta*²⁷ si mostra davvero anonimo, un'esercitazione scolastica senza alcun intento parodico (seguendo le avanguardie) né smorzatura anacronistica (alla Savinio), ovvero le pratiche drammaturgiche a disposizione negli anni '30. Piutto-

²⁴ Ogni tanto però il commediografo non esita ad abbassare il tiro, come nell'atto unico, *Il dono della notte*, edito nel 1933, in scena colla compagnia Sperani l'anno prima. Il copione risulta scritto a quattro mani col cugino Carlo Duse, attore anche cinematografico di illustri parentele. Un trio di donne ritirate in montagna a preparare un manifesto contro il maschio, novelle *précieuses ridicules* esaltate all'idea di un gineceo asessuato, vedono i fieri propositi azzerati all'arrivo di un commerciante di articoli femminili, finito nella loro casa di notte durante un violento temporale, e poi in grado di smascherare la loro malafede. Perché tutte e tre si mostrano disposte a seguirlo, rinunciando alla propria poetica intellettualistica!

²⁵ Cfr. Duse, *Favola senza morale*, cit., p. 105.

²⁶ G. Geron, *Premessa a La Trilogia*, cit., p. 6.

²⁷ Scritta di getto ad Auronzo nei primi giorni di settembre del 1946, non priva di debiti rispetto alla versione di Damerini, e dedicata "ai figli di Israele e a tutte le vittime dell'ira faziosa", *ivi*, p. 8. Qui tra l'altro, l'eunuco Vagao, che aizza Oloferne contro gli ebrei, svelerà a Giuditta di essere uno di loro.

sto, la scrittura si fa ottocentesca, alla Giacometti (ma occorrerebbe un'interprete come la Ristori), ed è il libretto da melodramma verdiano, da Grand'Opéra, a balenare sullo sfondo. Un'aura manzoniana esala nel racconto dell'esploratore, ricalcato sul diacono Martino nell'*Adelchi*. Costui irrompe nell'adunanza del popolo, angustiato dalla certa vittoria di Nabucodonosor e di Oloferne, tra i sacerdoti nella gran piazza davanti al tempio in Betulia. Poche le varianti significative rispetto al *plot* antico, se non gli spettri che appaiono nella tenda di notte allo spietato Oloferne, tutto preso dalla propria smania di potere²⁸, o l'asciutto finale, col disincanto di lei, davanti alla furia vendicatrice del suo popolo, incurante dei suoi inviti alla pacificazione, e pronto viceversa a compiere nuove stragi verso gli assiri in fuga.

In compenso Pirandello dilaga in tutto Duse, ne penetra le giunture e ne permea la scrittura in lingua, nella varietà dei generi tentati, spingendosi pure nelle opere in dialetto. E questo dagli esordi sino alla fine della sua carriera. Si pensi ad uno degli ultimi titoli, *Partita col morto*, scritta nel maggio del '58, aperta da un omaggio esplicito a *La vita che ti diedi*, ma in versione maschile. Pietro austero bibliotecario, orbatò dalla scomparsa del figlio Giulio, morto per incidente, ma ritrovato nella propria carne, in quanto la somiglianza nei gesti del corpo impedisce di soffrirne l'assenza²⁹. Da qui, il bizzarro progetto di costruire una casa nella tomba di famiglia, una casa studio, senza le stanze. L'arrivo di una lontana parente, Donna Lucia (nome sbucato fuori prototipo del siciliano), irrita profondamente l'eccentrico genitore ma è la giovane Maria, fidanzata segreta del morto, venuta a sua volta a rivelare la gravidanza, altro calco pirandelliano, a scatenare la gelosia nel vecchio, fiero in precedenza per l'esclusiva amicizia e solidarietà col figlio. Man mano che procede, la *ghost story* col fantasma parlante rivela la vera identità di Giulio, di fatto un ragazzo vizioso e disonesto. In cambio, quest'ultimo ricostruisce una scena primaria, sofferta da lui a sei anni, quando il padre infieriva sulla madre adultera, fat-

²⁸ Sarebbe il furore del potere, la voglia di comandare a determinare la rovina dell'uomo, come ragiona il sovrano in crisi ne *Il re senza corona*, là dove si accusa davanti ai ministri sbigottiti: "Non ho saputo comandare a me stesso e ho preteso di comandare agli altri", *ivi*, p. 46.

²⁹ Cfr. Duse, *Partita col morto*, cit., p. 50.

ta sparire come morta e in realtà cacciata via, prelievo in questo caso da *La maschera e il volto* di Chiarelli. Si susseguono smentite e scoperte, specie quando si mostra Ramon, marito dell'amante di Giulio, cornuto che lo informa di come il figlio stesso si sia ucciso per la donna, in un'accelerazione vaudevillesca alla Crommelynck del *Cocu magnifique*. Insomma, sempre nuove informazioni sino all'infarto finale del padre sgomento. Riappare l'irrisione, costante nell'autore de *Il fu Mattia Pascal*, ai danni della *gravitas* del lutto, colle scritte cimiteriali che esaltano le virtù famigliari e l'asse pedagogica tra padre e figlio.

Se retrocediamo al giovanile *Fine di Don Giovanni*, edito nel '33, incontriamo altri capisaldi dello scrittore agrigentino. Perché il testo mette in scena la genesi di ogni leggenda con relativa caduta rovinosa, dietro la commedia delle corna e il terrore di essere "servito"³⁰, panico che tormenta anche Dario, il brillante amoroso e presunto Don Giovanni. Si tratta di *doxae* che poi si attaccano e divengono verità inconfutabili, per cui il malcapitato parrucchiere, innocente e tutto casa e bottega, diviene l'erede del protagonista nel prototipo del seduttore. Il *plot* del copione del resto costituisce inoltre un remake sfacciato di *Ma non è una cosa seria*, uno dei copioni pirandelliani più garantiti al *box office* di quegli anni, per il contratto sancito tra Dario e la misteriosa Ite a stipulare nozze mai consumabili. Il protagonista intende infatti continuare il gioco impunito delle seduzioni e a assicurarsi l'eredità di uno zio in Congo, imprenditore divenuto missionario, davanti alla nascita di un nipotino. Ovviamente, l'indifferenza della ragazza, unita all'abilità nel destreggiarsi in società e nell'inventarsi sempre nuove maschere personali, prima scampata alla rivoluzione bolscevica e poi vedova di star cinematografica, quasi una donna di spirito goldoniana abile nelle *pièces de transformation*, brillante nelle schermaglie da salotto e nel gioco degli aforismi³¹, farà capitolare e innamorare Dario, passato per gli strazi e i furori aggressivi di Otello. La recita

³⁰ Idem, *Fine di Don Giovanni*, in *Teatro* di Enzo Duse, *Introduzione alla vita eroica. Ladri. Id. Maddalena, occhi di menta*, Venezia, Zanetti, 1955, cit., p. 61. Trionfo della sofistica, ribadita da Amleto, assistente infido di Pickman in *Maddalena, occhi di menta*, *che* definisce la verità "la bugia alla quale gli ingenui prestano fede", *ivi*, p. 98.

³¹ Eccone uno, ad esempio, sul maschio: "Un povero uomo che nasce piangendo, che lavora e mangia per poter dar sfogo alle sue passioni, e che muore sempre troppo tardi", cfr. *Fine di Don Giovanni*, cit., p. 23.

della consorte per finta rimanda altresì nelle sue movenze leggiadre al *Proverbio* ottocentesco, tra Francesco De Renzis e Giacosa. Alla chiusura di ogni atto, la vediamo infatti scandire il proprio ruolo: “continuo la professione di moglie”, mentre nel finale lui ribatte “io comincio ora quella del marito”³².

Un prelievo ulteriore, con incastri multipli dal laboratorio pirandelliano, ne *Il segreto di Fanny* a stampa nel 1933, dove si coniugano insieme *O di uno o di nessuno* e *L'Innesto*. Perché Fanny, in adolescenza corrotta dal vizioso commendator Siro Zuffi, commerciante in grani, e poi sposa di un goffo professorino scivolato fuori da qualche *college story* di chi ha firmato *Pensaci, Giacomino!* e *L'uomo, la bestia e la virtù*, rimane incinta e non sa tra i due chi sia il padre. In realtà, la donna è attratta dal bel tenente di marina Graziani, cui va solo un suo sentimento privo di sbocchi fisici. Dieci anni dopo, eccola madre di Maurizio, fanciullo che sembra rifiutare il padre, Siro, perché l'altro si sarebbe suicidato. In realtà quest'ultimo ha solo finto di farlo, rubando l'identità ad un operai nordafricano sfracellato sotto un treno, altro omaggio al Pirandello sempre de *Il fu Mattia Pascal*. Il professorino torna in scena a rivendicare la paternità, mentre Siro decide di ripartirsene, salvo rientrare ogni tanto, dopo che la donna, che ha pure tentato di farla finita sparandosi, pare per la prima volta attratta e corrisposta dal marito. Un *puzzle* di colpi di scena, di pendolarismi schizoidi, insomma, e di conflitti dialettici, espressi in allunghi pericolosamente monologanti.

Perché più lo scrittore giornalista segue la tendenza pirandelliana di perlustrare la famiglia di notte, ossia dare spazio a pulsioni sollecitate da contiguità morbide e dal venir meno dei freni inibitori nel dormiveglia, più si allontana dall'istanza comunicativa diretta e cade nell'oratoria rallentando i ritmi francesi. Ma è la vicinanza alla biblioteca espressionista, lungo la tradizione che da D'Annunzio a Pirandello include anche Rosso di San Secondo, ad incidere di più nel dramma. Qui, in particolare, emerge la relazione tra vecchio e fanciulla, modellata sui *Sei personaggi in cerca d'autore*, colle oscillazioni parentali e diversificazioni anagrafiche (all'inizio tra un ultra quarantenne e una poco più che ventenne), distanza che cresce man mano seguendo la pa-

³² *Ivi*, p. 54 e p. 70.

rabola umana del suo autore, a costituire una vera e propria metafora ossessiva e mito personale in Enzo Duse³³. In *Favola senza morale* del '32, dedicata a Palmieri³⁴, l'ingegner Dorò e la giovane moglie Elena entrano in crisi per la presenza di Roberto, coetaneo rispetto alla donna, protetto dal protagonista e incautamente da costui messo accanto alla consorte. Qui, l'autore quasi si sdoppia tra i due personaggi maschili, in quanto il secondo gli consente uno di quei numerosi autoritratti posti, come nei pittori rinascimentali, dentro la scena. In questo caso, la proiezione esalta la duttilità nei mestieri tipica dell'apprendistato del futuro giornalista commediografo: "mozzo, clown, suonatore di pianoforte in cinematografi, mendicante, soldato d'avventura nel Messico"³⁵. Ovviamente, il triangolo consente soluzioni edipiche (Roberto in quella casa è stato accolto come un figlio!), e sequenze forti legate a repertori consolidati, di qua e di là dei confini nazionali. Così si ha il confronto davanti alla moglie, costretta o a negare o a confermare la reciproca attrazione verso il giovane ospite, di conseguenza sce-

³³ Si veda ad esempio l'apologo collocato in ambienti antiquari, coi quadri degli antenati che incombono dalle pareti e dal clima un po' benelliano, in *Appuntamento con le caverne*, scritto nel '58 (ma il volume è del '56!), dove il settantenne barone Sirius muore inseguendo l'amore della bella segretaria, Berta, "giovane, ardente", cfr. Duse, *Appuntamento con le caverne*, cit., p. 121. A sua volta, un vecchio medico la sprona a non sacrificarsi: "La primavera dura poco, sa. Non la lasci passare, senza godersene il tepore e i profumi", *ivi*, p. 110. Il copione si snoda in modo favolistico e bizzarro, coi tre bimbi trovati in una grotta e fatti crescere a distanza dall'eccentrico protagonista, a suo tempo fondatore di colonie per nudisti e di case editrici libertine, nel culto della proprietà privata. Lo spunto dei tre uomini (l'inglese, il tedesco e il sud americano) che si presentano davanti al loro padrino rimanda forse a *Filumena Marturano*. Per di più, vi si professa un terminologia positivista di maniera, sulla persistenza degli istinti bruti, dietro la patina superficiale della civilizzazione, per cui Sirius prima di morire di infarto conclude che tutto è sudiciume, in quanto l'amicizia si basa su rapporti finanziari, e l'amore "non è che un esercizio fisico", *ivi*, p. 134.

³⁴ Sarà Eugenio Ferdinando Palmieri, come vedremo, a sospingerlo idealmente verso la compatibilità tra dramma e dialetto, verso la tentazione di *unpleasant plays*, sulla scia di Shaw, che esploderà nelle asprezze indigeste e nella grandezza drammaturgica in *Ca' de Bo*.

³⁵ Cfr. Duse, *Favola senza morale*, cit., pp. 66-67. "Perfetto nichilista", poco dopo si autoproclama lo stesso Roberto, *ivi*, p. 67. Un altro doppio si ha in *Nemici dell'amore*, nel piccolo adolescente, modello di Nicola pittore, vero soggetto picaresco, "pezzente, ma dai lineamenti fini e dal parlare elegante", nato libero non appena si sbarazza della famiglia. "Passo. Domando alloggio e vitto; racconto una storia che mi capita in mente lì per lì; suono; diverto insomma, o interesse: faccio passare il tempo", cfr. Duse, *Nemici dell'amore*, cit., p. 154.

gliendo tra i due uomini. E Duse va oltre le suggestioni di *Candida* di Shaw e *Tristi amori* di Giacosa pur portate in primo piano. Perché, la coppia si apre a confidenze scabrose, a confessioni imbarazzanti e relative alla propria intima fisicità, lui che rivela di sentirsi “un uomo finito che della vecchiaia à tutte le debolezze e tutte le degenerazioni”³⁶, mentre lei, a sua volta, non esita a sbattergli in faccia il suo inappagamento, in quanto il “calore” da lui promesso “non l’ho visto arrivare”³⁷. Al contrario, prima dello scoppio-verità, lui era soddisfatto di una vita ordinata e razionale, lei dei suoi compiti di sposa: “voler bene: rispettosamente, devotamente; tenendoti la casa in purità perfetta[...]e non dando alla gente nessun motivo di dire assolutamente nulla sul conto mio”³⁸. Puntuale, nel finale della *pièce*, il recupero del rapporto, richiesto dalla strategia del lieto fine, ma soprattutto per l’annuncio della maternità, panacea che addomestica la potenziale *femme fatale* in madre, *pattern* di tanta drammaturgia europea sia alta che bassa, sia di stampo espressionista che del *melò* più trito³⁹.

Lo si può verificare nel suo ultimo copione, *I normali, questi travestiti*, testamentario e dalle forti componenti autobiografiche, allusive altresì alla propria condizione di malato, scritto tra la fine del ’61 e gli inizi del ’62. Le spinte incestuose si moltiplicano in modo esponenziale. La relazione tra la matrigna Clotilde e il giovane figliastro, di risonanza dannunziana (suffragata pure dal progettato viaggio alla tomba degli Atridi, sulla scia de *La città morta* e dall’odio della figlia Irina per la giovane matrigna, nel ricordo de *La fiaccola sotto il moggio*) si riflette in quella tra quest’ultima e il genitore, “il più straordinario uomo ch’io abbia mai conosciuto”⁴⁰, e soprattutto in quella tra il protagonista e la stessa Clotilde, seconda moglie. In una villa della provincia marchigiana, Pietro, cinquantenne in passato commerciante col camion, poi capitano d’industria e imprenditore di successo, vegeta in carrozzella, dopo l’incidente

³⁶ *Favola senza morale*, cit., p. 85.

³⁷ *Ivi*, p. 96.

³⁸ *Ivi*, p. 95.

³⁹ Così si chiude *Nemici dell’amore*, con Monica che si allontana sola nel tramonto. Agnese nuovamente incinta, dopo essere stata posseduta dal marito acceso dal desiderio per l’altra, in una “frenesia” che “la fa smarrire...sgomentare”, *ivi*, p. 144, trionfa sulla rivale. Un figlio, infatti, “ti inchioda alla terra”, *ivi*, p. 165.

⁴⁰ *Ivi*, p. 123.

aereo cui è sopravvissuto. La sua vita ascendente adesso risulta bloccata, così come la sua prorompente energia, soffocata anche dall'amore possessivo della figlia Irina, dagli accenti cecoviani, un po' di *Zio Vanja* (Clotilde come la russa Elena) e de *Il giardino dei ciliegi*, per la presenza di un medico naturalista⁴¹ e accordi di chitarra che giungono da fuori. La ragazza gli dedica la propria vita, innamorata com'è del genitore, e in conflitto inevitabile colla seconda moglie di costui, la bella e palpitante Clotilde "così espansiva, così attraente"⁴², attorno alla quale tutti ruotano frementi di desiderio, dal pittore incaricato del restauro degli affreschi e degli stucchi della villa, al dottore e all'ingegnere vicino di casa. Vi circolano altresì motivi ibseniani desunti da *Rosmersholm*, in quanto Clotilde ha assistito la prima moglie di Pietro e s'è fatta poi sposare. Ma il figlio Gerardo, venticinquenne legato morbosamente alla donna che pure l'ha fatto studiare chimica e lo vuole collocare in una cattedra universitaria, soffre ricambiato di gelosia verso il padre. Nella villa i contrasti si fanno intollerabili, specie tra Pietro e il figlio Gerardo, col padre che vorrebbe dirgli di "non aver fretta, figliolo; io finirò presto, e allora la mia grande eredità sarà tutta tua"⁴³. Il dramma si consuma tra il secondo e terzo atto, collo scontro tra le due donne, e schiaffo della più giovane all'"intrusa" e scatenamento di accuse da parte della più matura, che inchioda l'altra alla sua condizione infelice e neurotica di "pazza votata allo zitellaggio"⁴⁴, oltre che di relazione morbosa verso il fratello Gerardo. Perché nei riguardi di costui, Irina cova in effetti palpiti pascoliani⁴⁵. Anche qui, come già in *Partita col morto*, la macchina drammaturgica si snoda lungo continue confessioni sciorinate in duetti o trii, con spostamenti prospettici e modifiche di giudizio, tra sogni narrati o episodi del passato che affiorano all'improvviso. Irina provvede a consumare

⁴¹ Parlando di formiche, schiacciate dalla "scarpaccia di un villano", dichiara che costoro non si lamentano, in quanto "non hanno mai avuto né la speranza né la presunzione di essere importanti o eterne", cfr. Duse, *I normali, questi travestiti*, in *Teatro di Enzo Duse, Le commedie. Cocktail al circo. Ca' de Bo. Una famiglia in prosa*. Id., Venezia, Edizioni T.C. di M. Gatto, già Stamperia Zanetti, 1962, p. 128.

⁴² *Ivi*, p. 129.

⁴³ *Ivi*, p. 141. Atroci specialmente i pranzi, simili a una "giungla dove degli animali feriti si sorvegliano e si spiano in agguato", *ivi*, p. 127.

⁴⁴ *Ivi*, p. 137.

⁴⁵ "E sarebbe stato bello, sai Gerardo; tanto bello! Eravamo fratelli", *ivi*, p. 143.

meccanicamente la perdita della verginità in casa del pittore, coetaneo del padre, a scaricarvi l'impulso incestuoso. Nel frattempo, muore Pietro col nome di Clotilde sulle labbra. E l'ultimo atto vede Clotilde lasciare a sua volta la villa, dopo aver descritto al medico la propria madre, donna sacrificata alla famiglia e poi passata a sfrenatezza sessuale. E anche lei è stanca dei sacrifici compiuti verso Pietro che l'ha educata al vizio e le ha impedito di aver figli. Così si inventa erotomane col figliastro Gerardo che ora avrebbe via libera nei suoi sentimenti, viceversa messo in fuga dal disgusto e dalla delusione. L'ultima immagine che la donna lascia dietro di sé sono "due occhi smarriti, disperati"⁴⁶, mentre Irina si mostra ebbra di felicità in quanto adesso ha per sé la casa dove elaborare il lutto.

Nel solco dell'amore notturno, rientra di diritto *Il giorno della befana*⁴⁷. Qui, Fernando Disnan, cinquantenne cinico e disincantato, ma anche ingegnere di una grande azienda automobilistica, riceve la visita di una ragazza, una povera e dimessa dattilografa, in cerca di padre, o di un tutore qualsiasi perché senza famiglia, come richiesto dai parenti altolocati del suo fidanzato Ricki, studentello di filosofia, teorico della speranza che salva il mondo. Insomma, lei ha bisogno "di una casa, di un nome, di una reputazione"⁴⁸. Tra l'uomo, abituato a relazioni fugaci, e Alina si intreccia una schermaglia galante. Prima eccitato dall'ingenuità della coppia, che invita pure a cena, e poi sedotto dalla loro purezza e inesperienza, desidera entrare nella loro fiaba, al punto che se vedesse "scendere dal camino la vecchia befana quasi quasi ci crederei"⁴⁹. Dallo studio-salotto, che ha visto le gesta erotiche del protagonista, si passa alla soffitta gelida, in mezzo alla neve, scenario prelevato dal dickensiano *Christmas Carol* e ancora una volta dal cinema ungherese-americano (primo e terzo atto incorniciati nella notte dell'epifania), per non citare la *Bobème*. Ma poi la passione scoppia tra i due, tra quello che potrebbe essere padre e quella che potrebbe essere figlia, e Fernando seduce e si lascia sedurre, in una scena all'inizio giocata come recita. Nell'ultimo atto, sei mesi dopo li

⁴⁶ *Ivi*, p. 156.

⁴⁷ Scritto nel novembre del '40, al varo nel '45 col titolo *Il sei gennaio* e pseudonimo francese, in polemica col dominio dei titoli d'oltralpe nei primi anni del secondo dopoguerra.

⁴⁸ Cfr. Duse, *Il giorno della befana*, cit., p. 11.

⁴⁹ *Ivi*, p. 17.

vediamo sposati, entrambi impegnati in un logorante processo pirandelliano di reciproco adattamento all'immagine di sé nell'altro, lui che vorrebbe ringiovanire e cercare di fare il filosofo come il precedente fidanzatino della ragazza, mentre lei scimmietta le sue amanti, le varie Fifi, Lulu, Lolotte e così via⁵⁰. Ovviamente basterà il fugace rientro di Ricki, nel frattempo sistematosi con tanto di fidanzata, amante e impiego presso una fabbrica di turaccioli (topica poi ripresa in *Nudo alla meta*), perché lo scontro tra poesia e prosa si ricomponga e l'uomo le prometta di avvicinarla con meno "discrezione" e "rispetto", essendo ancora "un uomo valido"⁵¹. Ma c'è stato nel frattempo "il dono della befana"⁵², tant'è vero che la ragazza gli annuncia di aspettare un figlio da lui!

Impedito a fatica nello sbocco fisico, ecco poi il rapporto molto intenso tra il ciarlatano imbroglione Pickman e la trepida, angelicante *Maddalena occhi di menta*, brioso e freschissimo copione del '38. La ragazza, tra l'altro minorenne, appare risucchiata nel lutto non elaborato per il barman Enrico, morto in macchina poco prima di sposarla. E la fanciulla rinuncia persino al solito duchino miliardario (un ridicoloso zio di costui irrompe in scena citando i suoi illustri antenati per scongiurare le nozze) che la madre megera vorrebbe affibbiarle. Nel vedersela davanti, Pickman, che forse è suo padre, viene travolto da voglie e tenerezze mai provate prima con tanta intensità, oltre che darsi a prolungate indagini lombrosiane sulle somiglianze tra sé e la ragazza. Nell'epilogo aggiunto ai tre atti, dopo lo scioglimento lagrimoso della coppia, Pickman si scopre in un ospedale marsigliese nonno emozionato (e bagnato dagli zampilli d'orina del neonato) perché l'eroina eponima non s'era in realtà limitata col suo Enrico a fare la fidanzatina platonica!

Meno frequente, ma non certo ignorato, l'asse madre figlio, proposto ad esempio in *Ladri*, scritto nel marzo del '35, cui Simoni⁵³ dedica una lunga recensione plaudente il 12 febbraio del '37.

⁵⁰ Non manca un riferimento a Ibsen, citato direttamente da Alina nel terzo atto, nel dialogo-confessione reciproca col marito. "Evviva Ibsen!" esclama all'improvviso, infatti, la ragazza davanti alle sottili argomentazioni di Fernando sul cercare di "essere se stessi", *ivi*, p. 27.

⁵¹ *Ivi*, p. 32.

⁵² *Ivi*, p. 33.

⁵³ Cfr. R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, Ilte, 1958, IV vol., pp. 348-349. E il critico vi riversa il gusto per il racconto amplificato della trama, coll'ap-

E il testo, se si appoggia ai pirandelliani *Come prima, meglio di prima* e *La Signora Morli uno e due*, in realtà risale al modello primario in tal senso, allo schema di *Odette* di Sardou del 1881. Trama di lunga durata, infatti, quella della adultera/cocotte rimasta madre e riportata alla sua purezza perduta proprio dal figlio/figlia presente nel serbatoio melodrammatico da cui spesso il siciliano ricavava spunti per la sua dialettica causidica. Nella riscrittura di Duse, Sila, memore nel nome della *femme fatale* di *Giucoco delle parti*, corrotta in verità dalla grettezza del marito, riappare davanti a Mino, il suo primogenito abbandonato trent'anni prima, assieme a Manuel, oscuro ex giocoliere, attore da varietà rovinato, e ai nuovi figli. Il giovane le offre molto denaro solo per la commozione di svegliarsi il giorno dopo e poterla chiamare mamma. Nel finale, Sila fugge rinunciando al riscatto, trascinata dall'alcol e dalla disperata rassegnazione alla propria rovina fisica e morale, dopo aver cercato di obbligare il figlio depravato a inginocchiarsi con lei davanti a Mino, a scusarsi perché "gli hai rubato anche la sua parte d'amore. Ladro"⁵⁴.

Per certi aspetti, la biblioteca alta e notturna allontana lo scrittore giornalista dal dettato naturalista e lo avvicina, sia pur cautamente, alle avanguardie. Segni simbolisti-espressionisti si hanno nel secondo atto de *Il re senza corona*, dove in una sorta di foresta di Arden si presentano figure emblematiche, l'Uomo in tuta, il Giovane, il Tizio, in fuga dopo aver compiuto delitti in tempo di pace, mentre in guerra per gli stessi crimini erano stati premiati con medaglie. Costoro confessano, chi con iattanza, chi con rimorso, i gesti eversivi compiuti, quali uscite da vite fallite o senza prospettiva. Simbolismi anche in *Uno nella folla*, dal montaggio vertiginoso di varie scenette-quadro, con Ori davanti al quale sfilano sagome rapidissime, pronte a sbarazzarsi, con una battuta liquidatoria, del rischio dell'altruismo. Ed è per cercare aiuti per il figlio malato, che Ori peregrina in uno *Stationendrama*, come un novello

pendice finale, poche righe, dedicate agli interpreti, in questo caso il plauso maggiore a Febo Mari, per "la calda e intima intensità di recitazione", *ivi*, p. 349, col tono adeguato al gusto *larmoyant* del copione e la sua ricerca di effetti, come l'abbraccio disperato alla fine del secondo atto tra madre e figlio. Febo Mari è l'interprete dannunziano, gran seduttore e star a suo tempo sullo schermo muto, passato attraverso repertori anche pirandelliani, oltre che regista del mitico *Cenere* girato nel 1916, con Eleonora Duse.

⁵⁴ Cfr. Duse, *Ladri*, cit., p. 55.

Cristo patiens. Espressionista in termini canonici il motto scelto per sé dal protagonista: “ha sempre salito il suo calvario”⁵⁵, al di là del buio che spesso intervalla i cambi di quadro, o del fuoco apocalittico che divampa nei quartieri poveri, come in una *pièce* di Georg Kaiser, *Der Brand im Opernhaus* del 1918, o ne *Il delirio dell'oste Bassà* di Rosso di San Secondo del 1925.

Influssi nordici, al limite strindberghiani, filtrano in *Nemici dell'amore*, grazie all'harem progettato dall'artista in crisi, il pittore Nicola. Costui vorrebbe tenersi sia la moglie casalinga, l'Agnese che sbuccia piselli ad apertura del dramma⁵⁶, donna cui è legato unicamente nel lutto del figlio morto “nel ricordo di un pugno di cenere in un sepolcreto”⁵⁷; sia la piccola contadinella Zoe, sbucata da *Veste di raso* ma retrocessa anagraficamente a troppo giovane e troppo “bimba”⁵⁸ per osare possederla. Non basta, perché c'è pure Monica, riemersa dal liceo del suo passato, un residuo dall'Ibsen di *Solness*, in grado di eccitarlo ancora e di ispirarlo all'arte, sua musa dunque e manager. Monica esibisce notevoli doti affabulatrici, ossia sa inventarsi sempre diversa (qualità frequente nei personaggi di questo genere in Duse), e persino dirigere una scena meta-teatrale con tanto di attori reclutati a fingersi nobili, vecchi e giovani, a dar vita ad una storia di nobili russi, di corruttori, di aborti imposti a impedirle di avere “una creaturina nelle viscere mie”⁵⁹. Ma la storia melodrammatica poi si scoprirà essere in parte vera. E protesta, questo Nicola goffo superomista, assicurando di non essere pazzo in una simile propensione, in quanto sarebbero “pazze le vostre leggi”⁶⁰.

Suggerzioni futuriste, in qualche modo riciclate e sfumate nella progressione grottesca del *plot*, i sei tempi diacronici, in parte ispirati a *Passatismo* di Corra e Settimelli, che mostrano la vita e la carriera del giovane Virginio e della sua innamorata Margherita, in *Introduzione alla vita eroica*, scritta a Venezia nell'aprile del

⁵⁵ Cfr. Duse, *Uno nella folla*, cit., p. 88.

⁵⁶ Ed è Agnese a lamentarsi da subito perché il marito le avrebbe “strappata l'anima dal petto”, in *Nemici dell'amore*, cit., p. 120. Scritto nel 1926, il copione va in scena il 15 dicembre del 1939 al Teatro delle Arti, colla compagnia Bragaglia.

⁵⁷ *Ivi*, p. 161.

⁵⁸ *Ivi*, p. 134.

⁵⁹ *Ivi*, p. 150.

⁶⁰ *Ivi*, p. 143.

'34, e messo in scena nello spazio teatrale di Bragaglia, sintonizzato su quella lunghezza d'onda, nel '38. Qui viene recuperata la rapidità del fraseggio coreutico, l'ariosità della battuta, distribuita tra una piccola folla di personaggi che vanno e vengono evitando lunghezza e turgori del dizionario. In più, nella seconda scena, i salottini dei due rispettivi fidanzati appaiono simmetrici, con gesti analoghi nei genitori preoccupati a frugare nei segreti dei figli, nel gioco polemico sui vecchi che integrano i giovani (memore di *Elettricità sessuale* marinettiana) e tolgono loro ideali e spinte ascensionali. Virginio, in questo caso, per qualche residuo dannunziano in lui, sogna ingegneria aerea, invece di studiare a scuola, ma presto spegnerà impazienze ed entusiasmi. Lo vediamo infatti man mano integrato, e precipitato in modelli piccolo borghesi di provincia, mentre all'inizio progettava almeno concorsi a Roma. Eccolo allora lamentarsi, ossessionato dal miraggio di diventare ragioniere capo in Prefettura: "La mia vita non mi appartiene più" e poco oltre: "Uno stipendio mensile, una moglie fedele e poter girare per la casa in mutande. Ecco le nostre conquiste"⁶¹. Lapidaria definizione, doppiata dal padre poco dopo: "Lavorare senza rischio, nella tua casa ben chiusa alle insidie e alle furfantaggini, con qualche biglietto dalla parte del cuore"⁶². Il senso di *Chronos*⁶³ che tutto travolge e la claustrofobia di un familismo quale prigione si manifestano però attraverso ellissi, allusioni, accenni sobri, in puro stile intimista-silenzista, salvo esplodere nel finale. Qui, con qualche affinità rispetto al coevo *Natale in Casa Cupiello*, mentre il nonno si traveste nella maschera natalizia, il bel tenebroso Daniele Mignani, seduttore e diplomatico, viene a riconsegnare un guanto smarrito da Margherita. L'uomo invidia a Virginio quella vita tranquilla, e intanto gli annuncia la morte del "poetino biondo" Vittorio, scomparso "anonimo"⁶⁴, colui che compariva ad apertura del copione. Ma poi lo stesso Daniele viene arrestato per bancarotta, e Margherita che

⁶¹ *Introduzione alla vita eroica*, cit., p. 21.

⁶² *Ivi*, p. 28.

⁶³ Motivo sfiorato pure in *Favola senza morale* allorché Don Girolamo accenna ai vecchi compagni dei bagordi universitari patavini (omaggio al Rocca de *Se no i xe mati, no li volemo*) intenti a scherzi bonari, come cambiare iscrizioni stradali, lanciar sassi ai lampioni, e adesso del tutto irriconoscibili, spenti negli ardori, nei progetti di vita e di carriera.

⁶⁴ *Introduzione alla vita eroica*, cit., p. 26.

evidentemente gli ha ceduto, si dispera alla notizia. Il marito, da parte sua risarcito grazie a qualche consolazione ancillare, e tentato pure da corruzioni e bustarelle nel suo lavoro, si accorge solo alla fine di quanto successo. Una lunga didascalìa narrativa accenna al percorso interiore del personaggio: “La ama. E lui non l’ha mai amato tanto, non ha mai sentito così vivo il possesso di lei come in questo momento. Fra una settimana, forse domani le comprerà un cappellino nuovo, e le parrà con l’offerta di quel dono, di seppellire tutto un passato”⁶⁵.

Altrove, troviamo pure contatti colla platea, appelli al pubblico da *Poker d’amore* a *Cocktail al circo*. Non mancano altresì soluzioni scenografiche futuriste-pirandelliane come la cabina telefonica collocata in sala, per *Fine di Don Giovanni*, dove Ite comunica la sua ultima identità allo zio del protagonista, rimasto sul palcoscenico, in modo che il marito, là presente, non possa capire, tra gag e fraintendimenti anche grossolani, da vera *pochade*.

Poi, all’improvviso, è il dialetto a tentarlo, anche per le maggiori opportunità offerte dalle produzioni in quel solco, per la circuitazione e per la visibilità delle messinscene. Il passaggio dai copioni in lingua a quelli in veneto porta se non altro a due spostamenti significativi. Innanzitutto il profilo del protagonista vira dal brillante seduttore verso figure tendenzialmente senili, trascolorando dal primo attore al caratterista, che era poi il prototipo del capocomico delle grandi ditte primarie dialettali, da Ferruccio Benini a Cesco Baseggio. In seconda istanza, il montaggio drammaturgico tende a sdrammatizzare il quadro familiare, portandolo da atmosfere infernali⁶⁶ a situazioni purgatoriali, dove il lieto fine costituisce quasi un epifonema obbligatorio e rassicurante. In fondo, basta un po’ di buona volontà o di buon senso, magari grazie a un tocco di *melò*. *Happy end* favorito dal motivo del fidanzamento contrastato, per ragioni di *mésalliance*, destinato ad un esito positivo, come avviene in tutto il repertorio vernacolare nazionale, da Musco a

⁶⁵ *Ivi*, p. 29.

⁶⁶ Forse la più esasperata rappresentazione di questo inferno familiare, entro il repertorio in lingua, può considerarsi *Qui si bara*, scritta nel settembre del 1953, edita su «Ridotto», 5/6, maggio-giugno 1954. Qui, un padre furfante abbandona moglie e figli, mentre la donna non può che accompagnarsi ad un devoto e appassionato amico, archeologo.

Govi, con una singolare analogia rispetto altresì alla drammaturgia *hyddish*, del teatro cosiddetto del ghetto.

Insomma, è a interpreti veneti che sempre più si indirizza la scrittura, con committenze e complicità a livello di concepimento e di stesura. Fugace la collaborazione col compagno di scuola Emilio Baldanello, perché morto nel '52 anzitempo, e suo *Virgola*⁶⁷. Rara anche quella con Baseggio, Battista, impetuoso e sanguigno genitore, poi piangente, in *Bona fortuna, Piero*⁶⁸. Molto più continuativo, forse troppo, il rapporto con Carlo Micheluzzi. Perché è quest'ultimo l'attore che più lo sollecita (e lo condiziona) a sfornare testi di gradevole assorbimento da parte di una platea culturalmente conservatrice e un po' *prude* come il detto capocomico⁶⁹.

In questo versante, Duse viene spinto a raffigurare ambienti decaduti, centrati su personaggi simpaticamente invecchiati, in un clima per lo più dimesso e ingrigo. Perché sono le compagnie stesse, nel ricordo dei *borderò* incassati a loro tempo dalle opere galliniane, a dettare adesso il motivo della decadenza di una classe, quella nobile, soppiantata da negozianti assatanati dalla *roba*, e agevolata dal vizio e dalla dissipazione di cadetti viziati e viziosi. Decadenza sia delle persone sia dei tempi, centrale nell'ambizioso *Ca' de Bo*⁷⁰, ennesima variante di incroci sociali e di crolli aristocratici lagunari, col puntuale coro di fattori ladroni e fantesche interessa-

⁶⁷ Emilio Baldanello era il figlio di Dora, primattrice prima di Emilio Zago e poi di altre ditte venete tra il '26 e il '36. *Virgola* debutta al Teatro Goldoni il 21 aprile del 1943, colla compagnia Micheluzzi.

⁶⁸ Centrato sull'onestà povera, scritta nel '47, e in scena nel '50. Trasparente, ancora una volta, il richiamo a moduli cari a Gallina, in questo caso a *Serenissima*, come nell'ortolano-gondoliere di Treporti, che sposa e redime nell'ottica *prude* di quegli anni Tina, la ricca ragazza incinta, e la vuole persino senza dote perché lui pure uscito "da una mare siora e da un gondolier, *ivi*, p. 65. E il personaggio, modellato sulla ruvidezza soave e manierata di Gino Cavalieri, in un finale grondante ottimismo, auspica, una "internazionalizzazione delle razze. Chissà che in t'un mondo de bastardi no se sentimo finalmente fradei e podemo agiutarse ne le desgrazie", *ivi*, p. 72.

⁶⁹ Ci si può chiedere cosa sarebbe stata la drammaturgia dialettale di Duse, se al posto di Micheluzzi avesse potuto lavorare o con Baldanello o con Baseggio.

⁷⁰ Arriva in realtà alla ribalta nel '58 col titolo *Sangue blu*, felicemente definito "monumento funerario di una casta così nobilmente scolpito", cfr. G. Geron, *Ricordo di Enzo Duse e di Alberto Bertolini*, «Ateneo Veneto», anno II, n.s., vol. 2, 1, 1964, p. 121. Baseggio vi recita la parte del Conte Alvise, lui che l'anno dopo, nel '59, nella ripresa di *Scandalo sotto la luna*, di Palmieri, si cala nei panni del principe Almorò Silvestri, decano di un'aristocrazia stremata, intensificando livori e puntigli, ad esaltare calcoli e cinismi, sempre alla ricerca di trasfusioni di denaro.

te-lubriche ai danni del padrone. Del resto, si è passati dal “tempo eroico de le crociate” a quello delle “tassele su le braghe”⁷¹. Tanto più che i blasonati stemmi dei Segredo, dei Soranzo, usciti dai ritratti dei dogi e dei procuratori della Repubblica ad opera di Tiziano e Tintoretto, sono ora costretti a misurarsi con onorevoli comunisti, in un clima perfettamente gattopardesco. Duse vi immette un clima plumbeo e insieme grottesco, allusivo pure al destino delle stesse compagnie dialettali, ormai in parabola discendente nel secondo dopoguerra e retrocesse a poco a poco dalla ribalta nazionale a territorio regionale. Grottesco che arriva all’iperbole col *burlesque* del funerale e della lettura del testamento, nella consueta allergia ai rituali cristiano-borghesi delle esequie. La scena, presente pure in *Virgola*, sembra quasi una risposta al Fo vaudevillesco e pirotecnico, altrettanto irrituale, degli anni ’50. Ed è il sarcastico conte Domenico (che ha sposato la cugina gobba e poi la serve di casa, promuovendola da massera a contessa) nel disincantato suicidio finale a suggellare la fine di un intero ciclo. Il suo gesto condensa in sé sia lo stile del Signore in grigio, coi toni da Gastone petroliniano, in *Marionette, che passione!* di San Secondo e il precedente più rabbioso del conte Cesare in *Tramonto* di Simoni del 1906. Perfetto ultimo erede della antica casata, ecco suo figlio, il “contin Rudy” che “el li butta i schei: automobili, cavali, done”⁷², e mette incinte giovinette per dilapidarne la sostanza, andando quindi all’assalto di figlie di petrolieri. In modo meno aspro e senza sprezzature sgradevoli, anche per la coabitazione colla più paciosa ditta di Carlo Micheluzzi, la vicenda di vecchi nobili a di-

⁷¹ E. Duse, *Virgola*, in *Teatro* di Enzo Duse, *Id. Quel sì famoso. Bona fortuna, Piero. Carte in tavola. Premessa* di Adolfo Zajotti, Venezia, Zanetti, 1956, p. 10. Analogamente in *Ca’ de Bo*, si rimpiange il tempo quando “i stemmi dei de Bo gera sulle bandiere alle Crociate”, cfr. E. Duse, *Ca’ de Bo, Presentazione* di Margherita Meneghetti Obici, Venezia, Filippi editore, 1980, p. 43.

⁷² *Ivi*, p. 15. Del resto, Domenico alle pressioni di Doralice, anche lei alla fine ridotta “un povero rottame” perché si dia da fare, ribatte con sconcolato orgoglio che “io non posso lavorare. Sarà un germe, un bacillo che ho nel sangue, una maledizione”, *ivi*, p. 77. In questo aspetto, il nobile non fa che perpetuare lo scialo inaugurato dai brillanti amorosi nel repertorio giovanile in lingua. È Margherita Obici a informare il lettore sulla irrisoria durata delle repliche, due sole (!), colla cancellazione, l’11 novembre del ’58, del titolo dal cartellone. Insuccesso da lei motivato a causa dei contrasti nel casting femminile, *ivi*, p. 8, in realtà, come già anticipato, per la durezza del copione, insostenibile e dal pubblico e dalla compagnia del tempo.

sagio collo scialo dei nipoti si era già manifestato in *Quel sì famoso* del '45. In questo caso, il nipote avvocato se ne sta a Venezia a spendere con donne e al gioco, non frenato da una moglie a sua volta fatua, mentre la vecchia zia provvede dalla sua villa sul Brenta. Ma la situazione in termini di repertorio retrocede oltre l'Ottocento, recuperando *plot* goldoniani, da *La casa nova* a *Il burbero benefico*, doppiati pure dagli *omina*. Infatti, quante Doralice e Corallina e Flaminia, quanti Ottavio e Zelindo in questi copioni dialettali, con spiazzamenti anacronistici, in quanto questi personaggi dal dna ben preciso vengono gettati in contesti modernisti, come lo spumeggiante *Cocktail al circo*, autentica girandola di bisticci e gelosie tra matrigne e figliastre, zii amati e sopportati solo per la *roba*, insomma un Goldoni riletto in chiave Feydeau⁷³.

Piccola borghesia, per lo più, quella che esce dalla frequentazione tra Duse e Micheluzzi, alle prese colla fatica del fine mese. Un gioco al risparmio, anche nelle scene fisse, unificate nel classico tinello, mentre il repertorio in lingua spesso azzardava scenari all'aperto, come ville immerse in scenari suggestivi, Dolomiti e Lago di Garda, o Appennino modenese (vedi *Favola senza morale* e *Nemici dell'amore*). Centrale in questo versante la raffigurazione dell'onesto/inetto, il cui prototipo viene inaugurato appunto in *Virgola*. In lui troviamo tracce del *mamo*, del candido, ma ravvivate da una buona dose di beffardo minimalismo e di qualche residuo del *raisonneur* pirandelliano, sia pur intinto di patetismo, come l'autocommiserazione confessata nel finale⁷⁴, oltre che di perbenismo nella misura in cui si temono le chiacchiere del vicinato. Perché Memi Virgola, amorfo nel suo salotto, "arredato con cattivo gu-

⁷³ Presenti pure rimandi al circo espressionista di Wedekind coi personaggi pagliacci diretti da un regista forse non dimentico pure dall'Hinkfuss pirandelliano. Originato dalla novella di Maupassant, *L'Héritage* del 1884, come dichiara in calce al copione, a scongiurare diatribe col Palmieri di *Quando al paese mezzogiorno sona datata* 1936, e terminato nel maggio del '60, il testo presenta le varie Corallina, Flaminia, oltre alla matura e focosa matrigna Leona, in lizza tra loro per contendersi gli amori. In cambio, l'intraprendente bellimbusto Ottavio, fiero delle sue misure anatomiche e dedito a conquiste ancillari, incappa nella cilecca sessuale quando entrano in gioco il sentimento e le pressioni dei suoceri perché fecondi la moglie, in vista dei miliardi dello zio Florindo. Milardi poi bonificati e svuotati dalle tasse.

⁷⁴ "Ma la note, quando xe scuro e nessun me vede, sbasso el ciufo, cussi, e me fasso tanto pecà", cfr. *Virgola*, cit., p. 32.

sto” e dove “tutto sa di vecchio, di indolente, di passivo”⁷⁵, esalta il suo diritto di epicureo parassita, dato che ritiene una “idea fissa che par vivar bisogna lavorar”⁷⁶. Tant’è vero che ha affidato le sue quote di proprietà al fratello, il quale gestisce una fabbrica di conserve, salvo poi, alla morte improvvisa di quest’ultimo, doversi destreggiare tra finte amanti del defunto con codazzo di figli, e ancora avvocati pirateschi e direttori ladroni. Nonostante flemma e apatia, Memi finisce però per farsi coinvolgere in storie che disprezza. La stesura del copione reca la data del marzo ’36, a riprova della sfasatura tra una simile drammaturgia, nei suoi momenti più autentici, e la retorica eroicizzante del regime. Non mancano gag alla Campanile come nella sequenza dell’epitaffio agiografico verso il morto, quando se ne sono scoperti gli altarini, o nella processione buffonesca dei figli dell’amante di costui.

Cambia poco se lo schema ingloba la variante dello stakanovista, con *Nudo alla meta*⁷⁷. Travet in anticipo sul Fantozzi di Paolo Villaggio, il sessantenne Gervasio Cristofolotti, da trent’anni uomo di fiducia nell’azienda Anonima fabbrica turaccioli a chiusura ermetica, ovvero SAFT⁷⁸, di lui si dice che “nol ga fatto un passo avanti”, per quanto “puntuale, scrupoloso, servizievole, timido e rispettoso”, “porta pazienza”⁷⁹. Incalzato dall’aggressiva consorte Cosma, venuta su in una famiglia di ricchi proprietari terrieri poi caduti in miseria (tanto per cambiare), esasperata dalle ristrettezze del *ménage* “el stipendio tirà, la casa piccola, la carestia dei vestiti”⁸⁰, trova solidarietà nella figlia Bice, piagnona ed educata solo a far “le taia-dele”. La ragazza sarebbe promessa a Zelindo, studente d’ingegne-

⁷⁵ *Ivi*, p. 9.

⁷⁶ *Ivi*, p. 11. Altre volte dichiara: “Presente e assente; ecco la mia bandiera”, *ivi*, p. 13. E alla notizia della morte del fratello, che rischia di destarlo dall’apatia deresponsabilizzante, eccolo lamentarsi: “El scusa se so un poco nervoso. Ma xe la prima volta che mor mio fradelo”, *ivi*, p. 16.

⁷⁷ Scritto nell’aprile del ’52 e portato alla ribalta a Rimini il 15 settembre dello stesso anno, sempre dalla compagnia Micheluzzi, muta il titolo e diviene *Una famiglia in prosa* nella riedizione cartacea del ’62. Da notare che Carlo era nato nel 1886, dunque il ruolo in questione coincideva almeno in parte col personaggio. E a giustificare la figlia giovane, la moglie Cosma, affidata a Margherita Seglin, la Signora Micheluzzi anche nella vita, dichiara: “s’avevo sposà tardeto”.

⁷⁸ Cfr. Duse, *Nudo alla meta*, cit., p. 52.

⁷⁹ *Ivi*, p. 39.

⁸⁰ *Ivi*, p. 36.

ria, se il padre di costui cavalier Onofrio, “vilan e pien de caca”⁸¹, non considerasse gli amori del figlio irrilevanti, dal momento che “smorosar xe una roba che se fa tuti da zoveni. Passatempi”⁸². La sola soluzione sarebbe donare agli sposi la liquidazione di un milione, sogno di Gervasio per la sua vecchiaia imminente. Nel primo atto, un acceso diverbio colla moglie per cui arriva a gridare “vutu che roba”⁸³, prelevando la battuta al Ruzante del *Parlamento*, gli provoca un’amnesia per cui smarrisce la borsa, contenente dieci milioni delle ultime forniture, destinate alla banca. E crede sia stata da lui persa per strada mentre invece è rimasta nella cassapanca dell’ingresso, dove si custodisce la biancheria pulita, “qua se cambia de biancaria una volta sola alla settimana”, “co quello che costa el saon”⁸⁴, come precisa Cosma. Sarà Onofrio ad andare dal Commendatore, proprietario dell’azienda, a perorare la sua causa, convinto, come gli altri che i soldi Gervasio li abbia nascosti, per sentirsi dire che “Se no se trattasse de Cristofolotti, lo gavaria zà ficà in galera, ma quello xe mona”⁸⁵. Lo credono un novello Al Capone, e un lestofante, travestito da antiquario, arriva a proporgli modalità di investimento, con tanto di percentuali, cacciato via al grido di “Me par da esser tuto sporco”, anche se “tuti sporchi semo cavalier. De fora e de drento”⁸⁶. Nel bozzetto si respira ancora una volta un’aura pirandelliana, ovviamente lasciata sullo sfondo per le caratterizzazioni comiche. Perché da Agrigento deriva il contrasto tra l’immagine di sé e quella rilasciata dagli altri, sino alla scena grottesca, che spegne sul nascere derive drammatiche, in chiusura del secondo atto, con lui che vuol gettarsi dal balcone, in mezzo alle grida dei congiunti, salvo poi fermarsi “No. Semo al primo piano. No moriria”⁸⁷. Tanto più che adesso lo credono eroico, non più ladro, e il Commendatore che deve licenziarlo intende assumerlo co-

⁸¹ *Ivi*, p. 38.

⁸² *Ibidem*. Per Onofrio, per cui “el so Dio xe i schei”, *ivi*, p. 37, lo stipendio del futuro consuocero di soli 45 mila franchi è un insulto, al punto da farlo esclamare ironicamente “proletari di tutto il mondo, rispondete”, cui Gervasio assicura invece di votare per il “centro governativo”, *ivi*, p. 45.

⁸³ *Ivi*, p. 36.

⁸⁴ *Ivi*, p. 55.

⁸⁵ *Ivi*, p. 45.

⁸⁶ *Ivi*, p. 49.

⁸⁷ *Ivi*, p. 50.

me galoppino elettorale per quando si presenterà alle prossime elezioni da deputato. Ma l'apologo corre verso un finale emblematico, non del tutto conciliante, in una strategia esplicita di anti-retorica. A prevalere stavolta sono le tinte grottesche e tardo futuriste (vedi *Runio Clacla* di Marinetti), coll'ex maresciallo dei carabinieri, balbuziente e afasico per le troppe guerre cui ha partecipato, ora archivistica dell'azienda, venuto per appuntargli la medaglia della ditta. Suoi, i discorsi aulici, scritti ma letti a turno dagli astanti, tra cui la formula che spiega il titolo del copione "Unica guida al tuo esemplare cammino è stata sempre la scultorea frase 'Nudo alla meta'"⁸⁸. Intanto i soldi, ritrovati sotto il tappeto, vengono da Gervasio distribuiti a tutti, una volta uscito il goffo maresciallo, in un autentico *coup de théâtre*, e con un'inopinata irruenza che richiama un po' certe clausole finali o gesti di rottura sempre in copioni pirandelliani, tipo *Lumè di Sicilia* o (a quattro mani con Eduardo) *L'abito nuovo*.

Così pure la guerra tra i sessi, retaggio come visto della biblioteca espressionista, si stempera nel capriccio allegorico, *Queste nostre metà*⁸⁹. Singolare la distribuzione delle parti entro la compagnia-famiglia Micheluzzi, perché a Tonino viene assegnata la parte di Berto mentre sua suocera, la combattiva Marcella, viene affidata a sua moglie Andreina Carli. Una sorta di apologo sulla scia di *Lisistrata*, ma dalla parte del maschio, con richiami al Gino Rocca del *Sior Tita paron*, per cui "magnar in tola" e "sparonzar" sarebbero l'eterna strategia dell'uomo, ed è contro tale pretesa che l'universo femminile lotta con una conflittualità non più ricomponibile. Si attaccano le regole del gioco, ovvero l'uomo che lavora fuori e la donna in casa, due forme di schiavitù reciproca, sino a ipotizzare l'inversione delle "funzioni casalinghe dei sessi"⁹⁰, col maschio che rinuncia a lavorare e la femmina sfidata ad assumersi la responsabilità del mantenimento, variabile ridanciana dell'indipendenza femminile. Tre generazioni successive di uomini, il vecchio Giulio pensionato, il focoso Arturo e il ragazzo Berto, si sottraggono dunque alla tirannia della rispettiva partner. Per cia-

⁸⁸ *Ivi*, p. 57.

⁸⁹ Scritto nell'aprile del '51 a Venezia, il copione viene portato a Milano puntualmente dalla compagnia di Carlo Micheluzzi.

⁹⁰ Cfr. Duse, *Queste nostre metà*, cit., pp. 30-31.

scuno di loro l'elemento scatenante consisterebbe nell'eterno "risi e verze" in cucina che li trasforma in "emigrati o evasi"⁹¹, entro un "buen retiro", in realtà un tugurio sordido. E vi si aggira pure, prelevato di peso dalla *Patente* pirandelliana, un professore menagramo, "tromba della comunità"⁹², che si esprime in un italiano manierato: "Ho tentato di penetrare con sottili argomentazioni nelle più intime fibre del sentimento dei loro mariti", e poco prima "Ella è sovraeccitata, signora"⁹³. In questa disputa, che arriva a sfiorare più volte il dramma, sempre ripiegando nei registri buffoneschi (coltellate sul collo, sorte riservata alla madre della servetta Virginia, lanci di sedia "miserabile caregada", in testa alla vecchia Matilde, e colpi di rivoltella sparati dal giovane Berto) si fronteggiano posizioni radicalmente antagoniste. Così le donne: "Tutti se dovaria nassar da padre ignoto. Perché la mare xe come la tera; i fruti le li fa ela; el pare, invece, no xe che el vilan che semena"⁹⁴. A sua volta, l'immaginario maschile arriva ad un *climax* omofilo per eccesso di misoginia: "al sesso maschile per esser completamente felice ghe bastaria una sola cosa, la possibilità de poder partorire. Forse da un connubio fra maschi nassaria soltanto maschi"⁹⁵. A sedare i conflitti basta però il battesimo, in un clima di pacificazione prelevato a Riccardo Selvatico, della nipotina Giuditta, dal nome antifrastico, quella che "la ga tagià el colo al duce degli assiri"⁹⁶. Si mostrano nondimeno durezza e disincanto nella vita quotidiana della coppia, con lei che pensa "prima desgosso el cesso, e po' penserò al mario", mentre lui ribatte: "Ti me ofrivi el caffè su la guantiera d'argento, e adesso ti me lo slonghi su 'na cicara rota[...] e se, soltanto per mia comodità, giro in mutande per la casa, ti me da del sporcacion"⁹⁷. In cambio, Marcella non può che rivendicare la sua faticosa fedeltà: "El xe l'unico fatto che ne differenzia da le bestie. E ti savessi che sacrifici el costa in çerti momenti"⁹⁸. Berto arriva alla fine, nonostante minacci la fuga in America, a ripren-

⁹¹ *Ivi*, p. 13.

⁹² *Ivi*, p. 22.

⁹³ *Ivi*, p. 10.

⁹⁴ *Ivi*, p. 8.

⁹⁵ *Ivi*, p. 19.

⁹⁶ *Ivi*, p. 26.

⁹⁷ *Ivi*, p. 15 e p. 28.

⁹⁸ *Ivi*, p. 28.

dere le funzioni maritali non da “mantenuto” ma da “detenuto”⁹⁹. Insomma, “il corpo a corpo coniugale”, come recita il sottotitolo, si chiude inevitabilmente colla smorzatura patetica, coll’adagio che prende il sopravvento sull’allegretto o sull’andante con moto, allorché Marcella scansandosi dal bacio prepotente tentato dal marito, muta atteggiamento, mostrando i capelli: “I xe drio deventar bianchi. (Altro tono) Va a basar to nevoda. Va là”¹⁰⁰.

Perbenismo e tinte grige, smorzature e gusto del patetico, ridimensionano la fisiologia, così come asciugano il turgore della battuta. C’era molto più eros, anche se ovviamente solo parlato, nella scena in lingua di Duse, anche se spesso esplosa in mere immaginazioni e tensioni notturne. Il sesso naturale in ogni caso è esperienza rara, al limite reso da bollori didascalici ed enfasi dannunziana, come in *Nemici dell’amore*: “la ghermisce e la bacia disperatamente”¹⁰¹. Le alte grida sprigionate dal contatto tra giovani la prima notte (o almeno presunta tale), ovvero l’urlo del corpo femminile, se toccato sotto l’orecchio descritte dalla serva Flaminia nel secondo atto di *Poker d’amore*, riguardano i due amanti, non i due sposi. D’altra parte, ci si affretta a sublimare la bestia nell’idillio primaverile, come nelle parole del maestro di musica Muller che rievoca il primo ballo colla giovinetta Vittoria, “il suo viso sapeva di fiori”¹⁰². In ogni caso, il vincolo soffoca l’istinto animale¹⁰³, e l’istituzione matrimoniale spegne il desiderio. Questo il messaggio del repertorio alto del commediografo-giornalista. Clima mutato nei nuovi scenari, tra nobiltà in caduta verticale e quotidianità piccolo borghese. Emblematico il risveglio sonnacchioso e acidulo di Virgola con un richiamo all’incipit del Rocca di *Imbriago de sesto* del 1927. Eppure non mancano eccezioni e contraddizioni nei titoli dialettali rispetto a questa tendenza. Un insolito accumulo di allusioni erotiche si ha infatti in *Matto per le donne*, in scena nel ’54, intorno al commendator Ulisse, confezionato su misura per Carlo Micheluzzi, bizzarro modello per un ruolo tanto diverso dai comportamenti privati dell’interprete¹⁰⁴. Nell’apparta-

⁹⁹ *Ivi*, p. 31.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 32.

¹⁰¹ *Nemici dell’amore*, cit., p. 163.

¹⁰² *Le zitelle di via Hydàr*, cit., p. 78.

¹⁰³ *Poker d’amore*, cit., p. 31.

¹⁰⁴ Ma a volte il prototipo viene immesso in moduli accelerati, nel tempo della po-

mento dello scapolo, in realtà sposato a tal Fedora, Crispi, il cameriere zelante mentre nasconde mutandine e calze da donna, quel che rimane delle battaglie notturne del padrone, protesta: “Co se sfadiga la notte, de matina se ga sonno”¹⁰⁵. E Ulisse non esita a confidarsi col proprio famulo quantificando le volte che ha spento la luce negli assalti amorosi coll’attricetta di turno cui dovrà poi rilasciare gioielli di pregio per sbarazzarsene¹⁰⁶. Arriva, nell’iperbole seduttiva, ad offrire cioccolatini alla piccola camiciaia, Franceschina, rischiando il codice penale per la tenera età del soggetto, dunque sfiorando perversioni e lati notturni dei prototipi in lingua. Tant’è vero che al centro di questa commedia sta l’incontro con Agnese, la figlia mai conosciuta, e lasciata quando aveva pochi mesi, anche perché gli impediva di dormire coi suoi pianti. Tra l’uomo e la ragazza rispunta il consueto pendolarismo tra pulsioni erotiche e sentimentalismi paterni, tanto caro all’autore. Il testo accumula indizi ridondanti circa l’ambiguità della relazione, in particolare quando la ragazza, furiosa davanti agli assedi delle altre donne, per ingelosirlo si inventa libertina e grande amatrice (suo doppio dunque!) mentre il padre vuole strapparle le confessioni dettagliate di queste avventure. E puntuali tornano in salotto le argomentazioni paradossali sui diritti e doveri tra uomo e donna, in quanto per il padre la donna dovrebbe solo starsene in casa, “tegnir conversazion ...Aver sempre el sorriso sulle labbra...farse bele”¹⁰⁷. Ma proprio il contesto vernacolo impedisce soluzioni drammatiche o rotture irreversibili. Ulisse, marito prodigo, non potrà che tornarsene a casa, da Fedora-Seglin, di cui si mostra persino turbato all’ipotesi che anche la moglie si sia risarcita nei lunghi anni della separazione con un compagno. Accetta pure alla fine che la figlia si sposi col suo socio¹⁰⁸, e si rassegna egualmente allo scandalo dei

chade alla Feydeau, un Feydeau però reso più sobrio da accenti goldoniani (*Le massere*), come quando due vecchi (ma hanno solo 50 anni all’epoca!) si contendono una venticinquenne, Yvonne, vedi *Carte in tavola* scritto nel ’50 e approdato coi Micheluzzi a Milano l’anno dopo. E vi si intreccia, sia pure in modo contrastato, lo schema dell’ingenuo che si impossessa dell’azienda vino e rischia di conquistare la figlia del padrone, schema alla Marcel Pagnol di *Topaze* nel 1928.

¹⁰⁵ *Matto per le donne*, cit., p. 61.

¹⁰⁶ E la donna per giunta lo chiama “torello”, cui in risposta Ulisse mormora “vitelona”, *ivi*, p. 62.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 74.

¹⁰⁸ Nel gioco dei ruoli, e nella dialettica tra personaggio e interprete, non dimen-

capelli bianchi, rinunciando alla strana passione per Agnese, esplosa in lui. Lo vediamo così rieducato, nella *pochade* elevata a *dramma di formazione*, allorché giura: “Da oggi abolisco la camicia”¹⁰⁹, in quanto costretto a rifiutare l’improvvisa disponibilità di Franceschina, tornata in scena in chiusura del copione.

Crepuscolo dei sensi, dunque, all’insegna dell’amore mancato e del rimpianto, come il celebre secondo atto di *Quel sì famoso*, imbevuto copiosamente di *El rèfolo* di Amelia Rosselli del 1909 e dove a parole si consuma la primavera perduta dei desideri e delle occasioni sprecate¹¹⁰. Anche quel “vergognoso” gridato dalla quasi ottantenne contessa Valbruna al goffo e orgoglioso pretendente Bortolo, armato di cornetto acustico, non appena costui le rinfaccia 40 anni di amore silenzioso con solo qualche avventura, viene prelevato di getto dal Gallina de *La famegia del santolo*, a conferma degli archetipi scelti¹¹¹. E nondimeno, a suffragare l’euforia che pur con prudenza si vuole suscitare in sala, circola qualche rimasuglio di passionalità fisica, nelle confidenze della nipote Marina circa lo “stuar la luce”¹¹² quale premessa dell’amplesso in qualche modo ancora concepibile nell’immaginazione se non nella realtà. E la vecchia nobildonna si spinge infatti sino ad assimilare dalla giovane il lessico amoroso relativo alle prime schermaglie erotiche, tipo “una carezza... un baso... fin ch’el se decide de stuar la luce”¹¹³. E non si trascuri la presenza decisiva dei preti, custodi dell’ordine famigliare, per la fragranza o il tanfo della sacrestia vi-

tichiamo che Piero è scritto per Tonino Micheluzzi, mentre Agnese è destinato ad Andraina Carli, sposi poi in crisi e destinati a separarsi.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 88.

¹¹⁰ Controversa la vicenda del doppio copione. Terminato nel luglio del ’44, e inaugurato al Goldoni dalla Micheluzzi-Seglin nel ’45, col titolo *Temporali d’inverno*, il testo finiva senza l’obbligo dello *happy end* oleografico. Forse su pressione della compagnia Micheluzzi, la commedia viene dall’autore ritoccata colle nozze finali tra i due vecchi innamorati, e col nuovo titolo *Quel sì famoso*, cfr. Mangini, *Teatro Veneto Moderno*, cit., pp. 351-359.

¹¹¹ Battuta raddoppiata nella “vergognosa” lanciata da parte del padre Battista alla figlia Nina, incinta, che non vuole matrimoni riparatori con un altro, cfr. *Bona fortuna, Piero*, cit., p. 69.

¹¹² *Quel sì famoso*, cit., p. 60.

¹¹³ *Ivi*, p. 58. La battuta della nipote diviene in bocca alla nonna: “No ve spaco l’ombra in testa perché dopo no posso stuar la luce”, *ivi*, p. 60. O ancora il senso metaforico da dare a quel “me desoggio” sibilato a Bortolo durante le ultime schermaglie prima dell’assenso, *ibidem*.

cino, vedi Don Isidoro pieno di buon senso ma sempre pronto a “sgionfarsi”¹¹⁴, quasi imposti dalla tradizione veneta¹¹⁵, almeno a partire dal Pilotto di *Dall'ombra al sol*.

Proprio nel territorio dialettale, però, più che in quello in lingua, si aggira lo spettro di una pedofilia sfiorata o sublimata, anche per la contiguità, pur discontinua e minoritaria, con Cesco Baseggio, di cui erano note nell'ambiente teatrale le poco ortodosse scelte di vita. Il disincanto totale che pervade il suo *Alvise in Ca' de Bo* si incrina colla voglia di tenerezza nei riguardi dei fanciulli, espressa nel dono di dolciumi, tendenza ironicamente e sprezzantemente ricordata dal padre Illustrissimo nel testamento che lo disereda¹¹⁶. Lo stesso *Virgola* che ogni mercoledì distribuisce cioccolatini ai ragazzini nel finale del copione ghermisce un bacio al piccolo Giacomo, in partenza assieme ai fratelli e alla madre, una volta smascherata la truffa tentata ai suoi danni. Ora la stesura di *Virgola* è datata 1936, come riporta in calce il copione edito, destinato a Baldanello, e precede nel tempo i copioni in cui tale vezzo viene sagomato da Giuseppe Maffioli sul corpo di Baseggio¹¹⁷. Ma in versione eterosessuale, in quanto destinati a Micheluzzi, i cioccolatini rispuntano, come s'è visto, in *Matto per le donne* promessi dal protagonista a Franceschina, la piccola camiciaia, nella fase del grande seduttore.

Quando mette in bocca alle sue creature il dialetto, un misto tra veneziano e un veneto spesso indifferenziato nei suoni relativi a tempi e luoghi diversi¹¹⁸, Duse sembra respirare meglio. E anco-

¹¹⁴ *Quel sì famoso*, cit., p. 57.

¹¹⁵ Personaggi talari certo non mancano nell'altro repertorio, anche se spesso messi in crisi dalle pulsioni centrifughe che vi si scatenano all'interno, come Don Girolamo, parroco sprovveduto e impotente rispetto alle prorompenti e provocanti (nel contesto bigotto del territorio con messe reiterate mattutine) iniziative della *femme fatale* in *Favola senza morale*.

¹¹⁶ *Ca' de Bo*, cit., p. 57: “Addolciscila con una settimanale offerta di dolciumi al piccolo Giorgetto”.

¹¹⁷ Giuseppe Maffioli infatti riserva tale predilezione per fanciulli e dolciumi nei due personaggi da Baseggio portati in scena con grande successo, rispettivamente nel *Papa Sarto* del '53 e ne *El prete rosso* (dedicato a Vivaldi) del '62.

¹¹⁸ Al punto che Adolfo Zajotti scorge nella parlata regionale delle commedie di Duse articolazioni socio e cronolinguistiche francamente eccessive: “Così, mentre *Virgola* che ha cinquant'anni parla come cinquant'anni fa, la *Rossa*, ch'è una giovane operaia, parla come le nostre moderne tabacchine, e come le nostre nonne parla l'ottantenne

ra una volta l'esempio dei grandi modelli lo rincuora in tal senso a sveltirgli ulteriormente il ritmo dialogico, alleggerendone timbri e cadenze, come nel precedente illustre di Renato Simoni, "con quegli aggettivi guizzanti come pesci nelle reti appena 'tirae', con quei verbi sdrucchioli che scorrono come rivoli musicali. Una grande sinfonia: un perenne susseguirsi e intersecarsi e accavallarsi di allegretti, di adagi, di fughe, di andanti, di cori"¹¹⁹. Nel resto della produzione, l'investimento ideologico, come già detto, rende meno agevole la pronuncia dell'attore. Persino nei copioni giovanili, il vocabolario ogni tanto si impenna. Ad esempio, ne *La veste di raso*, Ruggero, dopo essersi scusato per aver esclamato "per Dio!", quasi una bestemmia per l'epoca, se ne esce con un eloquente commento "Caspita, come parli!"¹²⁰. In *Giuditta*, ovviamente il *sermo elatus* si fa ridondante accumulando "cangiar", "t'adergi nella persona", "pavento lutti", "perocché" e più volte "imperocché", e ancora "gorgogliare udrai torrenti di sangue"¹²¹. Nella scena d'amore tra i due, un verboso dibattito sul Dio unico, sfilano perle come da parte di lui "or mi pungi e mi accarezzi", e più avanti "questa trepida attesa mi fustiga i sensi"¹²². In compenso, Vagao si permette "col pensiero della morte, un eunuco ha fatto tremare un esercito di coglioni"¹²³. Clausole declamatorie, riboboli monologanti a mo' di *arie*, nel significato ottocentesco del libretto operistico. Si potrebbe a questo proposito collegare alla lunghezza della battuta il rischio della magniloquenza linguistica. Ma anche nell'asciutto montaggio di *Uno nella folla* la parola mette a volte i coturni. Così la disperata Cloe, appena compiuto l'infanticidio per liberare dagli

contessa di Valbruna mentre la nipote Marina usa il linguaggio dei nostri giorni", cfr. *Premessa*, in *Virgola*, cit., p. 6.

¹¹⁹ Cfr. *La nota* di Enzo Duse nel programma del XIII Festival Internazionale del Teatro, La Biennale di Venezia, 1954, s.d., s. e., s. p.

¹²⁰ *La veste di raso*, cit., p. 14. Vi si trovano pure espressioni come "tranquillato", *ivi*, p. 19, o "divisamento improvviso", *ivi*, p. 42.

¹²¹ *Giuditta*, cit., rispettivamente p. 16, p. 27, p. 18, p. 33, p. 27.

¹²² *Ivi*, p. 29 e p. 31.

¹²³ *Ivi*, p. 21. Altrove, si trova persino "la diarrea so curarmela da me", così insorge il Ciambellano alla proposta di chiamare un medico per curare il sovrano temuto pazzo, ne *Il re senza corona*, cit., p. 45. E allo stesso modo, nel medesimo copione, e per l'oscillare dei vocabolari, prevale pure la maniera alta: "Ma il sangue scarlatto, che è grido di vita e non di vendetta, ritroverà il suo corso e sboccherà urlando nel mare della verità", *ivi*, p. 57. Poco dopo, contro il re che ha ucciso il Giovane, lo Sconosciuto insorge: "Tu hai spanto nel mondo la demenza dell'Assassinio", *ivi*, p. 58.

stenti il proprio figlio, si fa abulicamente sentenziosa: “La vita si veste da sposa soltanto il giorno in cui si incontra con la morte”¹²⁴. Del resto, anche gli amanti si mettono in posa, con Fernando che ne *Il giorno della befana* dice alla ragazza, destinata a diventare sua moglie, “c’è una torbida lucentezza nel vostro sguardo”, mentre il goffo Ricki al rientro di lei in soffitta “Nell’attesa mi consumavo di te”¹²⁵. Questo sino all’ultimo, fino a *I normali, questi travestiti*, dove affiorano “la disamo” detto dal padre riguardo alla figlia, oppure “di guisa che” esibito da Clotilde.

Ma questa lingua che oscilla tra quotidiano dimesso e lustrino spolverato per le grandi occasioni, corrisponde per certi versi alla posizione defilata del commediografo, ambiziosissimo nonostante tutto e sfortunato in quanto la sua maturità di uomo e di drammaturgo coincide, come già detto, cogli anni del fascismo. In più, per vivere deve lavorare colla stampa, dunque ancor più a contatto colla censura del tempo. Senza dubbio, la sua poca o del tutto inesistente sintonia colla volgarità e colla sopraffazione imposte dal regime non aiuta molto la sua carriera. Del resto, una sottile, anche se prudente, opposizione, è cifra costante in lui. Se ne colgono qua e là segni sussurrati, come la ricognizione grottesca dei segni della razza nei figli presunti del fratello, i sette che la vedova Luisa, amica sussiegosa del fratello, si porta nella casa di *Virgola*. Senza esporsi in termini oltranzisti, senza gesti di rottura come quelli di Benelli o Bracco, Duse sparge insomma con sornione *understatement* marche di marginalità nei confronti del clima del paese. Basti pensare alla moglie del Podestà, tra le pettegole più scatenate ne *La fine di Don Giovanni*. O a Oloferne in *Giuditta*, metafora di qualcuno che conta, se vi si parla di “duce”, e se di costui si riporta che “chi non è con noi è contro di noi”¹²⁶. Anche una favola può

¹²⁴ *Uno nella folla*, cit., p. 79. E poco oltre, al marito inorridito, per giustificarsi. “Mi ti sono data interamente”, *ibidem*. E ancora, *ivi*, p. 85, “il figlio germoglia nel ventre della madre per un atto d’amore”.

¹²⁵ *Il giorno della befana*, cit., p. 10 e p. 17.

¹²⁶ *Giuditta*, cit., p. 25 e p. 32. E il Giovane a proposito del Sovrano: “Mi occorrono centomila morti per potermi sedere al tavolo della pace”, ne *Il re senza corona*, cit., p. 58. Qui, ovviamente, si tratta di battute liberate dal crollo di Mussolini, il testo essendo, come detto, del ’47. Questo non toglie che l’orientamento di Duse nei riguardi del regime fosse sin dall’inizio poco condiscendente. Devo all’amico Roberto Cuppone la notizia di una sua giovanile adesione alla Lega Italica fondata da Sem Benelli nel 1924, poi sciolta dalla puntuale repressione.

servire in tale strategia, se ne *Le zitelle di via Hydàr* balugina sullo sfondo qualche noterella ironica sulle mitologie lanciate dalla dittatura, come lo scontro tra il granduca lontano dal popolo e il nuovo che lo frequenta e vanga la terra, oltre a cenni corrosivi e sinistramente profetici circa la tutela della razza inquinata da matrimoni tra consanguinei¹²⁷.

¹²⁷ *Le zitelle di via Hydàr*, cit., p. 96.

Cent'anni di palcoscenico

Venezia e la scena sembrano uniti oggi da un comune destino di decadenza e di emarginazione. Sì, la città che ha inventato il teatro moderno nel mondo vede a poco a poco ridursi il numero dei suoi edifici specifici preposti allo spettacolo, quasi seguendo il teatro in un comune destino di decadenza e di emarginazione. Questo, nonostante sia stata, storicamente, all'avanguardia nel mondo dello spettacolo¹, la prima a disporre nell'occidente moderno, e fin dal '500, di edifici in muratura, di stabili pubblici gestiti da una spregiudicata classe aristocratica fortemente imprenditoriale (i Grimani, i Vendramin, etc.). Costoro, attraverso feste sfarzose, giochi popolari, antiche Momarie, giostre, tauromachie, tornei cavallereschi, *entrées* per nozze e visite regali, nelle piazze, nei campi, nei bacini acquatici dove l'intera popolazione era invitata ad esprimere consenso, utilizzano i nuovi generi della teatralità al chiuso e contigui alla nascita della professionalità, si pensi al melodramma, quale fonte di prestigio e valorizzazione d'immagine per

¹ Il processo di mutazione e riduzione spaziale relativa ai palcoscenici della Serenissima è documentato sia da G. Tassini, *Edifici di Venezia distrutti o vòlti ad uso diverso da quello in cui furono in origine destinati*, Venezia, Filippi, 1969, che da Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., e da F. Mancini-M.T. Muraro-E. Povoledo, *I teatri del Veneto*, Venezia-Tomo I, *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Corbo e Fiore, 1995 e *Venezia e il suo territorio*-Tomo II, *Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Corbo e Fiore, 1996. Da qui si ricavano notizie sul boom teatrale della Serenissima, paragonabile allo West End londinese o a Broadway d'oggi: se nel 1642 si contano ben cinque teatri lirici, (il Cassiano, il Salvador, il Moisè, il Giovanni e Paolo, il Novissimo), nel primo '700 coesistono quattro conservatori musicali, mentre alla fine del secolo dei lumi Venezia dispone addirittura di otto sale. Ma Venezia è stata pure all'avanguardia nel campo delle attrezzature tecnologiche applicate al palcoscenico. La prima a introdurre, anno 1844, nell'attuale Teatro Goldoni l'illuminazione a gas (il '700, secolo dei lumi, è stata una lunga notte squarciata da candele).

se stessi. Nel proseguio del tempo, la proliferazione competitiva di sale piccole si mimetizza nel tessuto urbano senza uno stacco tra case e teatri, senza facciate che rivendichino un vuoto attorno (sarà la Fenice, nel 1792 nel tempo della monumentalità classica ad ottenere tale segno distintivo, in pratica a simboleggiare l'attenuarsi di tale fisiologica compenetrazione). E nondimeno, l'accumulo di scene richiede la specializzazione interna delle proposte, in quanto compagnie, repertori, modelli drammaturgici, poetiche recitative tendono a fissarsi, a identificarsi in generi determinati, per conquistarsi una *audience* nella febbrile concorrenza, tra polemiche riverberate dai caffè ai ridotti, dai palchi alle gazzette,

Colla fine della Repubblica, il passaggio all'Austria² e poi al nuovo stato italiano determina metamorfosi nella mappa dei contenitori. svolte direzionali e amministrative di grande portata. I teatri infatti si trasferiscono, per quanto concerne la proprietà, dai nobili ai borghesi. I Grimani, i Giustinian vengono rimpiazzati dai Comploty e dai Gallo, che intendono sfruttare, in una piazza che s'avvia ad essere secondaria, filoni di presa immediatamente popolare, mentre il mecenatismo cede il posto all'impresariato minuto. Spuntano fuori allora nuovi usi e il medesimo spazio vede pertanto susseguirsi, lungo gli anni, mansioni spesso irriconoscibili e snaturanti. Ecco il S. Moisè che si trasforma in un'officina, oltre a ospitare marionette, ecco il Novissimo divenuto un saponificio, o il Samuele che si dissolve in una scuola elementare. Per altri, più fortunati e duraturi, c'è il cinematografo che si alterna colla lirica, l'operetta e altri prodotti musicali. In effetti, i due massimi teatri del melodramma, il Giovanni Grisostomo, oggi Malibran, e il S. Benedetto, oggi Rossini, nominati così nel 1800 inseguendo miti operistici, confermano come i templi della drammaturgia in musica, non basati cioè sulla parola, abbiano trovato una continuità nell'arte che nel Novecento si è contrapposta alla prosa in un atteggiamento di fuga dal mondo e di seduzione fantasmatica, ossia il film. E il cinema rimanda alle sue umili origini, alla fiera dei casotti, dalle baracche che mescolano maschere di cera e scatole ottiche, e dai

² Il decreto napoleonico del 1807 sanciva la riduzione del mercato teatrale lagunare, per adeguarlo alla popolazione residente. Rimangono allora operanti la Fenice, il Benedetto, il Grisostomo e il S. Luca. Poi l'Austria, dopo il '15, infierisce colle tasse erariali, a pesare sugli ingressi, a vigilare con molta serietà e rigore per le leggi antincendio.

padiglioni fotografici, ai 'panorami' installati dagli ambulanti, tra circhi e giostre, in Riva degli Schiavoni sul finire del '800 e alle prime sale stanziali³. Molteplicità di sale, in ogni caso, ancora a lungo. Quindici anni dopo, la pianificazione accorta del Regime promuove ulteriori spazi in favore del gioco teatrale⁴. E intanto Rossini⁵ e Malibran⁶ mescolano e confondono l'offerta, perché un mercato tumultuoso non può permettersi la grammatica dei generi, in cui la prosa rischia ormai di passare per Cenerentola⁷.

Ma è il Goldoni, il salotto teatrale di Venezia, più tenace nel preservare un'idea di luogo della prosa. Cosa abbia rappresentato, ancora tra le due guerre, nel tempo di Zago, prima, e di Giachetti poi, lo spiega argutamente Micheluzzi, là dove rievoca i cerimoniali attorno alla recita, la teatralità fuori dalla rappresentazione. Si cominciava col fatidico "Chi no ga palchi e scagni torna indrio" e si proseguiva la mattina sotto le finestre della star allorché, tra suoni di trombe che riunivano gente e ragazzini da strada, il banditore inneggiava all'interprete in questi termini: "Evviva all'impareggiabile merito dell'artista (e qui il nome) che geri de sera al

³ Cfr. A. Trevisan, *Forme spettacolari minori a Venezia tra '800 e '900*, «Biblioteca teatrale», 5-6, 1987, pp. 265-286.

⁴ Aumentano infatti i dopolavoro filodrammatici, quello del Littorio, quello del pubblico impiego, il Teatro delle Giovani Operaie, il Dopolavoro postelegrafico, quello ferroviario, la Casa di Sant'Antonio dei Frari e quello sulle Fondamenta Nuove ai Gesuiti.

⁵ Ma nel '900, il Rossini alterna film a opere e ospita trasformisti, cani ammaestrati, acrobati che si reggono su scale coi denti, danzatori spagnoli, cantatrici e caricaturisti, insomma uno spettacolo "accessibile ad ogni famiglia", come riporta la locandina sulla «Gazzetta di Venezia» il 5 dicembre del '21, e fa spazio nel marzo del '22 pure ad un torneo di lotta e quindi un circo equestre, e nel luglio del '25 alla rivista con Totò e nel gennaio del '29, all'avvento del cinema sonoro, ospita *Quadri di plastica euritmica* e poi burattini,

⁶ Il Malibran, nella tradizionale politica di biglietti a poco prezzo, riapre coll'*Otello* nel '19. Qui, i controversi *Sei personaggi* pirandelliani, accolti nell'edizione originale di Niccodemi il 9 dicembre del '22, e nel '25 il fiabesco *Ucellino azzurro* di Maeterlinck con Tumiami.

⁷ Ad esempio, il 6 ottobre del '22, Carlo Micheluzzi sferra a Roma una polemica dalle pagine della «Gazzetta di Venezia» attaccando la Società Rossetto e compagni, proprietari del Malibran e Rossini, in quanto il primo sarebbe in pratica invaso dalle produzioni liriche e il Rossini asservito "a spettacoli di varietà, ai circhi equestri ed alla proiezione di films spettacolosi". E si lamenta perché il Goldoni dalla proprietà Mari-gonda ormai è "riservato esclusivamente a tutte le primarissime compagnie di prosa", sempre impegnato da queste ultime, al punto che le venete sono confinate alla fine della stagione, a due settimane al mese di giugno.

teatro Goldoni ga fato sbrego, meritandose un sacco de applausi. Evviva! Evviva/ Sighé, fioi de cani de putei, se volé che i ne buta zò i schei”⁸. Si legga sempre la «Gazzetta di Venezia» nel primo dopoguerra, e si può in effetti ricostruire una serie di serate trionfali, grazie al numero delle chiamate e dei battimani. Così avviene per i festeggiamenti ai cinquant’anni di carriera a Zago il 3 marzo del ’21, o per il ritorno a teatro della Duse il 17 marzo del ’22 con *La donna del mare*, dove la voce magnetica dalle arcane risonanze e lo sguardo rapinoso di una donna malata tornata alla ribalta dopo la fuga ultradecennale, dal 1909 al 1921, incantano la sala e il cronista, che pure conserva un residuo di lucidità per denunciare l’essosità delle sette lire d’ingresso. Dietro l’enfasi agiografica del racconto, si intuisce una festa autentica, indizio di un sistema ancora teatro-centrico, con folle fuori e dentro, loggioni stipati, resse, e un amore competente verso l’offerta del palcoscenico. E anche la serie delle prime assolute risulta consistente, sia pure in flessione già nel primo dopoguerra, e annovera date importanti. Le ditte primarie soggiornano a lungo al Goldoni coi loro repertori articolatissimi, ed è la presenza del suggeritore e la disinvoltura negli allestimenti e nella sommarietà scenografica a permettere tanta ricchezza di copioni, funzionali alla strategia di riconoscimento e di rafforzamento divistico delle star. Così Emma Gramatica, patetica e dolorista⁹, così la ditta Palmarini-Capodaglio, quest’ultima invidiata per la partnership successiva col fascinoso Moissi¹⁰. L’istriano Antonio Gandusio, irresistibile nelle sue progressioni grottesche e un po’ disinibite, abitualmente vi soggiorna per quasi un mese, magari in coabitazione colla frizzante Dina Galli, mentre a sua volta Arman-

⁸ Cfr. Micheluzzi, *Sessant’anni di teatro*, cit., p. 92.

⁹ In compagnia colla Duse, ovvero Sirenetta nella *Gioconda* dannunziana, la Gramatica porta nel ’19 il suo *boulevard* sentimentale con *La nemica* di Niccodemi e nel ’25 la *Santa Giovanna* di Shaw per poi in modo civettuolo invecchiarsi con *Le medaglie della vecchia signora* di Barrie nel ’30, che funziona per il tema della decadenza geriatrica e nobiliare, cara alla platea. Torna in laguna, con partecipazioni saltuarie entro la ditta Micheluzzi nel febbraio del ’44 alla Fenice per un lagrimoso *I oci del cuor* di Gallina.

¹⁰ Singolare il sodalizio artistico intrattenuto da Wanda Capodaglio col piccolo e rapinoso interprete bilingue Alessandro Moissi, di cui si vociferava che era stato scaricato da una Duse timorosa di perdere colpi al suo fianco. E Moissi folgora le spettatrici veneziane nel ’34 con due delle sue figurazioni più richieste da tutta Europa e oltre, ossia nel marzo il tolstoiano *Cadavere vivente*, e *La leggenda di ognuno* di Hofmannsthal a fine maggio.

do Falconi spopola nel genere brillante¹¹. Ruggeri vi porta i suoi filosofi loici e disincantati¹², e Alessandro Ninchi torna spesso coi suoi personaggi tonitruanti¹³. Al Goldoni sfavillano altresì la malizia di Elsa Merlini¹⁴, o l'esotismo malioso dell'ucraina Tatjana Pavlova, dalla pronuncia, spesso enigmatica, coi suoi titoli slavi e orientale¹⁵. Piace molto in compenso la ditta Almirante-Tofano-Rissone¹⁶, qui Ermete Zacconi annuncia il ritiro il 7 febbraio del

¹¹ Falconi occupa per circa un mese il Goldoni nel '22 da aprile a maggio per lo più con copioni prelevati dalla solita Francia, autentica cornucopia per la *pochade*. Nel '29, dal 7 gennaio al 10 febbraio, si annette invece la provocante Paola Borboni con repertori ungheresi-francesi, che includono pure Benelli, non ancora emarginato per dissapori colla censura fascista, per l'apologo *Bellinda e il mostro* di Bruno Cicognani. Ma nel genere leggero arriva pure la seduzione inamidata di Nino Besozzi, spesso ospitato per i suoi repertori di marca più anglosassone, come nel febbraio del '34.

¹² Il pirandelliano *Tutto per bene* nell'ottobre del '20 passa al debutto solo grazie all'acclamato e collaudato *Marchese di Priola* di Lavedan. Già nel '19 *Ma non è una cosa seria*, portato da Emma Gramatica, sconcerta per l'inconsueta leggerezza. E il 28 agosto del '28, l'articolista della «Gazzetta di Venezia», a firma g.d., prende le distanze, dall'*Enrico IV* ruggeriano, di cui stigmatizza la mancanza di una "umanità che non fosse quella puramente artificiosa del suo cervello di costruttore. Così essa non commuove e non avvince in nessuno dei suoi momenti". A sua volta Marta Abba, torbida musa ispiratrice dell'ultima fase del commediografo siciliano, è al Goldoni sin dal novembre del '26 colla sua compagnia pirandelliana grazie a *Due in una*, *La signora Morli una e due*, e *Berretto a sonagli* per poi tornarvi, ormai garantita, nel maggio del '28 con *Diana e la Tuda* il 16, *Sei personaggi in cerca d'autore*, (e l'autore il 18 tiene un discorso sulla Fiera del Libro inaugurata il giorno dopo a San Marco), *Così è (se vi pare)* e *La nuova colonia* il 25. Nel maggio del '33 eccola ancora una volta con copioni nuovi per Venezia, come lo scabroso *L'uomo, la bestia e la virtù* e *Trovarsi*. E nel '34 rieccola con *Quando si è qualcuno* e *O di uno o di nessuno*.

¹³ Nel '34 fa sfilare al Goldoni il *Cyrano* di Rostand e *Il beffardo* di Berrini.

¹⁴ La Merlini giunge al capocomicato negli anni '30 con repertori ungheresi e *boulevardier* da Molnár a De Benedetti e Maugham, prima dell'incontro con registri più seri tramite Renato Cialente, passato con lei dopo la fine del sodalizio colla Pavlova.

¹⁵ Si fa notare la sua *Mirra Efros* dall'autore yiddish Gordin nel 1932. E la città sembra sorvolare sui difetti di pronuncia, della bella bocca occupata da suoni non toscani, come la rimproverava un po' sciovinista Marco Praga, specie nell'interpretazioni di testi nostrani come il trittico di Rosso di San Secondo, ossia il tormentato *Marionette, che passione!*, il provocatorio *Una cosa di carne* (il giorno dopo, il 16 maggio del '25 l'articolista del «Gazzettino» controlla maligno il servizio d'ordine sparso in sala, per la vicenda della cocotte sposata quale corpo-oggetto dal borghesuccio nel bordello e poi ribelle una volta che la bambola si sceglie madre), e l'apologo *L'avventura terrestre*.

¹⁶ La compagnia, all'attivo pure *Le storie del Signor Bonaventura*, coopta nel '34 De Sica al posto di Almirante, per un tripudio ungherese di Molnár mescolato a Guitry, oltre al delicato e ironico *Lohengrin* di De Benedetti.

'31¹⁷. Mentre precipita la guerra, si puntellano formazioni vecchie, si riassetano altresì gerarchie e si spostano i copioni da una ditta all'altra. Per continuare a spadroneggiare, infatti, i divi del teatro occupano repertori altrui, sembrano approfittare quasi del disordine e della grande paura nel paese.

Salotto della città, dunque, con frequenti concerti di musica classica, integrativi della Fenice, salotto polmone storico e specchio che riflette traumi, euforie e distrazioni della vita cittadina. Questo a partire dal '18, a guerra appena finita. E nel '19, Zacconi risfodera quali celebrazioni patriottiche il proprio repertorio risorgimentale, a firma di Domenico Tumiati, il 2 luglio *Il tessitore*, inneggiante a Cavour, e il 19 *Garibaldi*. Mentre una bomba scoppia al Teatro Diana milanese il 22 marzo '21, Talli inscena *Una donna debole* di Jacques Deval, in un clima da pretefoni bianchi. Si accendono anche serate futuriste dal dicembre '21 al febbraio '22, in una babele di goliardate, *sconcerti* e caos carnevalesco tra palcoscenico e politica romana, per ripresentarsi attenuati il 1 giugno del '31 con sedici *Sintesi* futuriste di Marinetti¹⁸. A volte spunta pure qualche tentativo di rendersi organici alla propaganda, da parte delle ditte venete. Così, il 25 novembre del '33 *Terra nostra* di Arturo Rossato, propaganda della bonifica delle paludi pontine, mostra la conversione in scena del contadino Gigio Moran prima restiò a trasferirsi a Littoria, davanti alla voce del Duce portata dagli altoparlanti. E il mite Cavalieri, interprete di Gigio Moran, nel 1 marzo del '39 rende omaggio ne *L'aria di Roma* di Nino Cortesan¹⁹ alle virtù fecondanti della città eterna, perché una coppia quasi in menopausa concepisce una coppia di gemelli, chiamati Romolo e Remo. Se controlliamo l'offerta teatrale del '40, nell'atmosfera stranita che precede la nostra fatale e tragica entrata in guerra, ecco scorrere le commedie poliziesche a spargere nella sala

¹⁷ In realtà, il vecchio attore naturalista ci ripensa e si mostra di nuovo al Goldoni il primo gennaio del '40 col suo pacioso e accattivante *Cardinal Lambertini* di Testoni, in un clima post-concordatario.

¹⁸ Il 5 febbraio del '26 «Il Gazzettino» descrive ilare le chiasse goliardiche in sala, occasionate dal carnevale e dalla presenza in scena di Petrolini, incoronato re della festa, e basate sul rituale “inberrettamento delle matricole di Ca' Foscari”. Nessuna percezione della svolta autoritaria nel Paese o allusioni alle leggi speciali.

¹⁹ Dietro il nome di Cortesan si nasconde lo stesso Cavalieri, non si sa se come autore o riduttore, cfr. Mangini, *Il teatro veneto moderno*, cit., p. 338.

del Goldoni tensioni e voglia di soluzioni ottimiste. E in barba alle esclusioni anglosassoni imposte dal regime di guerra, ecco il bra-gagliano Teatro delle Arti portare O'Neill, Sherwood, Anderson, oltre che Salacrou e Dostoevskij nell'aprile del '40, seguiti a ruota dalla Besozzi-Ferrati con Herwood e Maugham. Più consona ancora, forse, la compagnia Merlini-Cialente che vara con successo dal 13 al 15 dicembre del '40 *Piccola città* di Wilder, dopo le repliche tribolatissime di Milano, coi morti richiamati in scena, clima ancor più spettrale di quello che si respirava in sala l'8 febbraio, allorché la ditta Benassi-Carli allestisce gli *Spettri* ibseniani. E poi una decina di partigiani della Brigata Garibaldi, il 12 marzo del '45, interrompono *Vestire gli ignudi* pirandelliani confusi all'inizio dagli spettatori coi mutamenti vertiginosi di scena che il testo prevedeva. E tre mascherati, impadronitisi del palcoscenico, immobilizzano gli interpreti man mano che costoro escono a sincerarsi dei rumori sospetti, mentre la severa Elena Zareschi sviene dietro le quinte. Si lanciano slogan e volantini che annunciano l'imminente liberazione dal nemico nazifascista davanti ad una sala nemica²⁰. Singolare anticipazione rispetto al calco artistico, ma in versione risorgimentale, che di quell'episodio nove anni dopo farà la scena immaginata del viscontiano *Senso* nel '54. Poi, all'improvviso il salotto chiude i battenti per motivi di sicurezza il 15 giugno del '47, entrando in un lungo sciopero trentennale. Ed è proprio la radio che si insinua profetica per il cambio di leadership nell'ultimo spettacolo prima della revoca dell'agibilità²¹. Venezia resta di fatto senza teatro professionale, ridotta alla sala del Ridotto²² di calle Vallarezzo, tra ri-

²⁰ Nelle prime file si distinguevano i marinai della Xa Mas e i ministeriali di Salò, oltre a militi delle Brigate Nere e della Wehrmacht. Tra i vari accorgimenti previsti dal piano accurato dell'evento, anche l'assicurazione che l'Azienda Elettrica Cellina, nella persona del capotecnico solidale col gruppo, avrebbe interrotto l'erogazione dell'energia al Teatro, nel caso di conflitto a fuoco, oscurando così l'intera zona cfr. G. Turcato, *La beffa di Venezia, in 1943-1945. Venezia nella Resistenza. Testimonianze*, a cura di Idem-A. Zanon Dal Bo, Venezia, Comune di Venezia, 1976, p. 254.

²¹ Si tratta di *Radio...Radio...sempre Radio* dal 13 al 15 giugno, allestito dalla Compagnia di radio-varietà di Odoardo Spadaro.

²² Situata nel primo piano del Palazzo Dandolo a San Marco, con soli trecento posti, apre la sua attività il 19 dicembre del '47 colla compagnia dei fratelli Cavalieri e la denominazione di Piccolo Teatro di Venezia, quale blanda imitazione del modello milanese, e ospita altresì per i primi anni allestimenti su repertori europei, finita l'autarchia e in un convulso aggiornamento, ad opera di Arnaldo Momo e Giovanni Poli, di cui si parlerà più avanti. Dal '57, il teatro passa sotto la gestione di Ferdinando Scarpa, che

correnti tentativi di piantarvi semistabili (con auspiccate sovvenzioni sia ministeriali che municipali) di breve respiro, anche se lanciati da illustre personalità²³.

Il Goldoni viene alla fine riaperto solo il 19 aprile del '79 con una cupa *Locandiera*, regia di Cobelli, quasi presaga del mutato contesto. Ormai teatro comunale²⁴, questo rinnovato Goldoni si incrocia col fallimento nel 1994 del Veneto Teatro²⁵, l'organismo

nel '60-'61 assume pure la responsabilità di capocomico della Compagnia Veneta del Teatro Ridotto, diretta da Gino Cavalieri, cfr. Mangini, *Il teatro veneto moderno*, cit., pp. 355 sgg. e p. 376.

²³ Nel '48 un primo tentativo a firma di Bragaglia svapora presto. Così quello propugnato da Benassi e Carraro nel '51, da Diana Torrieri nel '52, annunciato da Gastone Geron su «Il Gazzettino» del 26 settembre. Il più autorevole nondimeno resta quello iniziato da Paolo Grassi nel '56, che cerca di trapiantare in laguna ma su basi territoriali più ampie, una struttura stabile, che amalgama i Baseggio e i Cavalieri con interpreti più giovani, da Bosetti a Lionello, e debutti in provincia, come Bergamo, e riprese al Teatro Verde di San Giorgio, aperto nel '54 dalla Fondazione Giorgio Cini, dal nome del figlio di Vittorio, l'imprenditore della cerchia di Volpi e già ministro delle Comunicazioni nel governo Mussolini. Lo sforzo di Grassi si esaurisce presto per la sordità delle forze economiche e politiche, così come per rivalse e invidie campanilistiche. Grassi nei suoi ricordi cita l'eloquente risposta del sindaco veneziano Favaretto Fisca "no go schei", cfr. Idem, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 202.

²⁴ Estintasi nel 1880 la famiglia Vendramin, dal 1875 ribattezzato da Apollo Teatro Goldoni, l'edificio passa per via ereditaria alla famiglia Marigonda. Nel 1937 viene acquistato dal Barone Treves, per poi passare di proprietà all'Amministrazione comunale nel '57. I lavori di riassetto proseguono tra continui rinvii e modifiche del progetto, sino agli attuali 761 posti, rispetto ai 1114 preventivati.

²⁵ Costituitosi in Consorzio nel 1980 quale sezione operativa dell'Associazione Teatri Antichi del Veneto, sorta nel '79 allo scopo di censire e recuperare le sale storiche del territorio, l'ente diretto da Nuccio Messina (tra i più tenaci nel rivendicare il diritto/dovere di Venezia a non farsi più colonizzare dai circuiti ETI, e tra i protagonisti nel comitato per le iniziative editoriali-vedi l'opera omnia per il bicentenario goldoniano del '93) entra nel 1983 tra i teatri nazionali a gestione pubblica riconosciuti dallo Stato. La struttura diviene nel 1987 Teatro Stabile regionale, con sede dall'anno successivo nei Verdi di Padova, appoggiato altresì su una rete articolata di comuni. All'attivo, il Veneto Teatro vanta messinscene di un Goldoni inusitato, affidate per lo più a registi come Cobelli, Salveti e De Bosio e in particolare un innovativo allestimento dei *Rusteghi* curata da Castri nel '92. Nello stesso anno, l'organismo viene di fatto sciolto per decreto regionale (nel '94 verrà dichiarato fallito dal tribunale civile di Treviso), mentre si va edificando il nuovo Teatro Veneto Carlo Goldoni, con sede a Padova e Venezia. A Venezia, nel frattempo, il teatro comunale dal '79, all'inizio coordinato nelle scelte dal critico del «Gazzettino» Cibotto, dal 1989 al 1992 si avvale per la direzione artistica di Giorgio Gaber, di cui si ricorda nel '91 la regia e l'interpretazione del beckettiano *Aspettando Godot* con Paolo Rossi e Jannacci nel casting. Nella nuova veste giuridica, lo Stabile viene retto da Giulio Bosetti dal '92 al '97, da Mauro Carbonoli dal '97 al '99, quindi da Luca De Fusco dal 2000 al 2009 e da Alessandro Gassman sino al 2014.

complesso e ambizioso, strutturato in collaborazione colla regione, allo scopo di rilanciare in particolare il repertorio veneto. Ma il salotto ormai non è più al centro della città, segno di una crisi molto più articolata e non limitata ovviamente al circuito teatrale. Il numero e la qualità degli abbonati seguono la curva degli abitanti, ridotti a poco oltre i cinquantamila per il centro storico, e l'invecchiamento anagrafico degli stessi. Stagioni povere, con una quindicina di copioni in cartellone, con meno di cento giorni di spettacolo in un anno, mentre tra il 1900 e il 1930 la sala restava aperta almeno trecento sere all'anno. Pubblico anziano, dunque, conservativo nei gusti, freddo e infreddolito. Per cui i colpi di tosse scandiscono di solito la rappresentazione e scavano un iato profondo tra interpreti e palcoscenico. Intanto, il fuoco che distrugge la Fenice il 29 gennaio del 1996 suggella ulteriormente tale situazione.

In cambio, la scena novecentesca porta a Venezia l'idea e la pratica ossessiva di un cosmopolitismo cultural-mondano, e insieme di uno sperimentalismo scenico internazionale quasi a compensare tale progressivo vuoto teatrale. Ultima delle quattro sezioni maggiori, dopo quella delle Arti²⁶, la Biennale Teatro inizia la sua avventura estiva nel 1934. Le strategie dichiarate comprendono la rappresentazione di classici stranieri, di opere goldoniane, e la valorizzazione di commediografi italiani emergenti, attraverso concorsi e debutti assoluti anche di autori stranieri contemporanei²⁷. E, del resto, si

Si tende ormai, per ragioni di bilancio, e nell'attesa annosa di una legge nazionale sul teatro, a coproduzioni con altri enti, sia pubblici che privati.

²⁶ L'Esposizione internazionale inaugurata il 30 aprile del 1895 grazie alla delibera del 19 aprile del 1893 che istituiva l'Esposizione biennale artistica nazionale, diviene Ente Autonomo nel 1930, sotto la presidenza di Giuseppe Volpi, pertanto sottratta alla dipendenza municipale, e nello stesso anno aggiunge il Festival internazionale della musica e nel '32 quello cinematografico, in pieno regime delle corporazioni. Sarà il '73 a fissarne uno statuto pletorico ingombrante, che determina un ente elefantico, con un consiglio direttivo lottizzato dai partiti e dai sindacati.

²⁷ Riguardo alla valorizzazione della drammaturgia italiana, di impronta autarchica, il Comitato Esecutivo del Convegno, presieduto da Gino Rocca, e sotto la presidenza del Conte Volpi, il 24 gennaio del '34 bandisce un concorso d'Arte Drammatica rivolto alle compagnie italiane per rappresentazioni di uno o più testi inediti italiani (o stranieri), da darsi al Goldoni. Ma la Biennale prosa ben presto lascia cadere questa sezione. Quanto a prime italiane di prestigio si possono rammentare *Il seduttore* di Diego Fabbri nel '51, *D'amore si muore* di Giuseppe Patroni Griffi nel '58, e *La coscienza di Zeno*, di Kezich colla regia di Squarzina nel '65.

incomincia a sfruttare l'aperto, a drizzare transenne e gradinate provvisorie prima, durante e dopo il ventennio fascista, ed è l'opera lirica spesso il repertorio privilegiato per tali escursioni. Pertanto, la Biennale della prosa si colloca nell'ambito di iniziative quali l'Istituto del dramma antico a Siracusa nel 1929, il Maggio fiorentino nel '33, e l'Ente Autonomo dell'Arena di Verona nel '34, dove il comune *plein air* permette un'insolita eterogeneità dell'offerta ideologica, dalla grecità-romanità classica o dal Risorgimento operistico all'universalità dei valori culturali espressi nel teatro di tutti i tempi²⁸. E il clima veneziano, appunto, è particolarmente mondano, tra i circoli economici attorno al Conte Volpi, ministro delle finanze di Mussolini nel '26, nel clima di reinvenzione industriale con Porto Marghera e il Ponte automobilistico del Littorio nel '33, e i cenacoli artistici che affollano le varie messinscene²⁹. Tra il 7 e il 28 luglio del '34 si realizza allora il programma della manifestazione. Nella corte dietro il teatro a San Luca, ecco *La bottega del caffè*, regia di Gino Rocca, consulenza di Varagnolo, e interpretazione di Raffaele Viviani, nella parte del napoletano Don Marzio, saccente e pettegolo. La scelta della commedia specifica rimanda specularmente alla sua collocazione nel campo e viceversa, sorta di metafora intorno alla socialità del teatro veneziano settecentesco e del suo programmatico rilancio³⁰. In campo di San Trovaso, risistemato dall'architetto veneziano Duilio Torres, un grande regista tedesco, ebreo, Max Reinhardt, colla collaborazione di Guido Salvini, i commenti musicali di Victor De Sabata, la traduzione di Paola Ojetti e i costumi di Titina

²⁸ Sul teatro *en plein air* italiano sotto il regime, cfr. M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Prefazione di Renato Simoni, Milano-Roma, Rizzoli, 1939; C. Alberti, *Panorami di sentimento, di favole. Le rappresentazioni all'aperto nei primi anni della Biennale-Teatro (1934-1941)*, «Venezia Arti», 2, 1988, pp. 115-128, e Idem, «I cieli e le ombre, e la facciata del tempio». *Il festival internazionale del teatro di Venezia nel secondo dopoguerra (1947-1950)*, «Venezia Arti», 4, 1990, pp. 114-126. Per un inquadramento storico in ambito europeo, cfr. P. Puppa, *Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*, in J. Copeau-R. Rolland-Idem, *Eroi e massa*, Bologna, 1979, pp. 147-273. Per i rapporti tra teatro e regime, cfr. G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994 e E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, Led, 2004.

²⁹ Sul *milieu* elegante e un po' fatuo che si forma in occasione delle prime teatrali veneziane, cfr. le pagine argute e nostalgiche in Damerini, *Gli ultimi anni del leone*, cit. Il marito Gino, commediografo nel primo anteguerra, risulta coinvolto nell'organizzazione del Festival (*ivi*, p. 150), oltre a dirigere la «Gazzetta di Venezia» dal '22 al '40.

³⁰ Sui rapporti tra caffè e palcoscenico a Venezia, cfr. M. Isnenghi, *La cultura*, pp. 417 sgg., in E. Franzina, *Venezia*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

Rota, mette in scena il *Mercante di Venezia*, rivalutato nelle sue ragioni di emarginato, con Memo Benassi nel ruolo del protagonista tra registri patetici³¹. E poi nel '36 Simoni, rovesciando la gerarchia adottata dai due episodi precedenti in cui erano stati impiegati attori nazionali, confinando quelli veneti solo nelle parti di contorno, rassembra questi ultimi per *Il ventaglio* goldoniano nel campo di San Zaccaria, per *Le baruffe chiozzotte* in campo San Cosmo alla Giudecca, così come nel '37 per *Il Bugiardo* ancora a San Trovaso, e per *Il Campiello* alla Bragora. Si saggiano insomma nuovi spazi per repertori classici o si azzardano copioni, specie goldoniani³². Ma nelle occasioni trasognanti ed eccezionali, fuori dalle sale e dalla quotidianità, il teatro comincia a configurarsi quale festa insolita, cerimonia onirica. Di fatto, con cadenza annuale quasi sempre rispettata, e per lo più in autunno, Venezia diviene vetrina del meglio che offre il palcoscenico cosmopolita, precettando le tendenze più significative internazionali. Abile ed ecumenico nella direzione dal '49 al '62 della Biennale teatro, Adolfo Zajotti, fratello del critico Alberto, accentua l'impronta cosmopolita della Biennale, puntando al rientro nei teatri, anche per le resistenze del vicinato, stanco dei rumori e dei movimenti condizionati durante le prove. Venezia può così ospitare i registi più rappresentativi nel dopoguerra, quasi a recuperare il ritardo della scena nazionale rispetto alla ribalta europea in tale ambito. Nell'inventario³³ effettuato nel '64, in occasione del trentennio, si calcolano 23 opere goldoniane provenienti da 17 paesi, 36 classici stranieri, 33 contemporanei stranieri, 7 classici italiani, 26 contemporanei italiani, di cui 18 novità assolute³⁴. Duran-

³¹ Non mancano prese di distanza per la complessità onerosa e costosa dello spettacolo, le 200 persone in scena, le danzatrici e i ballerini, "il genio di Shakespeare [...] sacrificato all'apparato coreografico", e soprattutto davanti al "sillabare dimesso, piano" di Marta Abba-Porzia, cfr. M. Ramperti, *Teatri*, «L'Illustrazione italiana», anno LXI, XII, 29 luglio 1934, pp. 180-182.

³² Così Guido Salvini vara *Romeo e Giulietta* nel cortile di Ca' Foscari sempre nel '37, mentre il compositore Virgilio Mortari colloca *Il filosofo di campagna* di Galluppi su libretto di Goldoni nel '38 nei giardini di Ca' Rezzonico e nel '41 sempre Salvini piazza *I Masnadieri* nei Giardini della Biennale, mentre Costa vi allestisce il goldoniano *Poeta fanatico*. Non manca però l'altro versante, quello più impegnato politicamente. Salvini a S. Elena nel '38, pochi mesi dopo la morte di D'Annunzio, inscena la *Nave*, vaticinando in tal modo la nostra entrata in guerra.

³³ Cfr. *Mostra del trentennio del Festival (1934-1964)*, a cura di G. Poli, Venezia, Stamperia di Venezia, 1964, p. 8.

³⁴ Ecco tra i protagonisti della prima generazione nostrana, Strehler con *Il corvo*

te la gestione di Wladimiro Dorigo, che nel '62 succede ad Adolfo Zajotti, si dà spazio ai gruppi, all'animazione nella sezione ragazzi, alla pratica del decentramento nella cintura operaia, mentre nella successiva di Luca Ronconi dal '74 al '77 e di Franco Quadri dal 1984 al 1986 si accentua la spinta sperimentale rovesciando la prudenza istituzionale della Biennale originaria³⁵. Ma quel che riporta il sogno del *plein air* nella sua radicalità è l'inizio della gestione di Maurizio Scaparro, dal '80 reinventore della festa carnevalesca. Si tratta di valorizzare la rete dei campi, sprecati teatralmente per anni, e abbandonati a giostre e bancarelle. Stereotipi logori, in cui

nel '48, *La puttà onorata* nel '50, *La vedova scaltra* nel '53, mentre Visconti addobba la sua *Locandiera* tra lenzuoli stesi e scenari alla Morandi nel '52, e Squarzina vi inaugura due armoniosi allestimenti goldoniani, *Una delle ultime sere di carnevale* nel '68 e *i Rusteghi* nel '69. Arrivano altresì dalla Francia Jean Marais e Edwige Feuillère nel '47, Louis Jouvet nel '48, e Jean Vilar nel '52 col carisma giovanile di Gérard Philipe nei panni del Cid, Jean Louis Barrault e Madeleine Renaud nel '48 e '49, Camus e i suoi *Possédés* nel '59, Planchon nel '62 e nel '66; dall'area tedesca il Burgtheater nel '49 e il Kammerspiel di Monaco nel '52, Gustav Gründgens nel '62 col suo *Faust*, il Berliner Ensemble nel '66 dopo due tentativi bloccati per ragioni di politica estera, Peter Stein nel '69, Benno Besson nel '71; da quella inglese l'Old Vic nel '47, e poi con Zeffirelli nel '61, Laurence Olivier e Vivien Leigh diretti da Peter Brook nello sconvolgente *Titus Andronicus* del '57, John Gielgud nel '59, e ancora Brook che vi torna col *Sogno* shakespeariano nel '72 e poi coll'africano *The Ik* nel '76; da quella ispanoamericana il Teatro Estudio dell'Avana nel '67, Victor García nel '72, nel '74 e '76 con Nuria Espert; e le civiltà antiche e quelle extraeuropee, ossia il Teatro Nazionale di Atene nel '55, il Teatro classico giapponese col *Nô* nel '53 e poi nel '72, la danza Bharata indiana nel '85, il Teatro Municipale di Haifa nel '63. E ancora i grandi performer, i maestri della regia della nuova generazione, così come i gruppi più eccentrici e trasgressivi, Barba nel '67, nel '69, nel '72 e nel '75, Jerzy Grotowski nel '75, Pina Bausch nel '85, Kantor nel '91, Ariane Mnouchkine nel '68 e nel '75, Otomar Krejca nel '68 e nel '70, Ingmar Bergman col *Sogno* di Strindberg nel '70, Chéreau colla *Solitude dans les champs de coton* di Koltès nel '95, il Living nel '65 e nel '75, La Mama di New York nel '72, Bob Wilson nel '76, nel '85 e nel '92. E ancora Zeffirelli coll'Albee di *Chi ha paura di Virginia Woolf* nel '63, le macchine spaziali di Ronconi come *Utopia* da Aristofane alla Giudecca nel '75, Fo coi suoi *Tutto casa, letto e chiesa* e *Storia della tigre e altre storie* nel '79, la scena napoletana con Eduardo nel '50, nel '67 e nel '82, e De Simone nel '81 e nel '82.

³⁵ Un episodio significativo può considerarsi la commedia di Domenico Varagnolo, *Ebe*, cfr. Idem, *Ebe*, Venezia, Stabilimento grafico U. Bortoli, 1933, brillante e ambigua parodia nei riguardi dei mercanti d'arte arricchiti (in questo caso il cavalier Ramponi che in una statua nuda non riconosce la figlia modella dell'artista), per cogliere l'arretratezza del dibattito estetico a livello istituzionale. E l'autore ha dedicato la propria vita alla Biennale stessa, specie dal '28 per il costituendo Archivio storico delle Arti contemporanee, di cui nel '73 verrà nominato conservatore lo stesso Dorigo, e inaugurato nella nuova sede a Ca' Corner della Regina nel '76.

cadono anche grandi scrittori come Henry James³⁶, che vedono la piazza San Marco quale un “immenso salotto all’aria aperta”, vengono presi alla lettera. Lo spazio della piazza viene rimesso in rapporto energetico coll’interno delle sale, moltiplicate per miracolo, come il Malibran, e cogli altri campi minori. Tra Piazza, ponte dei pugn, Arsenal, punta della Dogana, chiesa di San Samuele, magazzini del Sale, campo San Stefano, calle Larga, mercato di Rialto, ponte dell’Accademia, è una fitta rete di *mansions* che si rimette in moto. La scena viene ricollocata nella sua cornice gioiosa, si proietta e si dilata all’aperto, si dissemina e sciam in uno spirito bacchico tra maschere tripudianti, quasi il ritorno del rimosso per l’ordine pubblico, lo spettro delle contestazioni del ’68 stavolta in forma pacifica. Ma reinserire il teatro nella festa rischia di far la festa al teatro. Quel che avviene puntualmente alla fine degli anni ’80. Nel 1988 il presidente Paolo Portoghesi chiama Carmelo Bene, forse poco adatto al ruolo di organizzatore-promotore del teatro altrui. E Carmelo programma una messinscena elisabettiana, il *Tamerlano* di Marlowe, stabilendone la circolazione su video-tapes vietati ai locali, e riservati a critici organici al proprio lavoro, ovvero un teatro senza spettacolo. Poi, il 3 febbraio del ’90, l’attore si dimette. Si va verso la nomina di direttori internazionali³⁷, finché nel 1998 la Biennale nasce quale società di cultura, nell’interferenza di soggetti pubblici e privati, grazie ad una svolta in senso privatistico e mecenatistico, al di là delle lungaggini burocratiche³⁸.

In compenso, nel momento in cui si propaga l’esperienza degli Stabili nel nostro paese, ecco che in laguna s’installa la microsala del Teatro universitario, diretta da Giovanni Poli. Procediamo con ordine. Il 7 luglio ’46, il centro culturale progressista dell’Arco, un nucleo costituito da intellettuali, poeti, pittori come Pizzinato e Vedova, critici come Gastone Geron e Luigi Ferrante, teatranti co-

³⁶ Cfr. L. Anicetti, *Scrittori inglesi e americani a Venezia (1816-1960)*, Treviso, Canova, 1968, p. 173.

³⁷ Nel ’95 Jean Clair per le arti, Hans Hollein austriaco per l’architettura, Lluís Pasqual per il teatro. Da segnalare che nel ’95, durante la presidenza di Gian Luigi Rondi, vengono istituiti due nuovi settori, proprio l’Architettura e i Progetti speciali, mentre quale ultimo acquisto si annette la danza, sezione diretta da Carolyn Carlson.

³⁸ Cfr. Trezzini, *Una storia della Biennale*, cit., p. 155.

me Arnaldo Momo³⁹, debutta alla Fenice con *Antigone* di Anouilh. Le scene, allusive nel gusto di Craig e di Appia, sono firmate da Mischa Scandella, per anni collaboratore geniale e fantasioso⁴⁰. Qui, il disincanto esistenziale e la parodia del mito si intrecciano in timbri aspri e simboli ambigui a marcare il disorientamento feroce di un'intera generazione, mentre la storia antica viene ripercorsa e messa a fuoco in quanto discontinuità di gesti esemplari, sliricizzati e riutilizzati per decifrare le vicende contemporanee. Ebbene, nel '49, all'interno della veneziana facoltà di lingue, parte l'avventura del teatrino di Ca' Foscari. All'inizio, entro l'imponente Aula Magna, oggi aula Baratto, dal nome del docente veneziano giunto alla cattedra in laguna nel 1974, quando ormai purtroppo l'esperienza volge al suo termine.

Si tratta di spettacolini di fortuna, con pochi oggetti, scenari rudimentali, fatti venire in parte dalla Fenice. I pochi leggii e i rudimentali *décors* non richiedono un grande sforzo economico, al di là del modesto obolo versato. La povertà dei sussidi si sposa del resto col gusto estetico del fondatore⁴¹, già chiaramente orientato verso l'allusività degli strumenti linguistici, all'insegna di una gioiosa penuria dei mezzi, rovesciata in libertà creativa. Quale repertorio, la febbrile curiosità del giovane regista, smanioso di saziare una fame arretrata, come gli altri operatori teatrali nell'Italia del dopoguerra, recupera

³⁹ Arnaldo Momo, nato a Venezia nel '16 e qui morto nel 2008, a suo tempo insegnante e poi docente all'Accademia veneziana di Belle Arti, studioso apprezzato specie nel versante goldoniano, (cfr. soprattutto Idem, *Goldoni e i militari*, Venezia, Marsilio, 1973 e *La carriera delle maschere*, Venezia, Marsilio, 1992) è stato regista, assieme alla moglie Sara, sua attrice prediletta, entro un repertorio sia veneto che novecentesco, animatore di letture alla Casa di Goldoni. Ma la sua carriera di uomo di palcoscenico è risultata penalizzata, più di altri, dalla mancanza di una sede teatrale specifica.

⁴⁰ Sul dibattito culturale a Venezia nel tempo della liberazione e sugli inizi della carriera di Poli, cfr. C. Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 11-24, con un'utile appendice di scritti di poetica del regista. Cfr. pure *Dieci anni di un teatro universitario. Cronaca degli avvenimenti scenici e delle ricerche estetiche del teatro universitario*, a cura di G. Poli, Venezia, Tip. emiliana editrice, 1959, che reca in calce un'antologia della critica agli spettacoli. Sull'esperienza complessiva del teatro di Ca' Foscari, cfr. P. Puppa, *Il teatro universitario di Ca' Foscari*, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, a cura di S. Perosa-M. Calderaro-S. Regazzoni, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 111-127.

⁴¹ Poli, vicentino, nasce in provincia di Vicenza nel '17 e muore nel '79, dopo aver lavorato come regista di prosa e di opera lirica presso i più autorevoli Stabili nazionali, e aver diretto dal '64 per 4 anni il Teatro Studio di Palazzo Durini a Milano. È stato anche docente di storia del teatro al Conservatorio di Padova.

quanto era stato censurato dall'autarchia fascista. Ecco pertanto l'asse America-Russia, che nel '49 ripropone e in ritardo una sorta di alleanza ideologica tra cattolici e sinistra, ormai spaccata traumaticamente sulla scena politica del '48. Così, i testi che inaugurano queste aurorali messinscene sono *Felice viaggio* di Thornton Wilder, atto unico centrato in uno stile evocativo, tra realismo quotidiano e trasognante simbolismo, e *L'anniversario*, operina minore di Cechov, scandita nei moduli di un nervoso *vaudeville*. Ma tramite Wilder si adottano registri poetici, mescolando bizzarre malinconie ad un pathos elegiaco, valorizzati e tradotti compiutamente nelle semplici letture successive operate dal regista, là dove lo spettacolo è annullato a vantaggio della partitura scandita a racconto suggestivo e malioso. Si organizza pertanto una serie di *mises en espace*, come nella stagione '50-'51 le liriche ballate immerse nell'acqua, forse un omaggio a Venezia, storie di lutti e follie, lette nei registri dolenti e manierati di un oratorio commosso⁴². Quindi, dal marzo '53, ci si sposta nella saletta gioiosamente catacombale di 200 posti, al piano terra rialzato di Ca' Giustinian dei Vescovi. Ben presto, almeno sino al circa al 1975, anno della chiusura di fatto del teatrino, fioccano da parte della critica nazionale e internazionale riconoscimenti prestigiosi⁴³, specie nei Festival che li ospitano in patria e all'estero. Nel teatrino, si coltivano i vari seminari linguistici, perché a volte, a contatto colla drammaturgia straniera, si ricorre a traduzioni inedite, promuovendo una collaborazione fattiva colla facoltà veneziana⁴⁴. Tanto più che sono i classici ad imporsi quale tirocinio indispensabile per allenare e forgiare gli strumenti recitativi a disposizione. Allo stesso tempo, nel '56, grazie al vaudevillesco *Ballo dei ladri* di Anouilh,

⁴² Ecco allora *Cavalcata a mare* di Synge, *Sulle acque* tenebrose di Yeats, e *La pesca* di O'Neill.

⁴³ Nel 1960, Poli riceve per *La Commedia degli Zanni* il Premio I.D.I. e il Prix du Théâtre des Nations a Parigi, mentre Gian Campi ottiene la Noce d'Oro per il suo primo Zanni nel medesimo spettacolo.

⁴⁴ Ad esempio, per l'area russa la lettura de *Le tre sorelle* cechoviane nel '51, *Oblo-mov* di Gonciarov nel '55 e *La Cimice* di Majakovskij; per la francese, *Il malato immaginario* al Ridotto nel '51 e il capriccio demussetiano *Con l'amore non si scherza* nel '54. In ambito tedesco, si persegue un filone espressionista, con struttura a stazioni, tramite allestimenti di *Da mezzogiorno a mezzanotte* di Kaiser nel '57 e del brechtiano (senza ideologizzazioni o mitologie alla Strehler) *Tamburi nella notte* nel '58. Per il settore ispanico, nel '63 il dittico grottesco costituito dall'intermezzo di Cervantes *La sentinella all'erta* e *l'esperpento* di Valle Inclan *Gli abiti del defunto*.

Poli ha modo di saggiare gli agognati ritmi con spezzature stranianti, accelerazioni e raggelamenti improvvisi, inventando altresì tutto un genere di stereotipie farsesche, prolessi delle future maschere della commedia dell'arte. Tra le varie iniziative, figura pure il rilancio di una drammaturgia giovanile, che risvegli nuove forze a contatto col palcoscenico, tramite l'istituzione, dal '56, di un premio per autori giovani, oltre che l'avviamento d'una scuola di recitazione⁴⁵. E dai 200 posti del teatro di Ca' Foscari, con un'ulteriore riduzione di spazio, nel '69 Giovanni Poli si trasferisce all'Avogaria: qui, i 100 posti dell'antica cavana sembrano indicare lo zoccolo duro della *audience* più autentica della città, lontana da qualsiasi strategia commerciale.

Ma è il dialetto veneziano l'oggetto più autentico della ricerca di Poli, recuperato dal regista in una direzione astratta, grazie ad una parlata salmodiante, agita da lemuri e sagome oniroidi. Perché Poli, sollecitato altresì da una esplicita avversione nei riguardi del naturalismo in tutti i suoi aspetti, si mostra presto ossessionato dal mito delle maschere dell'arte, con una violenza e una dolcezza che solo la Germania romantica e la Russia futurista avevano conosciuto. Anzi, la commedia all'improvviso viene da lui ricondotta ad una ipotetica originaria Atellana⁴⁶ fino a ridurre la canonica differenza tra Goldoni e Gozzi, cara ai manuali. Goldoni, la riforma, la psicologia, l'avviamento al realismo, e Gozzi, la fiaba, il sogno, vengono sovrapponendosi l'un l'altro, con effetti spiazzanti per il critico e lo specialista, ma con esiti luminosi nel minuscolo palcoscenico, dinamizzato da una febbrile sarabanda⁴⁷. È però il contadino, il cencioso villano scivolato via dai plurilinguismi indiatolati della ruzantiana *Piovana*

⁴⁵ Nella cavità cafoscarina sono transitati interpreti del valore di Maria Pia Colonnello e di Gian Campi, di Virgilio Zernitz, di Alvisè Battain (una delle voci più belle, anche come doppiatore, della nostra scena nazionale), di Roberto Milani e di Donatella Ceccarello. Ma ai bordi della stessa, con espansione a Mestre, si sviluppa nel territorio delle maschere dell'arte per gli anni '80, il TAG di Carlo Boso. Tra i gruppi teatrali veneziani, il più coraggioso nel repertorio appare il Teatro Modo, attivo negli anni '80, e diretto da Giuseppe Emiliani, poi regista affermato allo Stabile Veneto.

⁴⁶ Così avviene nel '59 con *Personae*, cimiteriale evocazione di larve ghignanti e goffamente impegnate in mostruosi rondò.

⁴⁷ *La Venexiana*, con tagli vistosi relativi alle sequenze più erotiche, viene data nel '50 in Aula Magna e nel '53 nel Cortile di Ca' Foscari. Di Goldoni, *Gli innamorati* nel '52, *Le donne gelose* nel '53, *La finta ammalata* nel '56, sino agli importanti montaggi con *Le storie di Arlecchino* e *La Venezia di Goldoni* nel '57. E questo repertorio si incrocia idealmente e si doppia negli allestimenti del suo scorbutico rivale, ossia *L'augellin belverde* del '54 e *I pitocchi fortunati* del '60.

nel '58 e de *Las spagnuolas* di Calmo nel '61, messo a fuoco anche nell'alchimistica antologia, allestita nel '62, dal titolo eponimo, perché contiene pure un pezzo *dal The Alchemist* di Ben Jonson, il vero protagonista di tali *féeries* espressioniste. Si drizza costui o si raggomitolata, in mezzo alle altre festose maschere, ostentando di volta in volta proterve sguaiataggini o pusillanimità fame ancestrali (ed è il suo rabbioso alfabeto, come nello spettacolo⁴⁸ del '71, ad aprirsi un suo spazio traballante e sanguinoso), magari travestito socialmente da facchino tonto e smargiasso, abulico e frenetico. In tal modo, nonostante le astrazioni metastoriche in cui pare celarsi la protesta subalterna, è il suo disagio di vinto a mormorare minacce e speranze prima che la rapsodia pittoresca di Poli lo riassorba in puro segno estetizzante. Il culmine di tale operazione viene certo raggiunto nel '58, colla *Commedia degli Zanni*, inventario ricostruito sui canovacci forniti dagli studi di Pandolfi⁴⁹ e di Apollonio, spettacolo che girerà il mondo intero, tra continue riproposte e aggiornamenti, divenendo una sorte di portabandiera del teatro cafoscarino, ambigua compresenza di stilizzazioni decadenti e di corporalità viscerali, balletto bidimensionale di fantasmi iconici e rusticano trescone carnascialesco (si veda la guizzante tarantolata delle pulci, forse il pezzo più rappresentativo della raccolta). Qui Poli riesce a trasformare il gruppo attoriale e lo spazio complessivo in strumento personale, tastiera immediata per le pulsazioni di una *sensiblerie* cresciuta musicalmente grazie agli apporti di Appia e Copeau, ossia il *tréteau nu* popolato dall'arcano e dal sogno, e tentata di continuo da una insolita commistione tra verbo lirico e fisicità originaria. Non manca però la ricerca altresì nel versante del sacro sublime, con ricostruzioni di laudari medievali e di cerimoniali liturgici⁵⁰. Tra il '64

⁴⁸ *L'alfabeto dei villani*, panorama storico-sociale sulla condizione del contadino veneto cinquecentesco, ricavato da Ruzante ed altri autori, debutta nel XXVI° ciclo di spettacoli classici all'Olimpico di Vicenza nel settembre del 1971, edito poi in Id., Venezia, *Teatro della commedia dell'arte a L'Avogaria* (Collana del Teatro a L'Avogaria, 3), 1971.

⁴⁹ E non si dimentichi, del resto, il forte impatto provocato a Venezia dallo spettacolo, a cura di Luigi Squarzina, Luciano Salce e dello stesso Vito Pandolfi, che firma pure la regia, *La fiera delle maschere*, ospitato alla Fenice per la Biennale-Teatro, il 20 agosto del '47, reduce dal festival della gioventù di Praga, dove le maschere della commedia dell'arte sfilavano in una sorta di caotico e surreale *Hellzapoppin*, cfr. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 363-364.

⁵⁰ Così, si hanno nel '56 le *Laudes Evangeliorum* (antologia dei testi perugini del

e il '65, la gestione del teatro cafoscarino passa ad altre forze, più giovani e spregiudicate, più inquiete ideologicamente e reclutate dagli studi universitari. In tale ambito, s'impone la precoce personalità di Renato Padoan, all'epoca studente in lettere, coadiuvato da Franco Miracco. Adesso, la scena tende a icone più complesse, legate a giochi d'ombre, a ludiche architetture, a macchine celibi, grazie ad una propensione un po' dada per folgoranti contenitori. Edicole gotiche, ante d'altare, magari issate su ruote e ingranaggi, sommuovono lo spazio componendo *collages* religiosi e blasfemi, in un sincretismo folle tra protocolli antichi e sagome avveniristiche, in un gioco di flash e di ombre, tra trucchi ciarlatani da *théâtre de la foire* e misteriose magie. Del resto, la successiva carriera del regista, docente alla facoltà di architettura in scenografia, conferma tale vocazione a fare del luogo scenico l'autentico protagonista della partitura⁵¹. Si approfondisce altresì l'indagine sul territorio, sui fantasmi che circolano tra antichi cerimoniali festivi, entro biblioteche insolite e copioni esoterici. La strategia culturale del teatrino coincide a poco a poco colla drammatizzazione dell'archivio lagunare, colla microstoria del territorio inquadrato in una prospettiva barocca. Perché se la tradizione dialettale resta un po' sullo sfondo, fatta eccezione per il *Reduce* ruzantino, ambientato nel '68 a Caporetto, è in cambio il *milieu* locale a divenire soggetto privilegiato per le autonome scritture del regista-drammaturgo, che può calarvi il suo gusto storiografico e la sua disordinata curiosità filologica⁵². La pre-

XIV secolo), e poi *De Jerusalem celesti et de Babilonia infernali* da Bonvesin de la Riva e da Giacomino da Verona nel '70.

⁵¹ Tra gli spettacoli più eclatanti, sia per goliardismo intellettualistico che per l'adozione di moduli eccentrici, ecco nel '64 il *Reso*, attribuito ad Euripide, vivacizzato in stile Kabuki, nel '71 la messinscena musicale dell'eliotiano *The waste land* a cura di Claudio Ambrosini e una libera trasposizione ad opera di Gino Sitrán dal *Maestro e Margherita* di Bulgakov. Ancora, nel '73 si ha l'inventario alchemico- artaudiano di Michele De Marchi, *La pietra filosofale*, poi accolto a Parigi, grazie all'iniziativa di Mario Baratto che avrebbe promosso in quell'occasione pure un incontro tra *italianisants* e operatori teatrali su Goldoni.

⁵² Nel '65, colla supervisione di Cesare De Michelis, *Il teatro patriottico*, seguito dal dittico del Sografi *Il matrimonio democratico* e *Le nozze in latino*, un'antologia sulla Venezia giacobina nel primo caso, e la satira degli anni duri e travagliati di Campofornio, nel secondo. Nel '66 forse la regia più travolgente di Padoan, una momaria antica dal titolo emblematico *Questo xe lo dose se ve piase*, cerimoniale restituito in tutto il suo sontuoso *décor* ad evocare le incoronazioni dogali. Nel '67, con un salto vertiginoso, ci si trasferisce nelle polemiche recenti pro e contro lo sviluppo industriale della città con

senza di star del firmamento culturale⁵³, nazionale e internazionale, è una politica perseguita dal gruppo per valorizzare l'immagine del centro cafoscarino⁵⁴.

Nel frattempo, le sovvenzioni erogate dal Ministero del Turismo e Spettacolo giungono sempre più sfasate rispetto alla bisogna, coll'inevitabile ricorso a crediti bancari esosi negli interessi, e risicate poi nella sostanza, con brusche riduzioni degli aiuti, come avviene nel 1970, allorché gli stessi passano da 12 milioni a 7 milioni, costringendo, tra l'altro, la direzione del teatro a introdurre i biglietti paganti all'ingresso (richiesti nondimeno anche dall'urgenza dei *borderò* dal momento che cominciano ad essere ospitati gruppi professionisti). Intanto, ai bordi della saletta, soffia il '68, tra happening, animazione, e contro circuito di Fo e del padovano Giuliano Scabia. Così, alla metà degli anni '70, allorché si vanno spegnendo le motivazioni strettamente teatrali dei suoi conduttori, attratti da altri progetti personali, allentati i vincoli tra istituti universitari, disorientati dalla proliferazione delle proposte e degli indirizzi, e la direzione del palcoscenico, la sede gloriosa del teatrino viene dunque occupata, non come l'Odéon dagli studenti e dagli operai in rivolta nella Parigi del maggio glorioso, ma più prosaicamente dalle scartoffie della segreteria, mentre si provvede ad emarginare la sala a Santa Marta, quale lontano e inospitale contenitore delle facoltà di chimica. Qui, dopo lavori di restauro globale, avviati colla svolta del millennio, riparte il neonato CUT veneziano, attivo già dal 1991, attualmente diretto da Donatella Ventimiglia.

Ma il segno del riflusso, della restrizione della scena veneziana,

Non molto lontano dalla basilica. E nel '74, a coronamento di tale erudizione carnevalescamente riutilizzata, esplose sul palcoscenico la falloforia surreale e scanzonata de *La tariffa delle cortigiane di Vinegia*, affresco rubato ai dipinti del Carpaccio e alle fantasie del Marquis de Sade, inno libertino alla coppia romantica di *eros* e *thanatos*.

⁵³ Ad esempio, l'allestimento dei due atti unici di Alberto Moravia, *Ommaggio a James Joyce, ovvero Colpo di Stato*, e *L'intervista*, torbide allegorie su dittature da operetta e sulla sindrome golpista, presentati nel '71.

⁵⁴ Nel '67, si ha un vero e proprio *scoop* giornalistico: grazie alla mediazione di fuoriusciti si ricostruisce, sotto forma di teatro documentario-oratorio, l'interrogatorio a Daniel Sinjaskij, divenuto *I figli della Cimice* e declamato con accenti di commossa partecipazione. Nel '70 viene messa in scena *Torotumbo* del guatemalteco Asturias, da poco insignito del Nobel, alla presenza dello stesso autore, pretesto per magiche etnie e infuocate denunce dello sfruttamento coloniale.

si ha nella rarefazione progressiva della recensione teatrale nella pagina locale. La critica degli anni tra le due guerra parte, in genere, dal modello di Renato Simoni, l'*opinion maker* del palcoscenico italiano, pontefice massimo dalla testata del «Corriere della sera». La parafrasi narrativa del testo occupa gran parte dell'intervento, per sfumare poi in una sommaria rassegna della serata dagli interpreti alla conta delle chiamate, vale a dire il termometro della sala. La già considerata assenza in palcoscenico, almeno sino agli anni '40, della figura professionale del regista, emerso solo coll'Accademia creata da Silvio D'Amico nel '35, assegna quasi al critico tale ruolo, nel senso che costui riscrive il *plot* e delinea colla propria sensibilità i vari personaggi⁵⁵. Ebbene, lo sguardo del censore lagunare vigila sulla moderazione recitativa e drammaturgica della ribalta veneziana. Anche perché questi critici, dietro l'esempio sia di Simoni che di Palmieri, hanno mimetizzato, trascurato o sacrificato per il lavoro gionalistico, chi più chi meno, un'ambizione autoriale. Linea che persiste nel passaggio dal veneziano Alberto Zajotti al padovano Alberto Bertolini, e dunque dalla centralità della «Gazzetta di Venezia»⁵⁶ a quella de «Il Gazzettino». Bertolini negli ultimi vent'anni della sua vita tiene appunto la critica teatrale e cinematografica, a suo tempo anche musicale, nel «Gazzettino»⁵⁷, ma si impegna altresì come romanziere agli inizi della carriera e come commediografo, con all'attivo vari testi dialettali e in lingua⁵⁸. Co-

⁵⁵ Sulle modalità della critica teatrale italiana attorno e dopo Simoni, cfr. Puppa, *Parola di scena*, cit., pp. 151-167.

⁵⁶ È l'antica, settecentesca, gozziana ed elitaria «Gazzetta di Venezia», dal '22 diretta per quasi vent'anni dal veneziano Gino Damerini, ivi già caporedattore, fin quando l'illustre foglio cittadino non verrà risucchiato dal «Gazzettino», cfr. Isnenghi, *Presentazione* in Damerini, *Gli ultimi anni del leone*, cit., pp. 11-17. Damerini riveste tra le due guerra, altresì, la carica di segretario del Sindacato giornalisti nelle tre Venezie. Poi la «Gazzetta di Venezia» viene di fatto fusa nel secondo dopoguerra ne «Il Gazzettino», su iniziativa di Volpi, restando per un po' come «Gazzetta sera».

⁵⁷ Bertolini, nato nel 1901, muore in un incidente stradale nel '63, il medesimo anno della morte per infarto del suo collega Enzo Duse. Costui, rodigino nato nel 1901, era stato critico drammatico della «Gazzetta di Venezia» fin dagli anni '30. Pur in tarda età, riprende la critica drammatica lo stesso Gino Damerini sino alla sua scomparsa nel '67. Al «Gazzettino», subentra Gian Antonio Cibotto dal 1974 ed esercita in modo continuativo almeno fino ai primi anni del 2000. Gastone Geron tiene la rubrica su «Il Gazzettino sera» sino al '59, anno della chiusura del foglio.

⁵⁸ Tra questi copioni, un certo successo arride ai due portati in scena da Micheluzzi, *Avanti adagio, quasi indietro*, del '52, ambientata nella bottega d'un liutaio e nel

sì, ne *I notturni* del '59, melò crepuscolare dedicato al tema del dopoguerra, si aggirano anime devastate dalle macerie, entro un clima alla Rosso di San Secondo e alla Buzzati. Certo, il copione si mostra gonfio di pathos e di *tirades* enfatiche. E tali moduli si mostrano sfasati rispetto alla verve del critico, di solito graffiante e caustico, in una lingua spesso pretenziosa e aulica⁵⁹.

Atteggiamento conservativo, quello del critico professionista dalle parti della laguna, a difesa dell'autore contro l'attore, o dell'attore contro il regista, anche perché in Italia l'apparizione del *metteur en scène* comporta l'emarginazione dei commediografi contemporanei, a favore di classici e stranieri. Tanto più che, di solito, gli interpreti veneziani sono attori-capocomici, direttori artistici, di rado autori, mai registi. Il 29 gennaio del '32, tanto per citare un esempio, allorché Cavaliere porta al Goldoni il vecchio galliniano *Mia fia*, il recensore della «Gazzetta di Venezia» il giorno dopo se ne esce stigmatizzando l'eccesso di soggetti. Di fatto si oscilla tra diffidenza contro il nuovo e mediazioni pazienti e bonarie. È il caso, questo, dello stile sfumato di Alberto Zajotti, di solito eufemistico e mai portato alla stroncatura⁶⁰. Zajotti, davanti al controverso Pirandello, agli inizi

campiello appartato d'una venezia sognante, così come *Amabile vedova consolabile*, dal ritmo *boulevardier* alla Carlo Terron.

⁵⁹ Si consideri un attimo questo testo. In un buffet di stazione, tra falliti e beoni, una giovane cocotte veneziana e il suo antico fidanzato trevigiano si ritrovano per caso, di notte, tra avventori, ferrovieri e gendarmi. E si scoprono mutati, irriconoscibili rispetto all'innocenza e alle attese adolescenziali, lei sartina e lui studente di architettura. Poi Miro, divenuto adesso un malvivente, viene arrestato per le tante truffe in cui s'è lasciato andare. Lei lo assiste in carcere, finché nel terzo tempo, di nuovo ambientato di notte alla stazione, la vediamo colloquiare col fantasma di lui, nel frattempo suicida, tanto da mutar vita e tornare al paese, mentre il naturalismo iniziale sfuma quasi in registri neogotici. Ebbene, quali tracce di una lingua aulica, il facchino così si esprime: "Ci vuole altro che mezzo litro per farmi escire dai sentimenti", mentre Miro, il protagonista parla di "questa malaugurata notte di disdetta [...]. Oh, mi risovvengo bene", e Ada: "M'accontento d'assopire tutti i rimpianti con una parola", cfr. A. Bertolini, *Notturni*, ne «Il Dramma», 35, anno, 274, 1959, pp. 38-39-42-43.

⁶⁰ Nel primo anteguerra Zajotti è tentato dalla poesia, dai monologhi per attrici e dalla rivista, e nel dopoguerra dal romanzo e dalla novella, (in quest'ultimo ambito e di taglio minimalista cfr. Idem, *Le piccole cose*, Bologna, Cappelli 1924). Ma l'attività primaria resta quella di capocronista e critico teatrale della «Gazzetta di Venezia», in cui si occupa pure di musica e di arte, oltre che in qualità di inviato speciale. E questo impegno totalizzante, anche per fedeltà parentale, il bisnonno Tommaso Locatelli essendone stato proprietario dal 1832 al 1889, dura almeno sino al '38, per la malattia

mal sopportato ovunque nel Paese, quando si imbatte il 5 novembre del '26 in *Due in una*, alias *La Signora Morli una e due*, si lascia andare nella «Gazzetta di Venezia» del giorno dopo, dove si firma colle iniziali, ad un appoggio quasi incondizionato e senza remore, anzi sostiene la protagonista essere “la più umana di quante siano” nel teatro pirandelliano, così come la sua vicenda “tra le più alte e le più pronte a commuovere la folla”. Nondimeno, per un gioco di equilibri cui sembra votato il critico, eccolo sfumare entusiasmi davanti a *Diana e la Tuda* in cui ravvisa il 16 maggio del '28 “qualche leggero segno di stanchezza”. In compenso, spia di un'autonomia rispetto agli estri linguistici, sia pur ammantati da coperture ideologiche, ecco i suoi pur prudenti ma eloquenti distinguo dalle sintesi futuriste o da quel che restava di loro il 2 giugno del '31 in occasione di *Simultanina* di Marinetti, stavolta, al di là dei consueti educati eufemismi. Sembra scusarsi in quanto per la “gazzarra” innanzi alle porte del Goldoni e anche durante lo spettacolo non avrebbe potuto “entrare nello spirito delle sintesi marinettiane”: all'aggressività del poeta risuonava tra i fischi la minaccia “Adesso, moro, te aspetemo fora”. Ma in ogni caso ha capito come “la forma del lavoro è vecchia stantia”. Persino davanti alle smargiassate ideologiche della già citata *Terra nostra* di Rossato, sente il bisogno di prendere le distanze nella «Gazzetta di Venezia» del 20 maggio del '34: sia pur tra scontati inni al “senso eroico e quasi religioso” del testo, a quel senso di fraternità perfetta che lega sotto il segno del Littorio gli italiani di Benito Mussolini”, ravvisa “un'espressione che a tratti può sembrare soverchiamente oratoria”. Del resto anche Alberto Bertolini mostra moderazione e perplessità di fronte alla militanza ideologica di qualsiasi colore. Certo, se i cronisti giravano un tempo l'Italia a inseguire prime, a poco a poco questo costume si modifica, seguendo la progressiva rarefazione dell'articolo teatrale nei quotidiani italiani e locali.

Ma la qualità specifica della scena veneziana consiste in effetti nella dissociazione tra vocazione cosmopolita, dove, magari grazie alla Biennale, sbarcano in laguna registi e sperimentazioni, e memoria nostalgica verso il passato dialettale, verso l'epoca d'oro

nel '700, quasi un fronte, una trincea contrapposta contro il *foresto*. Del resto, già nella seconda metà dell'Ottocento, nell'asse che dalla breve produzione del sindaco Selvatico porta al coevo e ben più fecondo Gallina, il dialetto sale sul palcoscenico circonfuso di malinconica tenerezza e insieme investito d'un ruolo difensivo contro le prevaricazioni linguistiche e culturali del nuovo Stato. Malinconia per un mondo che muore, un ottocento vissuto quale doppio metaforico d'un settecento che non c'era più, mentre la città vive un processo di emarginazione economica, esploso sotto la dominazione austriaca e proseguito dopo l'annessione nel 1866. Anche se, inevitabilmente, autori e ditte venete in giro per il paese arrotondano una lingua già di suo mediata, ossia intrisa di italianismi, per comunicare al di fuori del territorio regionale. Nondimeno, a fianco dell'Internazionale teatrale, subita/promossa persino dal regime fascista, l'anima novecentesca indigena reagisce in modo affannoso, volgendo la testa indietro e recuperando il dialetto, quale vecchia bandiera da sventolare polemicamente contro l'egemonia toско-romana. Gesto regressivo, spesso travestito in chiave rococò, ed è l'attore mattatore il terapeuta/ sacerdote che illude una platea sempre più sciovinista e irritata contro le novità. E all'inizio, sono trionfi. Emilio Zago, quando per i suoi cinquant'anni di carriera, viene festeggiato al Goldoni, tra sonetti bolognesi di Testoni e indigeni di Varagnolo⁶¹, il 4 marzo del '21, e presenta con astuzia un'antologia dei personali cavalli di battaglia tra *Sior Toderò*, *La casa nova* e *Il curioso accidente*, quando ancora nel '22 ridà *La famegia del santolo* per il 25° della morte dell'autore, e utilizza la vecchia formula della serata d'onore, è una star nazionale che riceve omaggi dalla Ristori, dalla Duse e da Ernesto Rossi, ed è sovraccarico di onorificenze, come il cavalierato dei Santi Maurizio e Lazzaro. Nel novembre del '18 operano ancora sulla piazza tre compagnie venete, entro le 14 complessive dialettali sul territorio italiano⁶². Il 29 febbraio del '16 è morto Ferruccio Benini, l'atto-

⁶¹ Perché Emilio Zago, anche lui non figlio d'arte, è sulla breccia, come scarrozzante di giro, dal 1871, tra grandi appetiti, piroette da contorsionista nelle piccole parti per rendersi visibile e ricoveri in ospedale per cadute in scena. Da ricordare inoltre che la sua carriera inizia sotto i Moro Lin e Benini.

⁶² E cioè quella di Zago, quindi la Serenissima, che nel segno della continuità col celebre personaggio galliniano, raduna Albano Mezzetti, Carlo Micheluzzi e Margherita Seglin, Gianfranco Giachetti e Gino Cavalieri, dunque un gruppo di attori

re genovese venezianizzato per misteriosa affinità colle atmosfere malinconiche della laguna, a detta di molti critici il più lirico e allusivo del nostro palcoscenico a cavallo tra i due secoli. Tutte queste ditte non mettono in discussione, anzi rafforzano il capocomico quale forma produttiva ottocentesca della scena. E capocomico connota la responsabilità e i poteri adeguati del primattore, del direttore, dell'impresario-proprietario. In più, i nuovi e più interessanti interpreti sono autodidatti, non escono cioè quasi mai da famiglie d'arte, ed hanno altresì ricevuto una forte educazione musicale, vedi Giachetti e Baseggio. Giovani e borghesi, avviati verso professioni non attoriali. Micheluzzi, nel '20 capocomico, ha soli 33 anni, e Giachetti, capocomico dal '22, ne ha 34, Baseggio, nel '26 è appena ventinovenne. In un certo senso, quel che avviene in termini anagrafici agli interpreti era successo agli autori nella generazione precedente, in quanto Selvatico irrompe a 26 anni coi suoi *Recini da festa*, e Gallina a 23 con *Zente refada*, e Simoni ne ha 27 al tempo della *Vedova*. Costante in loro, però, una cifra conservatrice, all'insegna del minimalismo allusivo, che li differenzia dal modello di Zago. Costui, piccolo e faunESCO caratterista dal vocione allegro, e dalla confortante pinguedine in tempi di carestie e di fami belliche, alto solo un metro e quaranta⁶³ per cui scritturarlo risultava oltremodo difficile agli impresari, porta per la prima volta in America latina una compagnia veneziana. Eccolo, il 22 agosto del '20, inviare una lettera gonfia di orgoglio alla «Gazzetta di Venezia», in risposta ad un'intervista rilasciata sul «Corriere» da Dario Niccodemi, in cui il raffinato regista della prima dei *Sei personaggi* rivendicava il diritto delle compagnie primarie italiane di allestire un classico come Goldoni. Al che l'attore veneziano ribatte che “per quanta facilità abbia poi il comico italiano ai dialetti, specie per il nostro, pure se non si è un prodotto ‘di laguna’ non si ha certo quella spontaneità, quella spigliatezza di dire che richiede

giovani, tranne il primo allevato da Benini e infine quella diretta da Vittorio Bratti, sotto la cui ala fanno il loro apprendistato Leony Leon e Cesco Baseggio. Dal '19 alla Quaresima del '22 (l'anno comico iniziava dalla Quaresima), dura la Serenissima, che perde in compenso per strada vari pezzi, tra cui Micheluzzi-Seglin nel '20, e la bella e seducente Albertina Bianchini nel '22.

⁶³ “mi hanno impastato su, gli altri, piccolotto, sbiseghin, ma traccagnotto e sodo”, così si autopresenta Emilio Zago, in Idem, *Mezzo secolo d'arte*, Bologna, Cappelli, 1927, p. 5.

Goldoni, dove basta un inciso, un accento sbagliato per provocare l'ilarità generale". Per lui, stare in scena è un fatto di osservazione e di naturalezza, in chiave antiintellettualistica e anti scuola: "Ho recitato cercando di non *recitare*"⁶⁴, a favore della "spontaneità". Lo si ascolti ancora, intervistato il 4 marzo del '21 dal cronista della «Gazzetta di Venezia», dove si vanta di non aver specializzato se stesso in una parte determinata, in quanto ha rifiutato la "stupidaggine dei ruoli assoluti" preferendo passare da un carattere all'altro. Altra grande festa per lui, e sempre al Goldoni, più che mai salotto della città, il 7 luglio del '29, col discorso di Simoni, il dono di un album con migliaia e migliaia di firme di concittadini e ammiratori riconoscenti, e si scopre financo il busto di marmo in vita, con deroga a firma di Mussolini dalla legge che vieta monumenti ai viventi. Ma Zago vi partecipa, come uno spettro piangente, colpito dalla paralisi cerebrale che lo spegnerà pochi mesi dopo, il 18 novembre dello stesso anno. E questa morte, in una Venezia gelida, fa rizzare in piedi tutto il Goldoni all'annuncio dato del suo decesso da Annibale Betrone, in quel momento sulla scena. E cronisti elaborano il lutto mescolando agiografia a un senso compiaciuto di apocalisse, descrivendo il piccolo corpo in coma, devastato da nefrite e diabete. Ora, quali i ruoli prediletti dall'attore, nelle proprie memorie⁶⁵? Figurano, oltre a quelli ovviamente goldoniani, come Todero e Lunardo, nel rilancio di Goldoni⁶⁶, anche Bepi Canal di *In pretura* di Giuseppe Ottolenghi, il vecchio dell'ospedaletto ne *I oci del cuor* galliniano, Momolo Paneti detto Brisiola ne *El moroso de la nona*, Pasqual ne *I recini da festa*, ossia tutti macchiette e vecchierelli. Pur in un'altra misura, smorzata da una mestizia sobria e allusiva, e priva di vitalità fisiologica, è questo del resto il timbro recitativo degli altri, dei nuovi.

Anche Gianfranco Giachetti, fiorentino venezianizzato, laurea in legge, pianista diplomato, organista altresì nelle chiese lagunari, talento pittorico spesso supportato dal fratello Enrico musicista, alto e fragile, entrato in arte nel '14, tende a specializzarsi nel ruolo

⁶⁴ *Ivi*, p. 158.

⁶⁵ *Ivi*, p. 160.

⁶⁶ Nel 1883, negli anni cioè dei trionfi goldoniani di Zago, la città installa la statua del commediografo, opera dello scultore Dal Zotto, nel contiguo campo di San Bortolomeo.

del vecchio, in ritratti di caricature affettuose e nevrotiche, in sublimi goffaggini, e quasi si fissa interprete di ubbie senili, metafora di una scena che si riconosce in una platea vecchia, cui offre disagi e malinconie, dubbi ed angosce. Lo si guardi nelle foto d'epoca, la calvizie dilagante, il volto sconciato a icona quasi hyddish nei personaggi sospesi tra deformazione grottesca e dolorismo esibito con rabbia stizzita e scomposta, capelli e barbetta sudati e scomposti, gli occhi strabuzzati e dilatati nella tentazione della follia, vedi il Momi Tamberlan nella combriccola disagiata de *Se no i xe mati, no li volemo* di Gino Rocca, o il maestro Buganza travolto dal miraggio del successo in *Nina, no far la stupida*, quasi una *pointe* espressionista trasferita in laguna e mimetizzata tra le *nuances* misurate del bozzetto⁶⁷. E l'attitudine di Giachetti a invecchiarsi, appena gli si offre l'estro, si incrocia colla complementare felicità degli scrittori veneti e vicini, a tratteggiare ritratti di vecchi, all'insegna d'una *senectus* ora pruriginosa ora crepuscolare. Insomma qualcosa che aveva trovato nella contigua pagina sveviana una trasparente messa a fuoco. E già prima ritroviamo tale predisposizione di giovani a mascherarsi da vecchi, se si opera un vertiginoso salto all'indietro, grazie agli interpreti goldoniani specializzati nella parte di Pantalone, vedi Cesare D'Arbes e Francesco Golinetti, o alle memorie letterarie del Nievo patavino.

Nel 1936, alla morte di Giachetti, a soli 48 anni, (ma per la malattia ora il suo corpo era davvero irriconoscibile rispetto all'anagrafe!) si accentua il lutto simbolico. La «Gazzetta di Venezia» del 1 dicembre del 1936 parla di commossi e solenni omaggi alla salma, onorata dai più grandi attori a Roma, dov'è esposta, dai De Filippo a Ruggeri, ai «molti artisti dello schermo» per il trasporto al Verano. È il veneziano Cesco Baseggio, allora, figlio di violinista e di una cantante lirica, a sua volta violinista e ferroviere mancato⁶⁸, a prenderne lo scettro, in una cinquantennale carriera di brillante e generoso interprete, allenato anche grazie a sconfinamenti nell'avanspettacolo (nel '22 lavora con Macario). L'alto portamen-

⁶⁷ Quest'aura malinconica rifulgeva nell'interpretazione di Pio X, il ritratto un po' agiografico allestito dall'attore commediografo Primo Piovesan nel '24 in *Santità*, cfr. Mangini, *Il teatro veneto moderno*, cit., pp. 270 sgg.

⁶⁸ Cfr. G. Geron, *Chi fu di scena. Attori e autori di ieri*, Milano, Pan, 1982, pp. 8-9.

to, la robustezza autorevole, le spalle larghe, gli occhi luminosi, la squillante voce tenorile⁶⁹ assicurano ai suoi Pantaloni assennati e bonari, al Paron Fortunato nelle *Baruffe chiozzotte*, al Gasparo in *Chi la fa l'aspetta*, a Sior Boldo nelle *Donne gelose*, al Cristoforo nella *Casa Nova*, persino al *Todero brontolon*, ossia la consueta galleria di vecchi, l'attitudine rassicurante di un rustego Babbo Natale per una platea riconoscente e commossa. Il che si produce anche quando nel '49 rilancia il *Bilora* di Ruzante, in precedenza nel '27 fallito da un Giachetti sottotono, e manifesta una simpatia verso il rustico reduce sospetta a sguardi patrioti⁷⁰, o allorché, nello stesso anno, incarna trentenne la versione veneziana del *Merchant shake-speariano*⁷¹. Ma Baseggio rivendica altresì personali istanze drammaturgiche, il che lo rende più restio alle novità altrui⁷². In confronto a Giachetti, da cui spesso eredita repertori, ostenta grinta e plasticità felina. In lui il Momi Tamberlan di Rocca, ad esempio, presenta “un non so che di scultoreo e di superbo, di spagnolesco e spavaldo”, mentre l'altro era “chiuso e dispettoso”⁷³. In più, la vocazione nazionale si conferma nel suo assimilare in compagnia interpreti extraregionali, entro un processo ascendente verso un repertorio in lingua, doppiato pure dalle frequenti escursioni filmiche⁷⁴. Ma la sua parabola si chiude in un dispettoso isolamento, in un soliloquio che sancisce la fine di una stagione professionale ed etnica⁷⁵, ma fa in tempo, attraverso fortunate registrazioni televisi-

⁶⁹ Cfr. G. Damerini, *Il mezzo secolo di teatro di Cesco Baseggio*, «Il Dramma», anno 39, 325, 1963, p. 38.

⁷⁰ *Ivi*, p. 42. Da precisare che Baseggio l'anno dopo interpreta il *Parlamento*, e nel '56 la *Moscheta* quest'ultima in collaborazione con De Bosio, cfr. N. Mangini, *Il Ruzante di Cesco Baseggio*, in *Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, Padova 26/27/28 maggio 1983, a cura di G. Calendoli-G. Vellucci, Venezia, Corbo e Fiore, 1987, pp. 211-218.

⁷¹ Si tratta della traduzione-arrangiamento di Adriano Lami e Guido Perale, su idea di Tilgher, come visto in precedenza.

⁷² Almeno una decina, in combutta col fedele Carlo Lodovici, a suo tempo vivacissimo e nervoso Arlecchino, col *nom de plume* di Lodovico Ceschi, ed ecco allora *Zente alogra, el ciel l'aiuta* al Goldoni nel '30. In particolare, nel '52, di Lodovici, Baseggio porta al successo sulle scene milanesi *Zente a la finestra*.

⁷³ Cfr. G. Bevilacqua, *Il teatro veneziano*, «Comoedia», anno XI, VII, 15 luglio-15 agosto 1929, pp. 19-20.

⁷⁴ Non si dimentichi, d'altra parte, che negli anni neri di Salò, Venezia ospita maestranze e direzioni di Cinecittà. Vi si producono oltre 30 film in 18 mesi di lavorazione utilizzando spesso quali interpreti gli attori locali.

⁷⁵ “dopo di lui il diluvio”, così dichiara Gastone Geron, *Venezia canta più di Napoli*,

ve negli anni '60, poi circolanti in videocassette, a lasciare una traccia d'affetto e di pregiudizio conservativo presso il pubblico orfano della sua presenza. Una variante più ironicamente dimessa si ha nel vicentino Gino Cavalieri⁷⁶, maestro elementare, presto risucchiato dalla ribalta. Costui affida soprattutto alla voce nasale e acuta una frizzante comicità, nervosa e testarda, un gusto per un macchiettesimo sapido, per il taglio farsesco non privo di considerevoli capacità di osservazione. Scalpitante e portato all'improvvisazione, non esita a calarsi, nel ventennio, in personaggi dalla timida ideologizzazione, come nei già incontrati *Terra nostra* e *L'aria di Roma*. Aiutante e pacioso, invece, dal fisico cioè ben adatto al ruolo di primo attore, e con una spiccata predilezione per il ruolo del galantuomo, o di padre nobile, come spesso il cinema gli richiede⁷⁷, Carlo Micheluzzi si colloca, a suo dire, nella schiera degli attori italiani non "propriamente dialettali"⁷⁸, in quanto di illustri prosapie⁷⁹, padre di Tonino, poi rubato dalla rivista e dal varietà televisivo. Fin dal '16 già capocomico in ditta insieme collo zio Armando Borisi, presto sorretto dalla moglie, la milanese Margherita Seglin, maturata alla corte di Benini, è tra tutti gli interpreti veneti novecenteschi

«Sipario», anno XVIII, 207, 1963, p. 17. E Ruggero Jacobbi, *Con Baseggio muore tutto un teatro*, «Il dramma», anno 47, 1-2, 1971, p. 31, pure esaltandone l'interpretazione nel *Todero*, nelle *Baruffe* e nel *Burbero benefico*, "tutto giocato su un minimo repertorio di gesti e d'intonazioni", ribadisce il suo "immediato e istintivo contrasto con la riforma della messinscena goldoniana promossa da Strehler".

⁷⁶ Della stessa generazione di Baseggio (Giachetti era nato invece nel 1888), essendo nato nel 1895 e spentosi quasi centenario, mentre Baseggio del 1897 muore a Catania nel '71. Da non trascurare il fratello Gianni Cavalieri, nato a Padova nel 1908, e morto nel '55, più portato alla misura e alla sobrietà ellittica, e mescolato non di rado alle ditte in lingua, come quando sosterrà il ruolo di Polonio nell'*Amleto* di Gassman, diretto da Squarzina nella stagione '52-'53.

⁷⁷ Cfr. Micheluzzi, *Sessant'anni di teatro*, cit., pp. 120-121. Si pensi ai film di Mario Mattoli, *Ore nove, lezione di chimica* del 1941 e *Voglio vivere così* del '42, o a *4 passi fra le nuvole* di Alessandro Blasetti del '42, o *Avanti c'è posto* di Mario Bonnard dello stesso anno.

⁷⁸ Solo Cavalieri a suo parere può essere considerato "comico dialettale, unico dopo Zago", *ivi*, p. 115.

⁷⁹ Micheluzzi nasce nel 1886 a Napoli durante le tournée della famiglia di teatranti, una delle più antiche famiglie d'arte, con antenato nobile nel primo Ottocento, ovvero il conte Francesco Ninfa Priuli. Il padre era il triestino Francesco, capocomico e autore, mentre la madre è Maria Borisi. Micheluzzi muore nel '73. Suo figlio Tonino, nato ad Osismo nel '23, prestato spesso alla rivista, muore nel '91. E la dinastia appare allora estinta.

non il più talentuoso, ma certo il più regolare, il più moralista, il più orgoglioso, fiero del proprio mestiere. È lui a tenere a battesimo l'ultima generazione dialettale veneta, da Palmieri a Duse, da Wulsen a Bertolini, anche se in un clima che sa ormai di smobilitazione e ripiego.

E questi protagonisti danno vita ad un continuo balletto di aggregazioni e abbandoni reciproci. Dalla fine della Grande guerra agli anni '50, è tutto un formarsi, infatti, e uno sciogliersi di ditte d'arte, con cadenza anche annuale, non più triennale che meglio avrebbe garantito maturazioni ed amalgame, in una ricerca affannosa di nuove sigle a scandire svolte produttive e contrattuali. Ad esempio, nel '28 sempre Giachetti fa compagnia con Cavalieri e Micheluzzi, ma quest'ultimo si associa subito dopo a Baseggio e a Cavalieri, approfittando del fatto che Giachetti è precettato per un po' dalla celluloida. Tanto più che, nel ventennio, la tenuta e per certi versi persino l'espansione delle ditte dialettali, convivono colle direttive antiregionalistiche del regime a partire almeno dal 1932. Anche se ben consapevoli che l'unificazione comporta debolezza e crisi nell'offerta, Giachetti, Micheluzzi, Baseggio formano nel '36 la compagnia del Teatro di Venezia, sotto l'egida dell'Ispettorato del Teatro, col medesimo spirito che unisce la coeva troupe umoristica dei fratelli De Filippo. E, d'altra parte, costanti i rapporti tra le venete e le altre compagnie dialettali, per le traduzioni interregionali dei copioni vernacoli, altra forma di difesa organizzata dalle minoranze contro la colonizzazione del centro⁸⁰. Questa interdialeltalità può inserirsi anche dentro un singolo *play* oppure può agganciare un copione ad un altro. Nel primo caso, si moltiplicano i segni del metecismo, dal bilinguismo tra veneziano/veneto e italiano (coi consueti fenomeni di iper correttismo, spiazzamento, e contraffazione parodica) al plurilinguismo caotico, costante nella tradizione cinquecentesca di Ruzante

⁸⁰ In tale ambito, opera ad esempio Zago che porta in scena *El nostro prossimo* da Testoni nel '18, e *La preson del barba prete* dal fiorentino Augusto Novelli, o la Micheluzzi-Seglin che nel dicembre del '22 vara *La conquista dell'America* da *Il successo* di Testoni. E ancora *El papà del tenor* che Micheluzzi ricava da Forzano il 9 gennaio del '28, o i coevi *Balconi sul Canal Grande*, poi *Canalazzo*, dal *Fenster davanti* di Testoni, che la ditta veneta Giachetti-Cavalieri, rielabora il 19 aprile del '28 dopo la prima milanese del 30-3-28. Nel '41-'42, si ha persino una versione di *Pensaci, Giacomino!* in veneziano a cura di Emilio Baldanello e allestita da Micheluzzi.

e Calmo e poi nella commedia dell'arte. Nel secondo, le frequenti traduzioni-travasi, anche da lingue extranazionali, come il francese, per lo più, coi vari Hennequin, Sardou e sodali. E s'è già citata la *hybris* con cui Baseggio porta in scena il *Merchant* in dialetto, a dimostrazione della ricchezza della lingua veneziana, in grado di reggere simili tentativi. In fondo non siamo molto lontani dalle recenti considerazioni di Meneghello che ipotizza la duttilità del dialetto più cantilenante e infantile, anche nelle varianti localistiche, tipo Malo, per sostenere la complessità metaforica e la ricchezza semantica del suono nel verso elisabettiano o in quello romantico inglese⁸¹. Costante anche l'ospitalità dei teatri cittadini, specie il Goldoni, nei riguardi delle migliori compagnie non in lingua⁸². Dai dati SIAE del '38, del resto, emerge comunque il calo impressionante negli incassi delle dette compagnie, frutto di una politica accentuatamente persecutoria, da parte delle Istituzioni preposte all'erogazione di sovvenzioni e prebende favorevoli alla scena in lingua specie se autarchica, per cui la curva verso il basso delle *associate* venete inizia ora ad accelerare. E pur tuttavia il fascismo tende a sottovalutare il frondismo dei copioni comico-dialettali, quasi variante regionalistica dei generi esotico-ungheresi o dei telefoni bianchi⁸³. Nel '57, vent'anni dopo, in coincidenza dei festeggiamenti per i 250 anni della nascita di Goldoni, eccoli dunque insieme, di nuovo, e al Ridotto, Baseggio, Micheluzzi e stavolta

⁸¹ Cfr. L. Meneghello, *Jura: ricerca sulla natura delle forme scritte*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 9-15.

⁸² Così nel '21 sia Giovanni Grasso junior, per distinguersi dal più celebre cugino, sia Angelo Musco, scimmiesco e faunESCO, coi suoi personaggi ossessi e comicamente disturbati. Napoli manda nel '25 al Malibrán Viviani colla sua *Osteria di campagna* e *Festa di Piedigrotta*. E vi torna nel '31 con *I pescatori*, *La musica dei ciechi*, *Morte di carnevale*, nel '33 *L'ultimo scugnizzo* e *Circo equestre Sgueglia*. Da Genova sbuca Govi sempre nel '31, nel '33, quindi nel '40. E, per adesso unita, la compagnia De Filippo occupa il teatro ai primi di marzo del '40 e poi di nuovo a marzo nell'anno dopo.

⁸³ Del resto a conferma dei rapporti controversi tra regime e ditte dialettali, il fatto che in pieno clima bellico, dunque in un contesto necessariamente più ideologizzato, il Ministero della Cultura popolare e quello della Guerra se trasformano i Carri di Tespi in Carri grigioverdi incaricano altresì sette compagnie nazionali di provvedere alla circuitazione in tutto il territorio nazionale del loro repertorio brillante ed evasivo, e si tratta proprio di compagnie appunto in gran parte dialettali, da De Filippo a Govi, da Baseggio a Durante, cfr. P. Iaccio, *Ribalte tempestose* in P. Cavallo-P. Del Bosco, Idem, R. Messina, *La guerra immaginata. Teatro, canzone e fotografia (1940-1943)*, Napoli, Liguori, 1989, p. 40.

Cavaliere, per la Compagnia Goldoniana, in uno straordinario incrocio di talenti, di colori, di toni, di ritmi, di autentiche vecchie, ora magari ringiovanite per ragioni di casting. Eppure, la scena veneta, nelle punte maschili, non femminili, a conferma del suo carattere patriarcale-conservativo, non dispone di eredi, incapace, in virtù e per colpa della propria miracolosa naturalezza, di teorizzarsi, o di darsi almeno un metodo organico ai propri modelli. Questi attori che caratterizzano cinquant'anni indubbi di successi non lasciano progenie di sangue e di scuola⁸⁴. Chi viene subito dopo risulta al massimo caratterista, non primo attore. Quelli che contano, quelli che possono, fuggono dalla città verso altri lidi, altri repertori, dall'Arlecchino nella cui maschera si immobilizza per lustri, imprigionato dal mago Strehler, il veneziano Marcello Moretti, morto anzitempo nel '61, alla soubrette spigliata e maliosa Loretta Masiero, da Bruno Zanin, prescelto da Fellini per il suo *Amarcord* nel '74, ad Edy Angelillo attrice teatrale brillante e star di recenti serial nel piccolo schermo, da Lino Toffolo cabarettista in vernacolo muranese a Mara Venier presentatrice in Rai e Mediaset. Ma questi interpreti si mostrano ormai in piena diaspora, spiazzati rispetto a qualsiasi progetto di riunificazione, e semmai utilizzati quali cifra eccentrica per l'accento veneto. In compenso, nelle produzioni goldoniane delle grandi regie nazionali spesso non si trovano più adeguati interpreti per i ruoli dialettali.

Nei primi anni del dopoguerra, gli affari per le ditte venete, escluso Zago, non marciano poi così bene. Micheluzzi si lamentava, lo si è visto, per lo strapotere a Venezia delle primarie rispetto alle formazioni dialettali. Ai nostri interpreti geniali vanno per adesso solo le lodi della critica non il favore del pubblico. Ebbene, sarà la cantabilità di *Nina, no far la stupida*, dove recitano Giachetti e Cavaliere, Polacco e Mandich, a contribuire al balzo in avanti di

⁸⁴ Si potrebbero citare almeno Marina Dolfin, figlia della cantante lirica Toti Dal Monte a volte utilizzata dal palcoscenico veneto, e Luisa Baseggio, nipote di Cesco, ossia due varianti garbate di attrice giovane. Andrebbero poi menzionate Elsa Vazzoler e Cesare Polacco, presto saliti nelle ditte in lingua e reclutati dagli altri media, apprezzata spalla la prima in sceneggiati televisivi, e il secondo sequestrato dalla pubblicità per il cranio pelato. O ancora la coppia formata da Wanda Benedetti e da Toni Barpi, a lungo attiva. Tra tutti, il duttile Mario Valgoi, misurato e finissimo protagonista di importanti regie goldoniane, già citate, firmate da Massimo Castri.

tali compagnie, e a far circolare nei teatri italiani il suono veneto. Ma la via che riporta il dialetto sotto le luci della ribalta è lastricata di ostacoli, resistenze ed equivoci. Quanto alla drammaturgia, non esiste in effetti una sola scena dialettale, quanto piuttosto un'articolazione di geografie, nella scansione tra Venezia e provincia, per aree sociali, nei conflitti retorici tra aristocrazia, ripresentata spesso quale classe simbolica in un clima quasi cechoviano, borghesia rampante e servitù fedele o meschinella, epoche e registri. Tra il '28, allorché lo studioso Emilio Lovarini scopre alla Biblioteca Marciana lo straordinario copione originale de *La Veniexiana*⁸⁵ trascurata nei primi anni dalle formazioni veneziane, e il '50 quando Baseggio porta alla Biennale teatro *Il Parlamento de Ruzante che jera vegnù de campo* di Ruzante e *Il Saltuzza* di Andrea Calmo, corrono indubbie connessioni, pur se si tratta di circuiti e strategie conservative non omologhe. Perché la filologia viene trascurata purtroppo dal *box office* degli impresari, e di questo splendido repertorio cinquecentesco, tanto poetico e pur intrecciato alla materialità del palcoscenico, la scena veneta non si occupa per lungo tempo, relegandolo all'erudizione accademica. Eppure, grazie al ben più consumabile modello galliniano, si conservano identità e si assicurano sopravvivenze a tutto un filone di scrittura medio-basso, a partire dalla Grande Guerra. Fierezza del proprio idioma, innanzitutto, e insieme lingua semplificata rispetto alle altezze e alle oscurità del dialetto culto.

Ecco allora i monologhi in vernacolo, giocati appunto su variazioni galliniane⁸⁶, di Domenico Varagnolo, autore di fatto monolingue, tutto precipitato nel dialetto⁸⁷. Fin dal 1904, Varagnolo

⁸⁵ Il testo può oggi essere letto nell'edizione accurata di Giorgio Padoan, *La Veniexiana*, Venezia, Marsilio, 1994.

⁸⁶ Tutto il teatro galliniano, in 18 volumi, è stato ristampato da Varagnolo, cfr. G. Gallina, *Teatro completo*, a cura di D. Varagnolo, Milano, Treves, 1922-1930. Oggi, come già detto in precedenza, *Tutto il teatro*, a cura di P. M. Vescovo, 4 voll., Venezia, Marsilio, 2000-2003. Varagnolo, nato a Venezia nel 1882, impiegato alla Camera di Commercio locale e poi assistente alla segreteria della Biennale, ossia di Antonio Fradeletto, professore cafoscarino di letteratura italiana, parlamentare conservatore e dal 1896 appunto segretario generale della Biennale, di cui lo stesso Varagnolo valorizza l'Archivio storico, varato nel '28. Muore suicida nel '49.

⁸⁷ Così, ad esempio, rimprovera nel 1920 l'amico Facco De Lagarda, trasferitosi a Milano: "Parcossa ti ga tradio Venezia? Come ti fa a star in quella bolgia de Milan?", cfr. U. Facco De Lagarda, *Profilo di Domenico Varagnolo*, in D. Varagnolo, *Opere scelte di poesia e di teatro in dialetto veneziano*, Venezia, Filippi, 1967, p. XI.

sfora queste aeree operine, in particolare nella stesura protratte sino al 1920, occasione spesso di performance per attrici briose come Laura Paladini Zanon, entro una tradizione collaudata che annovera tra gli altri Attilio Sarfatti ed Ettore Da Rin, Guido Podrecca, Giuseppe Sabalich e Bepi Larese. Il genere oscilla tra l'atto unico e il ritratto-scenetta cantilenante. Ad esempio, in *Entra Pantalón* coevo alla guerra e ai rifugi antiaerei, traspare la reviviscenza un po' stereotipa ma arguta, di vecchi protagonisti dell'immaginario scenico lagunare, così come, altrove, Arlechin, Facanapa, o Colombina e ancora Brighela. Nel sonetto *Al tragheto*, un gondoliere parla francese, inglese, tedesco storpiando frasi d'approccio turistico con potenziali clienti per scoprirli poi non interessati al servizio. In realtà il testo intende stigmatizzare i processi pur irreversibili di arrotondamento linguistico, denunciando le intrusioni di gallicismi e gli inquinamenti di neologismi tosco-lombardi⁸⁸. Certo, si tratta di un Gallina ancor più manierato dell'originale, senza gli sviluppi aspri e depressivi dell'ultima fase dell'autore de *La base de tuto*, per una persistente voglia di morbidezza⁸⁹. E la parola viene spalmata con una patina brillante, a celare una forte propensione crepuscolare e minimalista, tra improvvisi sbalzi ironici. Ma è pur sempre grazie a questi monologhi, che Varagnolo si libera degli impacci dell'altro teatro⁹⁰, dai moduli della ottocentesca *pièce à thèse*

⁸⁸ *Profilo di Domenico Varagnolo*, cit., p. X.

⁸⁹ “composizioni che partono, tutte, dalla riva del morbido”, così in termini icastici sentenza Palmieri, *Del teatro in dialetto*, cit., p. 86. Altrove lo definisce “tradizionalista amabile”, *ivi*, p. 151.

⁹⁰ Varagnolo esordisce a teatro il 20 febbraio del 1911, collaudato dalla compagnia di Ferruccio Benini col bozzetto *Matina de nozze*. E il 24 aprile del '13, sempre Benini porta al Goldoni *I quadri*, o *La dote di Gigeta*, ennesimo apprendistato galliniano centrato sulla onesta povertà, con puntuale lieto fine, ossia l'autorizzata *mésalliance* tra nobili e piccola borghesia, sulla contesa della roba, in forma di quadri. L'intento etico, sollecitato dalle angosce della guerra imminente, si evidenzia nel fortunato *Per la regola!*, che Benini porta all'Apollo romano il 30 gennaio del '14, sulle peripezie e contrasti, entro un'azienda, tra Cesare, il giovane industriale che introduce macchinari moderni (omaggio al protagonista omonimo del *Tramonto* di Simoni, interpretato sempre da Benini) e il vecchio impiegato fedele e di idee conservatrici quanto a tecnologie, alla fine richiamato come socio, dopo aver rintuzzato i bollori modernisti del giovanotto. *Per la regola!* è stata tradotta in genovese e recitata da Gilberto Govi, cfr. *Profilo di Domenico Varagnolo*, p. XII. Non manca qualche prudente contiguità al futurismo e pirandellismo, come ne *L'omo che no capisse gnente*, inaugurata col titolo *Ogni amor ga el so color* dalla compagnia Baseggio al Garibaldi di Treviso il 14 ottobre del 1926, dove si fronteg-

e dai sentimentalismi moralistici, oltre che dalla propensione autobiografica dell'impiegato al centro della scena. Ecco *La Rosina che se sfoga* del 1906, dove emerge la ciacola della servetta di una padrona romana, con gustosi bisticci bilingui, o la lavorante artigiana ne *La sartorela* del 1910 che sparla di baronesse avare e screanzate, o ancora *La letera de Toni* del 1912, in cui la fidanzata trepida legge la missiva del soldatino a Tobruk, con refoli della guerra libica e finale patriottico, o *La lavandera* del 1914, colla povera vedova, sfinita dalla fatica ma esaltata dal figlioletto. Infine, *El goloso* del '20, che in pieno reducismo e in mezzo a tanti travagli sociali, se ne viene alla ribalta come un qualsiasi Zanni mascherato e pulcinellecco per il cibo, un inno alla pancia, iperbole carnealesca immersa in un quotidiano nevrotico, la bocca sciolta da caramelle, mentine, e cioccolatini "che i se dèsa...senza tacarse ai denti", poema di giùgole e di torte margherite, di bussolai, fritole e galani dolci legati alle feste, e dunque "Nadal col mandorlato, i Morti co' la fava/Pasqua co'la fugassa", con crescendo sapienti "sì..sì, mi ve assicuro, no trovo ne la vita sodisfazion/più granda, più imensa, più... infinita,/de quella de sentirme fra i lavri, sul palà,/qualcosa che se sfregola, se taca, se descola,/che sbrissa, consumandose, e va zo per la gola". E dichiara, questo tripudiante Arlecchino, di preferire alle donne sorbole e castagne, "marinele", "sarese" e "carobe". Se il mondo, filtrato attraverso la cucina, si esalta e sublima in "un vecio paneton", basterà essere a pancia piena per sopportare pure "e bombe e canonae"⁹¹, sorta di eufemizzazione glicemica delle paure e dei mali della Guerra.

È Benini che tiene a battesimo pure Gino Rocca, e all'ombra dell'interprete dell'ultimo Gallina si cova l'apprendistato del drammaturgo feltrino. Grazie al dialetto, Gino Rocca⁹², interventi-

giano un padre impiegatuccio, ambizioso sul figlio che intende promuovere socialmente alla laurea, e quest'ultimo depresso per gli eccessi del genitore. Poca fortuna arride invece ad altre proposte, come *La casa dei scandoli*, che Benini inaugura il 23 gennaio 1915, *San Crespin*, da Zago portato al Goldoni 17 gennaio 1917, *Da l'altana al magazen* del 1921, inedita in scena, *El Sangue no xe acqua*, alla ribalta l'8 luglio 1927, *Mi so pitor* per Giachetti del 5 novembre '29.

⁹¹ Cfr. D. Varagnolo, *El goloso*, in Idem, *Sie monologhi veneziani*, Prefazione di B. Rosada, Venezia, Associazione "Il Teatro alla moda", 1999, pp. 73-84.

⁹² Rocca nasce a Mantova nel 1891 da una famiglia feltrina. Nel '14 è tra i fondatori del «Popolo d'Italia», quindi critico drammatico ivi e più tardi su «Comoedia», da lui cofondata, sin dal '19, nel '25 eletto nel direttorio della Federazione Italiana Fascista de-

sta⁹³, onusto di cariche corporative in quanto giornalista e commediografo tra i più prolifici, a livello nazionale, della sua generazione, soggetto cinematografico nonché direttore del «Gazzettino» dal 17 luglio del '37 al 5 agosto del '38, costruisce metafore ossessive e miti personali tipizzandoli nel proprio piccolo mondo antico. Lo aiutano agevolmente le caratterizzazioni, modellate sul corpo e sulla personalità dei suoi attori senescenti. Ma di questo autore abbiamo già parlato. Da notare solo che il figlio Guido si fa allestire da Baseggio nel '58 *La marcia su Roma*, dove sfoggia una consumata abilità, quasi da sceneggiatore televisivo, nel cogliere fenomeni di costume contemporanei⁹⁴, in questo caso la centralità del cinematografico nella vita e nell'immaginazione della piccola borghesia⁹⁵, il titolo essendo del tutto letterale e privo di allusioni politiche. E rispunta puntuale l'insofferenza umoristica nei riguardi delle radici campanilistiche⁹⁶. Così pure abbiamo già considerato Enzo Duse ed Eugenio Ferdinando Palmieri. Qui non si può che ribadire come sia il dialetto a tentarli, anche se in modo diverso. Il primo viene spinto dal vernacolo per lo più verso ambienti decaduti, tra perso-

gli Autori del Teatro e del Cinematografo, e nel '28 nel direttorio del Sindacato Autori Drammatici. Nel '30 vince il premio Bagutta col romanzo *Gli ultimi furono i primi*, nel '31 è consigliere SIAE nella commissione per l'Arte Drammatica, e dal '32 collabora con «Scenario» di D'Amico, e con «Il Dramma» dal '28 al '40.

⁹³ Il romanzo *Luragano* del '19 apre il filone del reducismo, su basi autobiografiche, la ferita alla gamba che lo porterà alla detta amputazione e alla morte precoce nel '41.

⁹⁴ Guido, nato a Milano nel '28, e morto giovanissimo nel '61, debutta sempre a Milano nel '56 con *I coccodrilli* colla compagnia Proclemer-Albertazzi e vede *Una montagna di carta* varato al Piccolo colla regia di Virginio Puecher.

⁹⁵ La vita è così mutata, al punto che “i zovanoti ancuo i varda molto poco. Co i pol i toca”, cfr. G. Rocca, *La marcia su Roma*, in *Teatro veneto*, a cura di G.A. Cibotto, Parma, Guanda, 1960, p. 1185. In un paese del Veneto la famiglia di un vecchio edicolante, viene scombussolata dalla notizia che la nipote, vinto un concorso di bellezza al Lido, s'è avviata alla professione di star cinematografica. E sarà a Roma che la carriera della stellina si mostra ben presto lastricata di compromessi e umiliazioni, tra produttori spasimanti, giornalisti desiderosi di scandali, e tentativi di suicidio. Così la bella Maria, che mai si mostrerà in scena, tornerà al suo paesello come nipote prodiga, nonostante la madre della mancata stellina non si rassegni al rientro in provincia. Maria così verrà riacciuffata dal vecchio Piero, paralizzato alle gambe ma allo stesso tempo gonfio di energia moralista e conservatrice, misto di paron Toni verghiano e di nonno galliniano, e in più verrà accettata dallo spasimante benzinaio, in un primo tempo rifiutato dalla famiglia perché sospettato di essere comunista per via della tuta rossa.

⁹⁶ “Un paese de ebeti che in do mila ani ga prodoto: Un milion de contadini, quatro organisti per la ciesa, un pitor de manifesti e qualche farmacista”, *ivi*, p. 1209.

naggi pateticamente o orgogliosamente invecchiati, entro un clima di crisi e di agonia, mentre il secondo se ne serve *per tranches de vie* di una provincia fisiologicamente e moralmente impura.

Ebbene, un filone garantito, riflesso delle voglie di consumismo e di benessere nella sala del dopoguerra, coincide col tema del gioco. Sono, questi ultimi, dei tentativi discontinui ma non irrilevanti per adeguarsi alla contemporaneità, quasi in una versione pretelevisiva, allorché il palcoscenico ospita lotterie e smanie di vincite. Ecco allora *Zogando a tresete* di Emilio Baldanello, ambientato in costumi ottocenteschi, del 1946, e portata al successo da Micheluzzi nel '48. Così pure, erede del ben più drammatico *El nost Milan* di Bertolazzi, il fortunato *1-X-2* del veneziano Oscar Wulsten, che Micheluzzi fa trionfare⁹⁷ nella stagione '52, con esordio all'Excelsior di Milano. E con Wulsten si misura l'adattabilità negli anni '50 del repertorio veneto, là dove intende assecondare, nel pubblico, sia i gusti neocrepuscolari sia quelli *boulevardier*. Così, questo *1-X-2* mette a fuoco la penetrazione del tifo calcistico, in anticipo su ben più sistematiche invasioni grazie ai nuovi *media* di oggi, nella realtà piccolo borghese di un paesino del Brenta, dove il salottino-ricevitoria del Totocalcio è alla lettera preso d'assalto dai protagonisti e dai figuranti della vicenda, preti e sagrestani compresi, tra patetismi e gusto acre per la battuta proverbiale⁹⁸. E le isterie intorno alle squadrette locali si intrecciano collo spettro ricorrente di vincite colossali, magari grazie a pendoli magici o a sedute spiritiche⁹⁹, tra risse condominiali, accumulo di bollette da pagare e sogni evasivi sino alle puntuali nozze tra lo studente di

⁹⁷ Segnalato al premio Gallina del '49, col titolo originario *Tuta colpa de quel benedeto balon*, allestito nel '52 da Micheluzzi diviene il copione di maggior successo nazionale del dopoguerra, tradotto in altri dialetti, cfr. Mangini, *Il teatro veneto moderno*, cit., p. 365. Nel 1970, ha già superato le 650 repliche, cfr. in O. Wulsten, *1X2*, in Idem, *Commedie, Prefazione* di C. Micheluzzi, Padova, Rebellato, 1971, p. 83. Nel '53, il regista Carlo Campogalliani ne ricaverà il soggetto per il film *Se vincessi cento milioni*, con Ugo Tognazzi, Tino Scotti, Mario Carotenuto e Checco Durante, a riprova della perfetta interdialeltalità nazionale del *plot*.

⁹⁸ Così, ad esempio, Dona Pasqua, dall'*omen* goldoniano, si esprime a proposito del caro vita: "I mesi xe tropo longhi. Per andar meglio, coi stipendi de la giornata, bisognaria che i fusse fati, sì e no, de una quindesena de giorni. E i saria anca massa", *ivi*, p. 93, e più avanti lucidamente: "Ma se el governo stà su perché el ga el balon", *ivi*, p. 100.

⁹⁹ Ovvero col "fluido psipsichichico", *ivi*, p. 120, con inevitabili conseguenze fisiologiche, ossia "le mutande petae dai suori", *ivi*, p. 121, salvo poi scoprire che la morta evocata è ben viva.

ragioneria, figlio dell' esercente, e la fidanzatina della porta accanto, divisi in precedenza dal tifo dei genitori, orientati su squadre diverse. Anche perché ci sarebbe altrimenti un bastardo in arrivo, in quanto, con una metafora sessuale calcistica, "stavolta, Piereto ga fato gol"¹⁰⁰. Intorno preme una fame cerretana, in un clima un po' scarpettiano da *Miseria e nobiltà*, fame che aizza persino i gatti a rubare il pollo, finché il cronista locale giunge colla lieta novella, ovvero i 67 milioni fatidici. Wulten ci riprova, con meno agilità ma con più ambiziosi scorci realistici nel 1964 con *El boteghin dei sogni* ambientata a Venezia ma retrodatata intorno al 1900. È stavolta il lotto ad attirare la povera gente. Qui, la Norma lavandaia e "fiossa" d'una fiorista, sospesa tra Alvise, un giovane conte, e Mario, un aspirante cameriere del Florian, finisce per optare per la classe più consona, e sposare Mario. E fin qui, nulla di nuovo o turbevole. Solo che l' esercente del botteghino, la Rosi, si contende con una tal Iride, tenutaria di una casa di appuntamenti, e ex amante del conte e di suo fratello, e quindi madre di Alvise, non solo il biglietto colla quaderna vincente, ma anche il marito, Bepi, nullafacente e perenne ubriaco, creato in scena da uno scatenato Cavaliere¹⁰¹, in un' eccentrica e spregiudicata bigamia. E l' uomo, che ha sognato i numeri, finirà per sottrarre il biglietto alle due donne per garantire la dote alla giovane lavandaia, e interrompere sul nascere nuove *mésalliances*¹⁰². Eppure in Wulten sono annidati registri più drammatici, accenni di dramaturgie non ludiche e consolatorie. *El rospo*, in scena nel '55, presenta un personaggio *out*, una sorta di soggetto *epico*, osservatore delle peripezie piccolo borghesi prossime alla proletarizzazione, degli affanni drammatici e ridicoli entro la famiglia che gli affitta un' umile stanzetta. Ai bor-

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 130.

¹⁰¹ Eccolo, ad esempio, vantare la propria condizione parassitaria: "E po', mi so felice anca senza cravata, e ringrazio Dio de quello che el me ga dà: do muger e un goto par desmentagarme de tute do. E una salute de ferro", cfr. O. Wulten, *El boteghin dei sogni*, in Idem, *Commedie*, cit., p. 186. E, da copione, Bepi è una cornucopia di proverbi: "Le done xe come i canestrel: ghe ne basta uno par copar l' ocio", e più avanti "diseva giusto mio pare: ti xe nato nuo e ti morirà despogìa" e ancora, rivolto alla ragazza, "a la to età ghe vol poco par essar felici: una còdega a tola e un baso sul stramasso", *ivi*, p. 193, p. 195 e p. 217.

¹⁰² E del resto Iride, nel suo modo involontariamente parodico, stigmatizzava il legame tra i due ragazzi: "Ma anca Alvise andarsi a incaratare co una tosa cussi, senza antenati", *ivi*, p. 184.

di, allora, di una abitazione veneziana di “oggi”, nel Veneto degli anni '50 senza lavoro, e caratterizzato da forti flussi emigratori-in questo caso il Venezuela, e dunque la casa disastata, il padre, dal nome galliniano, Micel, in galera, la madre affittacamere, il figlio tentato dal contrabbando e dalle cattive frequentazioni, la figlia ragazza madre, e lo zio prete ridotto all'ospizio. A poco a poco, però, il professor Giacomo Candela, insegnante di disegno, al di là della scorza rustega e imperturbabile¹⁰³, si trasforma in un angelo protettore sempre più coinvolto e nel finale persino disposto a sposare la sfortunata ragazza e a diventar padre del bambino, secondo la classica solidarietà pascoliana tra vecchi e fanciulli di tanto teatro veneto. Anche perché lui pure ex bastardo, allestisce per Teresa e Angelin un grande albero natalizio, sciogliendo così il cinismo e il disincanto iniziali: “El xe el secondo albaro che trovo nel deserto de la mia vita. E i albari no serve solo per picarse”¹⁰⁴.

Su questa linea aspra, alla Palmieri, sorretto da una costante pratica di palcoscenico stanno i testi altresì del veneziano Francesco Mandich, inevitabilmente tra i più rifiutati dal palcoscenico¹⁰⁵. Se si prende in considerazione un dramma come *I sassi ne le scarpe*, si può capire la risposta del sistema teatrale, di fronte ad una scena speculare al tempo storico vissuto in platea, colla rievocazione di un dopoguerra di corruzione e di disfacimento umano ed economico, insomma una desolazione indigeribile. Ambientati tra baracche alle porte di Venezia, i “Sabioni”, ospitano una fauna disperata di relitti alla ricerca disperata della sopravvivenza, in qualsiasi modo. E dunque gli uomini sono “sempre in cerca de lavoro”¹⁰⁶, ossia

¹⁰³ Il suo motto è “El mio prossimo me xe perfettamente estraneo”, e più avanti così si confessa: “Perché tuto finisce e mi go sempre avuo paura de le robe che finisce” cfr. O. Wulten, *El rospo*, in Idem, *Commedie*, cit., p. 26 e p. 32. E così gli altri subiscono con disagio lo sguardo di “quel muso da rospo, da rospasso, de quei neri che pissa nei oci”, *ivi*, p. 61.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 79.

¹⁰⁵ E questo, nonostante i ben tre premi Gallina, nel '51 con *Campielo del miracolo*, nel '52 con *Strasseossi*, che poi Cavaliere porterà in scena nel '55, e nel '54 con *I sassi ne le scarpe*. Il premio Gallina in questione, viene istituito dall'ENAL nel '48, e riservato a commedie dialettali venete, con una commissione presieduta nei primi due anni da Renato Simoni, cfr. Mangini, *Il teatro veneto moderno*, cit., p. 363. E in *Strasseossi* costruiva una efficace e arguta figurazione Leony Leon Bert, specializzata nei ruoli di servetta e di comare.

¹⁰⁶ Cfr. F. Mandich, *I sassi ne le scarpe*, «Sipario», anno XIII, 152, 1958, p. 40.

contrabbando di sigarette, furti di valigie ai politici, fedine penali sporche, traffici più delittuosi condotti da boss sciupafemmine, dal soprannome di “Inglese”, poi destinati a una brutta fine, oppure più prosaicamente al ruolo di gigolò mantenuti da donne sposate, mentre ogni ragazza “tanto palideta”¹⁰⁷ rischia la prostituzione, o se minorenne, aspirante cocotte, magari resta incinta e poi tenta il suicidio, per cui a sposarsi sono solo vecchie zitelle con patetici spasimanti. Da questo girone inferico, in un clima figurativo colorato da saltimbanchi poveri e da mendicanti colla gavetta di minestra, sospeso tra ipernaturalismo bertolazziano e surrealismo zavattiniano, con intrusioni di tecniche da cinema *noir* americano (come il mixage di auto e colpi di rivoltella), scandito nervosamente per quadri con riprese e sospensioni di temi e pulsioni tra una sezione e l'altra del nucleo coreutico, si levano ogni tanto lamenti rabbiosi perché “La guera ne ga distruto la casa, assassina la mama, rovinà el papà e ridoto nualtri qua”¹⁰⁸. Si spera persino nel ricovero in ospedale “co' la scusa de l'artrite”¹⁰⁹, e intanto la scena accumula croci come una laica via crucis¹¹⁰. Certo, la tensione scivola, nel finale pur aperto, verso soluzioni catartiche e recuperi melodrammatici, per rendere meno sgradevole il montaggio. Nondimeno, questa provincia, qui i sobborghi, torva e livida, assegna a Venezia un'aura da capitale, nella misura in cui sembra sprigionarsi dalla Serenissima, ora turbatissima, un simile sguardo disincantato e beffardo! E nondimeno a questa scena manca il capolavoro, si dice, o un drammaturgo di respiro europeo, magari un Pirandello¹¹¹. Perché si continua a sottovalutare il lavoro del pubblico, e di riflesso degli attori, anche grandi, nell'impedire alla scena autoriale la mimesi del reale.

Opposta a crepuscoli e senescenze amare, e pur sottesa al di sotto delle sue *pointes* più fulminanti, dei suoi giochi di parole, delle

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 41.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 42. E più avanti: “Le cause xe ben altre! I orori, le soferenze ga scavà a fondo in ste generazioni disgraziae... Le guere no distrugge solo le case”, *ivi*, p. 53.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 45.

¹¹⁰ “Ai Sabioni ghe ne xe un cimitero”, *ivi*, p. 50.

¹¹¹ Cfr. E. Capriolo, *Un repertorio quasi segreto*, «Sipario», anno XVIII, 207, 1963, p. 5, sostiene appunto che a questo teatro “gli è mancato un Pirandello e gli è mancato un Viviani: non ha avuto cioè né il commediografo decisivo né l'attore- autore di genio che impone il proprio repertorio con la forza delle proprie qualità istrioniche”.

sue volute discorsive parassitarie e/o aggressive, sta nondimeno la propensione della lingua dialettale a impennarsi nel canto, esaltandosi nel *vaudeville*. Quasi un rusticano *music hall*, questo *vaudeville* costituisce il registro più consono al revival sette/ottocentesco ad uso delle ditte venete, portando in laguna un genere già collaudato sulla ribalta partenopea e meneghina. E i nostri interpreti, s'è detto, da Giachetti a Baseggio, gravitano del resto, nel loro apprendistato, intorno al Conservatorio. Territorio nutrito, dove spuntano stereotipi¹¹², e alcune sorprese. Così il vicentino Arturo Rossato, che pure aveva esordito da interventista socialista, passato dall'«Avanti» al «Popolo d'Italia», poi fiumano, legato in gioventù al sindacalismo corridoniano, tramite un copione imbarazzante per il perbenismo del pubblico del primo dopoguerra, *Prime giosse*, al debutto il 28 novembre del 1919, colla *mésalliance* tra operaio socialista e giovinetta borghese, alla fine ricondotta ad un matrimonio più consono in termini di classe. Rossato prosegue quindi con *La brentana*, che Micheluzzi porta alla ribalta nel '20, acre variazione sul tema antico dell'adulterio che qui pare esaltare il diritto delle donne giovani a tradire i mariti vecchi, e più tardi persino con un omaggio allo sciovinismo locale, ossia *El pare de Venezia*¹¹³, ritratto agiografico di Daniele Manin nell'evento mitizzato della Repubblica di San Marco del '48-'49, chiuso dall'inno alla libertà, e siamo nel '27! Di tale pluralità di indirizzi e registri, anche in una direzione neonaturalistica verso la contemporaneità, oltre che assorbimento dei postulati più nuovi proposti dalle avanguardie del tempo, testimonia *Uno qualunque*¹¹⁴. Qui, scandito da tempi musicali, che vanno dall'appassionato del primo flash all'andante del

¹¹² Ad esempio, *Ma s'el gato te magna el formagio?* di Nando Vitali e Salvatore Allegro, commedia musicale portata in scena da Giachetti nel '30, e nel '32 ripresentata al Malibran il pomeriggio per i bambini.

¹¹³ Cfr. A. Rossato, *El pare de Venezia*, Milano, Faces editrice, 1934. Quanto a *Le prime giosse*, come ad altri copioni veneti, rimasti inediti, purtroppo non resta traccia come lamenta Mangini, *Il teatro veneto moderno*, cit., p. 251.

¹¹⁴ Da notare che *Uno qualunque* era il *nom de plume* adottato dallo stesso autore nei suoi articoli focosi pubblicati sul «Popolo d'Italia». E non si dimentichi che Rossato firma nel '20 un ritratto di Mussolini tra l'epico e irriverente, visto quale coacervo di contraddizioni «colle sue ferocie da tiranno e le sue esitazioni di bimbo(...)c'è in lui quanto occorre per far rivivere Masaniello o Bonaparte, Cola di Rienzi o Marat», cfr. Idem, *Mussolini. Colloquio intimo*, 5a ed., Milano, Modernissima, 1923, p. 12 e p. 47.

secondo e all'allegretto del terzo, ambientato a "Venezia oggi"¹¹⁵, il puntuale impiegatuccio crepuscolare "a mille lire al mese", rincasando dal lavoro, come al solito, secondo un'esistenza metodica condotta tutta "tra el so ufizio e la so mugér", scopre nella camera da pranzo, in una parete della quale incombe una profetica litografia di Otello e Desdemona, la classica lettera, in cui la moglie, dopo cinque anni di matrimonio, gli rivela d'essere fuggita coll'amante. E non gli bastano per consolarsi le dovizie di proverbi, come "I pecai-che diverte de più-a le done; e la penitenza-che la seca de più-ai omeni"¹¹⁶. Lo stile della missiva dell'adultera è in pieno *melò*, e il cornuto non può che insorgere, anche perché la donna se n'è andata coi suoi risparmi. E allora eccolo gridare la battuta prelevata dal Micel nella *Famegia del santolo* di Gallina, che Benini aveva esaltato nel 1892, ossia il celebre "vergognosa", ma qui condito di invettive più colorite, come "muso roto"¹¹⁷. Minimalismo, patetismo, un'aura di antierismo, senilità, le consuete figure tematiche, questa volta declinate però in una versione cripto espressionista, alla Rosso di San Secondo, specie nel secondo tempo, entro il caffè di una calle popolare, dove l'Uno qualunque si imbatte in un vecchio conte miserabile, ma pur sempre servito dalla sua fedele fantesca che chiede l'elemosina per lui, e inoltre in un ubriaco raggiunto dalla moglie grassa con chitarra, in coppie di giovani alle prese col dolorismo amoroso, o in schizzi erotici, quasi variazioni della condizione del protagonista. Da Rosso di San Secondo, questo coacervo di umanità derelitta e sconfitta eredita anche l'assenza di nomi individuali, sostituiti da condizioni anagrafiche, o impersonali pronomi, come Elo, rappresentante di biancheria, ed Ela, che non si decide a cedergli, oppure due sposini, in cui la giovinetta sfoga la propria gelosia passionale al partner accusandolo di cercare in un'altra donna quel figlio che lei non riesce a dargli¹¹⁸. E nel

¹¹⁵ Cfr. A. Rossato, *Uno qualunque*, «Sipario», anno XIII, 152, 1958, p. 17.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 18.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 19.

¹¹⁸ Sentiamola, la sposina, allora: "Vàrdime. No te basta quello che go fato par ti? Xela colpa mia se fra tuti i dolori che go sofrerto, no ghe xe quello del piàvolo? E ti va a çercar el piàvolo da un'altra? No. Ormai ti xe mio. Da le scarpe a la cravata. (Tocandolo, affannata, appassionata). Questo xe mio. Questo xe mio. Quest'altro xe mio. Anca 'sto rider. Anca 'sti oci da macaca xe roba mia. Te go dà tuto per creder de averte messo al mondo mi, e de averte fato mio fin che moro, e anca dopo", *ivi*, p. 21.

montaggio di battute tra un tavolo e l'altro, è il vecchio in "velada" a fungere da spartitraffico, in quanto costui presenta man mano al protagonista i vari avventori del locale. Nel terzo e ultimo tempo, collocato in questura, il conte, consapevole d'essere per tutti ormai solo "il conte da le braghe onte"¹¹⁹ convince l'Uno qualunque, finito in gattabuia per un maldestro tentativo di suicidio, a farsi passare per "mato", in quanto questa è la sola alternativa alla taccia disonorante di "beco"¹²⁰.

Se il copione, portato il 29 maggio del '24 da Giachetti all'Argentina di Roma, dura solo due giorni, è la musica il destino dell'autore, librettista prolifico, oltre che romanziere e pamphlettista¹²¹, colla sua *Nina, no far la stupida*. L'operina, nata a Salsomaggiore il 29 agosto del '22 quasi per caso, perché Giachetti doveva sfruttare costumi ottocenteschi dal guardaroba della compagnia, arriva ad una quantità di repliche degna di altri sistemi teatrali, come quello anglosassone, ma impensabile in Italia¹²². Si pensi solo per Venezia, dieci giorni di replica nel '22 dal 11 dicembre del '22, colla compagnia di Giachetti e Cavalieri. Si arriva in tre anni a oltre mille recite, per la prima volta nella storia del nostro teatro¹²³. Con *Nina...*, si rievoca un passato festoso, collocato in un

¹¹⁹ *Ivi*, p. 24.

¹²⁰ Pertanto, in un finale che cita quasi alla lettera la situazione del collega Ciampa del pirandelliano *Berretto a sonagli*, dal '17 e dal '23 in giro per l'Italia rispettivamente nella versione siciliana e in quella italiana, eccolo prima gemere sulla sua situazione di paria, restato com'è "senza muger, senza ufficio, senza pension, senza nome, senza la me felicità de bestiola indormenzada sottotera", *ibidem*, per poi esplodere proprio nella recita della follia, a rovesciar suppelletili, a ballare un sabba parossistico, dando pugni sulla porta, e gridando, ridendo e invocando il ricovero nel manicomio locale: "Viva San Servolo! Vegna San Servolo!", *ibidem*.

¹²¹ Tra i numerosi libretti di Rossato, almeno *Giulietta e Romeo* del '22 e *I cavalieri di Ekebù* del '25 per Zandonai, *La tempesta* shakespeariana per Lattuada nel '22. Da ricordare l'aspra testimonianza sulla guerra ne *L'elmo di Scipio* del '19. In particolare il finale, collocato a Caporetto, Idem, *L'elmo di Scipio*, Milano, Corbaccio, 1934, p. 269: "Il cranio mi urla fra le pugna, irto di denti e rotto da due occhiaie. Se vi pesto il pugno su, il forenato risuona come un elmo. Ah! La maschera rabbiosa di questo elmo feroce [...] Voglio uscire. Ah! Ah!... Uscire senza elmo, giovane libero coi miei vent'anni. Capoposto vigliacco!... Apri. Maledetto tu. Maledetto il mondo! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!".

¹²² In realtà al testo contribuisce pure il giornalista e scrittore padovano Giovanni Capodivacca, in arte Gian Capo, così come preziose risultano le musiche di Enrico Giachetti, fratello dell'attore.

¹²³ Per la precisione come ricorda l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Roma 1961, alla voce relativa redatta da M. Morini, p. 1216 (pp. 1216-1217), la sera del 3 aprile

paesano e villereccio 1835, sbucato fuori da un libretto musicale, o da qualche opera buffa, di Donizetti o Rossini. Tra cori, rime baciate, filastrocche e refrain, si erge sublime nella sua pacchianeria il Maestro Buganza, compositore fallito e ossessionato da ventanni per la fissa di vedere in scena la propria opera immortale¹²⁴. La scena quella posticcia e convenzionale indica la piazzetta del paese di Malcontenta, ossia la bottega del barbiere a destra, a sinistra il caffè, in fondo il Municipio e l'albergo, e "alcuni paracarri che indicano l'approdo delle barche"¹²⁵. Da questo teatrino escono fuori nei loro cicalecci dispettosi prima i figuranti, dai nomi della tradizione vernacola, da Peocina, il tonsore, a Cogometa il caffettiere, a Filomena l'albergatrice, e poi via via i protagonisti del *vau-deville* lagunare. Così i tutori ansiosi e nevrotici, pronti a cedere però al richiamo improvviso anche se tardo di Cupido, e a sospirar sotto la luna¹²⁶, e le zitelle in fregola, e ancora le pupille smaniose e i giovinetti svenevoli, e i bellimbusti azzimati da bellissimo Cecè. Ma il casting, oltre a ripresentare le classiche coppie di vecchi, di servi furbi e di innamorati, prelevate dalla carretta dei comici dell'arte, rimette altresì in circolo memorie goldoniane precise, dal Todaro podestà (con un'inquietante propensione ad affacciarsi al balcone...) a Corallina artista, da Fulgenzio suo spasimante a Lelio innamorato della Nina, da Bortolo possidente terriero a Momoletto giovane di Malcontenta. Come sempre, si rimette in moto la *querelle* dei vecchi versus giovani, dei Pantaloni svegliati dal sonno invernale grazie a fanciulle peperine, mentre studentelli vigilano e si piazzano all'ombra di donnine galanti. Si riaccende una carnevalesca mischia, colla puntuale detronizzazione dell'autorità senile. E intanto l'introduzione coreutica suggella tra registri idillici la

del 1926 raggiunge la bellezza 1283 repliche. Come ricorda Danilo Reato nella sua *Presentazione* a A. Rossato e Gian Capo, *Nina, no far la stupida*, Venezia, Helvetia, 1986, (s.p.), il regista Malasomma ne trae un film nel '37, interprete Gino Cavalieri. Si ricordi che nel '24 a Roma Giachetti porta al successo il copione all'Argentina mentre Micheluzzi è al Manzoni col medesimo testo.

¹²⁴ "Vint'ani a ghe go messo a scriverla...Vint'ani xe che speto perchè i me la rapresenta", *ivi*, p. 20.

¹²⁵ *Ivi*, p. 3. La scena costituisce una precisa citazione da quella goldoniana de *La bottega del caffè*.

¹²⁶ Così si lamenta il povero Todaro: "Inamorà come un toso de vint'ani", *ivi*, p. 85. E più sotto, a Corallina così Momoletto *meneur du jeu* si raccomanda: "Tienli in oca ancora un pocheto", *ivi*, p. 136.

farsa, quel “Va barca, va cuore/no farme patir./ai puti l’amore,/ai veci el dormir...”¹²⁷, tanto da assegnare, fin dall’inizio, alle battute non cantate il ruolo di mero recitativo. E così ci si lamenta della crisi della locanda, abbandonata dagli avventori e lontana dai passati splendori, quasi una metafora della decadenza teatrale a Venezia. Ebbene, l’apatia del paesello viene scossa dall’equivoco, fatto credere da Momoleto bugiardo, come tale inventore-motore della storia e poi puntuale *deus ex machina* dell’intero imbroglio, che fa di un’oscura artista padovana in fuga col suo spasimante una gran dama, anzi la stessa Malibran in grado di fare debuttare l’operina di Buganza, illuso e convinto dei prossimi trionfi alla Fenice. E dunque, teatro sul teatro, perché intere sequenze funzionano ruminando repertori goldoniani¹²⁸, da *I rusteghi* a *Le massere* e *Il teatro comico*¹²⁹, nel *plot* e nelle serie lessicali, come quando la finta Malibran fa la predica sulle cantanti-artiste ai vecchi rusteghi, chiusi nei pregiudizi contro “una doneta de teatro”¹³⁰, a dimostrazione che un’artista può essere pur sempre “una puta onorata”¹³¹. Ma anche teatro nel teatro, in quanto prove di messinscena per la frenetica successione di coincidenze e raddoppiamenti tra la trama dell’operina in allestimento, che dà il titolo appunto al copione, e la vicenda domestica di Nina e di Lelio. Intanto la lingua del libretto ospitato ostenta languori *kitcb* cui si contrappone il *sermo rusticus* spezzato e sprezzante delle battute degli attori¹³². Puntuale, esplosa la sagra dei travestimenti in cui eccelle la finta Malibran che lusinga, seduce e trionfa sui vecchi severi, simulando l’imminente ritiro dalla carriera, agevolata dai languori, dagli incanti della notte stellata e del giardino illuminato alla veneziana. E, viceversa, alla fine il spario cala su una ridda meccanica di nozze tra coetanei,

¹²⁷ *Ivi*, p. 4. E più avanti, il coro rammenta a personaggi e pubblico che: “Co se va in grìngola-ti sa anca ti,/se se desméntega-el no pel sì”, *ivi*, p. 71.

¹²⁸ In tal senso, quasi un riferimento autoironico nel ritornello finale: “Andiamo sull’orme dei nostri bisavoli,/noi siamo una ronda di poveri diavoli”, *ivi*, p. 148.

¹²⁹ Ma non mancano citazioni ulteriori da *L’illusion comique* di Corneille, col padre spettatore ingenuo delle peripezie del figlio interprete.

¹³⁰ *Ivi*, p. 99.

¹³¹ *Ivi*, p. 100. E negli a parte relativi, così si sfoga la donna: “Ciapa su, vilan, tanga-ro, martufo, malignazo”, *ivi*, p. 101.

¹³² Così, ad esempio, “To nona imbriga” abbassa bruscamente l’aura dei “Oh, Numi! Oh, stelle ingrâte! Oh, rio destino!”, tradotto a sua volta da Buganza, regista in anticipo sui tempi, in “ma varda un poco cossa me va a capitar”, *ivi*, pp. 118-119.

mentre si ripristina l'ordine, perché anche la vecchia Cate può consolare il povero Buganza, che sa apprezzarne la taglia robusta¹³³.

Per un po' la scena veneta diviene un affare. Il successo travolgente di *Nina* fa cantare l'intera ribalta italiana, anche quella in lingua, e obbliga per anni i nostri attori di prosa, non solo quelli leggeri, a impegnare ugole e corde vocali, così Dina Galli e Antonio Gandusio, così Vera Vergani e Luigi Cimara, stimolando allo stesso tempo autori medi e piccoli a sfornare *couplets*, da Cantini a Gherardi. Sempre Giachetti porta al successo a Torino nel '23 in versione veneziana *La sagra degli osei*, dall'originale *Sagra dei fringuelli* del '15, gara di uccellatori e amoretto alla fiera di Sacile, del triestino Alberto Colantuoni, farsa musicale del '15, e questa amabilissima pastorale trionfa poi nel giugno del '25 al Malibràn. Qui, la profonda competenza dell'autore nei riguardi di uno spaccato di provincia friulana, "a piè del colle di Aviano"¹³⁴, e sul fondo preme lo spettro d'una Venezia museale¹³⁵, gli detta la ricostruzione minuziosa, ironicamente e affettuosamente iperbolica, di arredi domestici, la raffigurazione di cortili alla Segantini, di cerimonie festive, di tecniche d'addestramento canoro degli uccelli (anche nella crudeltà dell'accecamento), di mercati e kermesse festive, di protocolli d'esposizione per la gara di San Lorenzo, il 10 agosto, quasi una risposta nordica a *La figlia di Iorio*. E le antifonarie, i madrigali villaneschi, sia pur permeati di refoli nazionalisti¹³⁶, mixati coi trilli dei pennuti, le parodie d'abbassamento del lessico religioso¹³⁷, le agiografie di tordi e merli, la caricatura impietosa di pedanti ciarlatani¹³⁸, di burleschi dottori armati di latinorum, usciti sia dalle farse mollièriane che dalle

¹³³ "La ga una çerta figureta de contrabasso, che va ben per un maestro de musica", *ivi*, p. 162.

¹³⁴ Cfr. A. Colantuoni, *La sagra dei osei*, Prefazione di R. Simoni, Milano, Corbaccio, 1931, p. 16.

¹³⁵ Cfr. "Magnifico. Roba da museo. Lo mandaremo a Venezia", *ivi*, p. 50, dice il Conte a proposito del buffo ciarlatano Briseghel.

¹³⁶ Ad esempio, "Viva viva sti loghi dove tuto xe festa;/che se vien de fora qualche pansa foresta,/co sti monti che sluse, co sto çiel che no sbaglia'/par che i zighi:-Inzenocite; qua scomincia l'Italia", *ivi*, p. 22. E più avanti, i pennuti si contrappongono tra quelli allenati a sibilare inni al Kaiser e quelli a Garibaldi, *ivi*, p. 105.

¹³⁷ Si vedano le accelerazioni impresse dalla parola "transustanziazione", *ivi*, pp. 32 sgg.

¹³⁸ Ad esempio, il personaggio di Ampelio Briseghel reso con straordinaria goffaggine da Giachetti.

regole bertoldesche¹³⁹, a rivivere la piazza dei cerretani, le serie innumerevoli di impropri¹⁴⁰, blasfemie e sdolcinature, i vertiginosi, criptofuturisti elenchi di onomatopée a mimare, a richiamare il suono specifico delle piccole creature¹⁴¹, i nomi stessi che individuano le diverse specie¹⁴², tutto insomma concorre ad un melismo diffuso da *pastoral* ruzantina, grazie anche alla dolcezza adolescenziale del piccolo sguattero pulisci gabbie, Menego. Costui, il cui nome rimanda sempre al Beolco, una volta scoperta la sua tenera *love story* con Zogietà, la figlia del padrone, il cipiglioso Nane Marcoldi, viene cacciato dall'azienda. Ma subito gli uccelli, a lui affezionati, in sua assenza, entrano in sciopero "per sbregamento de anima"¹⁴³ decretando la sconfitta di Nane stesso. Per cui sarà inevitabile riassumere il ragazzo e consentire alle sue nozze con Zogietà, emarginando il conte, membro della giuria e farfallone, sino al garbatissimo congedo finale da "sta fiaba col morbin"¹⁴⁴. Simili successi determinano la moltiplicazione esponenziale sul territorio nazionale di proposte del genere. E tutte le ditte che seguono per almeno vent'anni lo riprendono quale cemento emulativo e memoria collettiva. Riprese analoghe e ulteriori trionfi in *Ostrega, che sbrego!*¹⁴⁵ del veronese Arnaldo Fraccaroli, fischiata a Padova nel 1907, riproposta nel '25 da Giachetti, all'insegna sempre del teatro nel teatro, in questo caso di teatro interrotto dalle intemperanze del cantante estromesso. Quest'ultimo vi appare nei panni del baritono Pietro Basotto alle prese col primo atto del *Barbiere* rossiniano, e a sua volta l'interprete di Rosina porta il medesimo nome, ostacolata dal padre Pasquale

¹³⁹ Anche la lettera elegiaca che il povero Menego lascia a Zogietà, carica com'è di ipercorrettismi verso l'italiano costituisce un'ulteriore fonte di spiazzamento contro la lingua alta: "Cuanto tempo che sono mandato via geri sera e mi parono due secoli co un strangolone di pianzere che no mi vane sune giù", *ivi*, p. 131. Il lessico mescola con astuzia venetismi a vocabolari friulani.

¹⁴⁰ Eccone una litania di Menego: "Aseno, stupido, scarpion, sangue da naso, çime-se, mulo, bacalà", *ivi*, p. 57.

¹⁴¹ "Un fringuelo gripiopeo-cicoghogheo-barbacicibeo-gripiocichich!! [...] Ma quello g'avarà un pio-pio, un cocodè, un papagà co le buganze", *ivi*, pp. 98-99.

¹⁴² "Parussole bele!/Pacagnozi bei!/Lodole e lodoline!/Sczacogole!/Finchi e zavatoi!Becafighi e tordine!Avanti!/Capie, chebe, pantiere e bacheline", questi sono i titoli che rimbalzano da un venditore all'altro, *ivi*, p. 156.

¹⁴³ *Ivi*, p. 154.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 174.

¹⁴⁵ "Burla modellata sulla galliniana *Mia fia*", così la definisce Palmieri in Idem, *Del teatro in dialetto*, cit., p. 84.

nei suoi amori coll'innamorato Chiodini, mentre il baritono, sostenuto da Mandich è in piena crisi d'afonia, per cui Almaviva muove la bocca e al suo posto canta sua sorella. Un maestro sordo, all'esordio Cesare Polacco, dirige l'orchestra folle, e Cavaliere in falsetto fa il basso, in un'aura da *Hellzapoppin* lagunare¹⁴⁶, in un intarsio lessicale contaminato tra i registri aulici da libretto musicale e le intrusioni vernacole. Sarebbe troppo agevole confrontare tale gusto del *melò* coll'orizzonte storico che vede marce su Roma e dittature in arrivo. Se non per constatare, ancora una volta, come le grandi tensioni sociali degli anni '20 preparano istanze escapistiche nel pubblico che a teatro sembra preferire sogni e compensazioni sentimentali rispetto all'angoscia e al disorientamento¹⁴⁷. In questo territorio chiassoso e ridanciano, si colloca anche il ballo dei simulacri, dei travestimenti, come *El re de le mascare*, del muranese Umberto Morucchio, varato il 18 dicembre del '22, biografia romanzesca di Andrea Calmo, con intrusioni pseudopirandelliane sulle necessarie modifiche di identità per sopravvivere ai soprusi del potere, o *Puricinela gaveva 'na gata* di Arnaldo Boscolo, in scena il 7 settembre del '24, colla compagnia che riunisce Baseggio e Micheluzzi-Seglin, assimilazione di maschere *foreste* e *pastiche* settecentesco come il successivo, stesso autore e medesima troupe, *L'abate dai bucoli d'oro* nel '26. O ancora il fiabesco *Pinocchio innamorato* del prolifico e inquieto Rossato, stavolta in combutta col post-grottesco Cavacchioli e allestito nel '22 dall'illustre ditta Niccodemi, e qui fischiatissimo per la parodia dei sentimenti monarchici di Mussolini o il sintomatico *El vestito de Arlechin*, del vicentino Giuseppe Bevilacqua nel '27, portato dall'onnipresente Giachetti, con qualche spruzzatina di sillogismi pirandelliani.

¹⁴⁶ Danilo Reato nella *Presentazione* a A. Fraccaroli, *Ostrega che sbrego!*, Venezia, Filippi, 1980, p. 16, ci ricorda la trascrizione filmica ad opera di Mario Camerini, col titolo mutato in *Figaro e la sua gran giornata* nel 1931, grazie al quale debutta nel cinema lo stesso Giachetti. Fraccaroli, per 47 anni collaboratore del «Corriere», inviato speciale sul fronte, biografo di musicisti, è autore di *pièces* brillanti affidate all'estro della Galli, di Gandusio e della Melato, come *La foglia di fico* del '13, e *Non amarmi così* del '17.

¹⁴⁷ Tant'è vero che in tempo di guerra, nel '41, dai rilevamenti SIAE risulta il primato degli incassi a favore del teatro di rivista, di gran lunga il più apprezzato rispetto a tutte le altre scene, cfr. P. Cavallo, *Riso amore: radio, teatro e propaganda nel secondo conflitto mondiale*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 32.

Che scena si configura quando la Serenissima viene vista dalla provincia, e l'acqua pare allora assediata dalle terre vicine? Una scena di solito apocalittica. Tutto il Novecento, dalle alchimie roboanti del *Fuoco* dannunziano, che apre il secolo, e dalla nordica visione manniana della *Morte a Venezia* del 1912 sino al più recente *Fondamenta degli incurabili* di Josif Brodskij del 1989, è un rincorrersi sublime e stereotipo di malinconiche decadenze e di nostalgie del passato intorno alla crisi di una classe o di un'anagrafe personale, tra viaggi e crisi epocali. Non sono bastate le sferzanti maldicenze futuriste sul "letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite"¹⁴⁸ con lancio di insulti dal campanile di San Marco a scongiurare la fissazione di una scena primaria, luttuosa e struggente. Demonizzazione e dicerie, altresì, sul potere iettatorio della sede per antonomasia del binomio amore e morte, possono provenire da un'acqua concorrente, come Trieste. Nei quindici anni che precedono la Grande Guerra, o poco prima, a Murano lavora un triestino che di teatro se ne intende, cui dobbiamo le sole commedie altoborghesi del nostro palcoscenico, misconosciute necessariamente nel tempo dei Benelli e degli Antonelli. Si tratta, per chi non avesse capito, di Italo Svevo, sequestrato alla sacca Serenella di Murano presso la ditta dei suoceri, la fabbrica Veneziani specializzata nella produzione di vernici marine antialghe, indispensabili per la navigazione commerciale e militare degli scafi. Ebbene, in un suo atto unico¹⁴⁹, *Commedia inedita*, una signora indispettita alla proposta del marito commerciante che vuol trasferire la famiglia a Venezia, lontano dal corteggiatore intellettuale, secondo la consueta scissione della figura maschile cara ad Ettore Schmitz, accusa così la città: "In quelle viuzze ove non si può tenere aperto l'ombrello se piove io non potrei vivere; mi mancherebbe l'aria. Anche tutta quell'acqua, mi annoia, quei ponti che possono cadere, tutta la città è pericolante e può da un momento all'altro andare a picco come un naviglio [...] E poi quei veneziani che fanno tutti i fatti loro in strada. Vi dor-

¹⁴⁸ Fa parte del manifesto, a firma di Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo *Contro Venezia passatista* del 27 aprile 1910, ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 34.

¹⁴⁹ Le tredici commedie sveviane sono tutte di datazione inesistente, tranne che *Un marito*, che reca in calce al dattilo scritto 1903: dunque possono oscillare tra gli anni '80 e gli anni '20.

mono persino!"¹⁵⁰. Passa qualche anno dopo questa maldicenza, e ci spostiamo nell'area industriale di Porto Marghera, verso cui si orienta l'utopia degli animatori post '68. Tra costoro, novelli aedi gramsciani alla ricerca dell'identità perduta in aree di recente immigrazione e forte tensione sociale, operano il già citato Giuliano Scabia¹⁵¹, in seguito mirabile narratore in proprio, stimolatore di filastrocche intorno alla dialettica acqua/terraferma, Loredana Perrissinotto, poi autrice di importanti riflessioni sociologiche sul tema, e i cantanti Alberto D'Amico e Gualtiero Bertelli, quest'ultimo anche maestro elementare.

Ora, qualcosa delle cantilenanti ricerche per infanti e famigliari, scivola dentro l'esplosione di Marco Paolini¹⁵², affabulatore veneto sceso dai monti bellunesi a Venezia a cantarne l'estraneità tra suoni aspri e seducenti¹⁵³. Mentre i titoli del teatro veneto sprofondano ormai nei circuiti filodrammatici, è a questo attore che si deve la singolare *renaissance* della scena dialettale, affidata anche ad una fortunata epifania mediatica. Identificatosi felicemente col nesso tra tribunale alpino e campanilismo culturale, giunto a fama nazio-

¹⁵⁰ Cfr. I. Svevo, *Una commedia inedita*, in Idem, *Teatro e saggi*, ed. critica di F. Bertoni, saggio introduttivo di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 7-8. D'altra parte, non mancano negli scritti minori di Svevo straordinarie pagine vedutiste sulla laguna, come nei racconti *Marianno*, *Cimmuti* e *In Serenella*, o nell'ariosa limpida apertura di *Corto viaggio sentimentale*.

¹⁵¹ Sulla recente narrativa di Scabia e sul rapporto colla sua drammaturgia, cfr. S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia. Ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*, Postfazione di P. Puppa, Roma, Bulzoni, 1997.

¹⁵² Nato a Belluno nel '56, dopo un tirocinio vario e controverso che lo spinge nelle piccole scene di New York o in Oriente alla ricerca della danza Katakali, Paolini si orienta verso l'affabulazione memorialistica presso il laboratorio torinese del Teatro Settimo, coordinato da Gabriele Vacis e al fianco di interpreti narratori-attori come Laura Curino. Qui partecipa alla scrittura e all'allestimento di *madeleines* ironiche e delicate, ovvero la serie degli *Album*, tra il '90 e il '95, vero e proprio *Bildungsroman* teatrale, diario pedagogico e insieme affresco sull'infanzia e adolescenza di uno sguardo provinciale, tra locuzioni dialettali. Vi aleggia intorno una fragranza leopardiana, in quanto un interprete adulto rivive il proprio mondo passato, dalla scoperta del mare a quella dell'amore, dal calcio al palcoscenico, dal fumo alla voglia di amicizia.

¹⁵³ Si potrebbe tracciare un inventario del suono veneto affermatosi nell'ultimo decennio su scala nazionale. Un posto autorevole lo occupa nell'ultimo decennio il ritmo rap e scanzonato del gruppo Pitura Freska, in cui precipita l'im maginario di una generazione venuta su a fumetti e videogiochi, spinelli e discoteche, su cui anche gravitano pure i romanzi inchiesta del mestrino Gianfranco Bettin e le cannibalesche surrealtà del veneziano Tiziano Scarpa.

nale grazie al suo lancinante monologo *Il racconto del Vajont*, sul disastro della diga a Longarone, Paolini riscopre il diritto/dovere di sporgersi verso radici interne e territoriali. Lo si osservi e lo si ascolti proprio in questo *Racconto*, forse lo spettacolo più rappresentativo dell'ultimo decennio nel millennio scorso, che dal 1993 al 9 ottobre '97, ossia alla ripresa televisiva in diretta da Longarone, percorre in lungo e in largo l'intera penisola con frequenti escursioni all'estero¹⁵⁴. La ricostruzione della tragedia, coll'individuazione precisa dei responsabili al di fuori di qualsiasi fatalismo assoluto, si traduce tecnicamente in un comizio implacabile, nonostante il tono bonario e conservativo. Allorché al termine delle tre ore dell'*orazione civile*, misto di teatro inchiesta, teatro denuncia, teatro di costume l'attore invita il pubblico ad alzarsi in piedi, una grande emozione attraversa la sala, dovunque lo spettacolo viene allestito. Ma già in precedenti performance narrative¹⁵⁵ è la Storia pubblica che filtra tra i ricordi privati, ossia i traumi collettivi immedicati che infestano l'Italia negli anni '70, come la risposta violenta delle Istituzioni contro le rivendicazioni operaie e gli scontri sociali, o i tanti lutti pubblici che dilaniano la coscienza del Paese. Qui, isolato sul palcoscenico, assistito al massimo da qualche supporto musicale, Paolini sviluppa il suo canto/discorso, in un flusso verbale onnivoro e insaziabile, esperto nelle pause e negli sguardi dolorosi, negli ammicchi beffardi e interrogativi lanciati alla sala. Eppure alla nostra indagine serve più *Il Milione* del 1997, vivace excursus sulle peripezie attorno all'aeroporto veneziano, con innesti da Gianfranco Bettin, e canzoni di D'Amico e Bertelli, e sulle buffe disavventure di un pendolare tra terraferma e città lagunare. Perché vi si descrive in toni buffoneschi e patetici il mix di tecnologie postindustriali e di labirinti naturali da parte d'uno zanni bergamasco, uomo delle

¹⁵⁴ Lo spettacolo ottiene nel '95 il Premio speciale Ubu per il teatro politico, e quello IDI l'anno dopo per la migliore novità italiana, così come l'Oscar tv per il suo passaggio nel '97.

¹⁵⁵ Tra questi *Album*, sceneggiati assieme alla Curino, e poi collo stesso Vacis, e quindi in piena autonomia, ecco *Adriatico* del 1987, sulle colonie marine degli anni '60, la riscrittura del meneghelliano *Libera nos* del 1989, *Tiri in porta* del 1990 sui campetti di calcio limitrofi all'asilo di suore, *Liberi tutti* del 1992 (in un primo tempo, spettacolo destinato ai bambini) sulla scoperta del teatro brechtiano in parrocchia, e *Aprile '74 e 5* nel 1995, sul prete operaio sospeso a divinis perché favorevole al divorzio e poi arruolatore d'una squadra di rugby.

montagne, tra spaesamento e fascinazione. Ed è la voce rauca, mansueta e implacabile di Marco, dal suono raschiato che rinvia ai cantori lagunari, come i citati Bertelli e D'Amico, il corpo abbigliato nella foggia, tra giubba e berretta, di un *fool* contadinesco sbucato fuori da qualche farsa ruzantina, l'elasticità e la durezza insieme della sua presenza, a farne l'interprete-narratore più *impegnato* della nuova generazione, conferendo a questa parola il significato meno ideologico e militante possibile e nondimeno più ricondotto al suo etimo, nel tempo di Internet e della *new economy*. Ne *Il Milione*, apologo di un laico apostolo sul Nord Est metamorfico, parabola sulla mappa della Padania turistica-commerciale-impresariale, invasa da slavi e albanesi, dove il *milieu* viene fissato nei dinamici strati idiomati e nei suoi simulacri poetici¹⁵⁶, il tema dell'Adriatico/Mediterraneo potrebbe collegarsi, tra etimologia e antropologia, sociologia dei traffici e mitologie, storiografie e iconografie, al brevuario aforismatico sulla civiltà d'acqua/terra del croato Predrag Matvejevic¹⁵⁷. E Paolini, ancora, più che gli altri performer, dietro la gravità umile e solenne della posa, trasmette l'evangelico, ma molto fisico, piacere di comunicare, di portare la buona novella, di dominare la platea con dolcezza, di darsi con una foga discorsiva quasi bulimica. Tanto più che ogni tanto elasticizza il proprio corpo quale mimo provetto, e lo elettrizza, salendo verso il canto, tra minimi accenni di danza, in una gradevole alternanza tra colloquio col pubblico e momento espressivo, tra recitativo potremmo dire giornalistico e aria poetica, come nel Fo migliore¹⁵⁸. Si veda

¹⁵⁶ Tra i tanti copioni di Paolini approdati alla stampa, almeno *Il racconto del Vajont-9 ottobre 1963-Orazione civile*, firmato con Vacis, e colla collaborazione di Gerardo Guccini e di Alessandra Ghiglione, cfr. Id., Milano, Garzanti, 1997, poi riedito da Einaudi nel 2008 integrato del dvd colla registrazione della diretta televisiva datata 9 ottobre '97. Importanti informazioni nel *Quaderno del Vajont. Dagli Album al teatro della diga*, scritto con Oliviero Ponte di Pinto, Torino, Einaudi, 1999. Lo spettacolo, al debutto nel settembre del '93, *ivi*, p. 99 su cui opportuno F. Marchiori, *Mappa Mondo. Il teatro di Marco Paolini*, Torino, Einaudi, 2003. Nell'ambito veneto, almeno *L'anno passato*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2000, vale a dire il diario di bordo di *Bestiario veneto* e delle sue varie circuitazioni.

¹⁵⁷ Cfr. P. Matvejevic, *Mediterraneo. Un nuovo brevuario*, Prefazione di C. Magris, Milano, Garzanti, 1991 (l'ed. originale dello studioso è del 1987).

¹⁵⁸ Anche se non si tratta più di utopie rivoluzionarie come al tempo di Fo. Nondimeno, non si ha nelle serate di Paolini il riflusso provocato dalle rockstar che interagiscono con pubblici straripanti di stadi e fiere estive. No, qui il pubblico è scelto, competente, motivato, e segue fedele questo menestrello affabulatore con dignità e

il suono cadenzato con cui rende, sempre nel *Milione*, il viaggio in mototopo, con molleggi reiterati e riprese ritmiche a conferire una tridimensionalità incantatoria al racconto, tra paline lagunari e luci fiaccolanti sul fondale, dove oscillazioni rapinose trascolorano dal giallo/rosso del porto industriale all'azzurro di albe rigeneranti per decolli di aerei. Non basta, perché la ricerca espressiva procede con *Bestiario veneto* nel '98, innesto di prose da Comisso a Paolo Rumiz, di contributi storici e teorici sugli amati luoghi, e di innesti poetici grazie agli amatissimi, pur nella screziatura di aree dialettali e paesaggistiche diverse, Zanzotto, Pascutto, Marin, Noventa e Calzavara¹⁵⁹, cioè le voci montane-collinari, rivierasche, o marine, in un inventario sistematico di *parole mate*. Attraverso un *work in progress* che metabolizzerà pure frammenti dell'*Amleto* e del *Macbeth*, tradotto da Meneghella in vicentino, si cataloga insomma un'autentica biblioteca veneta, all'insegna di un leghismo linguistico¹⁶⁰ però democratico e tollerante, in quanto desideroso di incontrarsi con altre parlate e altre immaginazioni. Dialecto come concertato conversativo, allora, freschezza comunicativa che sembra derivare dai ritmi goldoniani, ma che orecchie straniere affinate percepiscono e legano alla struttura audiovisiva dei suoi luoghi, quasi metafora onomatopeica che ricorda "il rapido stacchettare delle nostre donne, quando attraversano gli innumerevoli ponti della città"¹⁶¹. Suono, anche, chino verso il corpo e la terra. Suono dell'origine, infine.

In seguito, Paolini alza il tiro per quanto riguarda la dimensio-

serietà consapevoli. Di modo che queste serate risultano civili, nel vero senso della parola.

¹⁵⁹ In particolare, di dell'autore trevigiano la poesia *Can*, recitata come canto rap-sodico, con un crescendo irresistibile che ravviva per contrasto la desolazione quasi beckettiana del contesto, il vecchio barbone solitario nel suo dialogo coll'animale, cfr. E. Calzavara, *Ombre sui veri*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 12-14.

¹⁶⁰ In effetti, Paolini fa proprio il motto dell'amato Noventa, là dove il poeta spiega la scelta linguistica in *Parché scrivo in dialeto*, cfr. Idem, *Versi e poesie*, cit., p. 84: "Parché scrivo in dialeto...?/Dante, Petrarca e quel dai Diese Giorni/ Ga pur scritto in toscan./ Seguo l'esempio", utilizzato nel *Bestiario Veneto. Parole mate*. E si potrebbe risalire sino agli inizi del secolo per ritrovare tale fiera dialettale. Emilio Zago, nelle sue memorie, citava la lettera di Ernesto Rossi, a favore del veneziano: "Mi pare che Dante lasciasse scritto: che la lingua italiana avrebbe potuto essere la veneziana", al punto che, assistendo a commedie in quel dialetto, Rossi dichiarava nella lettera di non essersi accorto "che si parlava in dialetto" (cfr. Zago, *Mezzo secolo d'arte*, cit., pp. 103-104).

¹⁶¹ Cfr. M. McCarthy, *Venice observed*, London, Heinemann, 1961, p. 146, in *Scrittori inglesi e americani*, cit., p. 230.

ne autoriale, ponendosi direttamente al fianco di un vero scrittore che lavora la prosa dall'alto di un magistero professionale. Di uno scrittore, insomma, a tempo pieno, che non gli susciti un senso di subalternità deferente, come gli anziani Zanzotto, Meneghello e Rigoni Stern, ma coetaneo, residente a Venezia, anche se non veneziano, appassionato lui pure dei treni, hobby del ricco padre, proveniente dall'Engadina, dunque fulgido di un'aureola mitteleuropea. È Daniele Del Giudice il partner coinvolto in un ambizioso progetto, sulla carta perfetto in una simile simbiosi. Nascono così *I Tigi. Canto per Ustica*¹⁶², inchiesta thriller e insieme epittaffio sull'aereo precipitato il 27 giugno del 1980 con 81 persone finite a 3700 metri di profondità sotto il mare. La materia si presenta ostica, in quanto "gli elementi di questa storia non sono di esperienza comune né di comune conoscenza. Il linguaggio, le parole che normalmente ci aiutano a rappresentare, sono qui un ostacolo, e come ostacolo e ritardo alla comprensione"¹⁶³. Non è il caso pertanto, anche in ossequio alla platea nazionale, di permettersi spruzzate dialettali, così come vengono tendenzialmente rimossi i contatti colla sala. Paolini ora fa l'insegnante-istruttore, costretto a chiosare e a tradurre i tanti termini specialistici della partitura, per l'accumulo di dati tecnici precisi esibiti dalla pagina di partenza del romanziere, provetto pilota¹⁶⁴. Ma si ritaglia pure il ruolo di ispettore al centro di una *detective story*, anche se alla fine resta ignoto chi ha materialmente provocato la tragedia, e non si scopre l'assassino, come spiega impotente l'attore. Allo stesso tempo si aureola a sacerdote impaziente e severo, spaventato dal compito e dalla fretta¹⁶⁵. Al suo ingresso solenne, ostenta la serietà non più

¹⁶² Il copione, ricavato e risceneggiato dallo stesso autore da un suo racconto in *Staccando l'ombra da terra, Unreported inbound Palermo*, debutta nel giugno del 2000 a Bologna, davanti alla Basilica di Santo Stefano, per il ventennale della tragedia. Grande sforzo produttivo, in quanto dietro ci sono l'Accademia perduta, Romagna Teatri, Bologna 2000 città europea della cultura, Assessorato alla cultura, Città di Palermo e di Bologna, produzione per Rai 2, Iole film e su Rai 2 avrà 2 milioni di spettatori. Anche se i tempi risultano blindati nella durata di due ore per la ripresa televisiva, non tutti gli spettatori restano all'ascolto sino alla fine, a differenza del *Vajont*.

¹⁶³ Cfr. *Quaderno dei Tigi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 8.

¹⁶⁴ Paolini dovrà studiare manuali come *La navigazione radar*, contenuto nel *Corso per la preparazione ai brevetti di pilota commerciale*, *ivi*, pp. 32-33.

¹⁶⁵ Per le repliche che seguono (si arriverà a 150 serate), vengono tolti i canti della Marini, mentre il tono si fa più sobrio, più lontano dalla commozione, anche perché

del contadino-montanaro ma di un Savonarola in camicia azzurra a maniche rimboccate, mentre si avvia verso il leggio-pulpito, nel ruolo qui consacrato di *tragédien* della nostra scena, destinato alla topica dello stragismo senza colpevoli. Alza ogni tanto le braccia in una posa quasi ieratica, mentre lo sguardo tende verso il cielo. Anche stavolta sono inserite dolci e strazianti oasi musicali, affidati ad una star della ricerca canoro-popolare come Giovanna Marini e al suo gruppo di *vocalist*. Momento irresistibile, quando Marco e Giovanna passano in rassegna le varie professioni dei morti, non nominando i caduti, ma solo il loro lavoro, secondo la concretezza nel dettaglio cara a Vacis¹⁶⁶. Si levano allora struggenti note di coro, una lamentazione da prefiche, un corrotto da Maria medievale uscito da *Sud e magia* di De Martino. Perché il montaggio intende affastellare le voci dai passeggeri, i ritardi fatali, le hostess e il personale in volo, le postazioni radar e quelle da terra, le domande senza risposta, le varie ipotesi su collisione, missile, esplosione, il Mig libico che si vuol far credere caduto dopo e non durante. Se il vocabolario dell'aereo e delle procedure di volo, con connessa inchiesta giudiziaria, risulta difficilmente traducibile in palcoscenico, spostarsi nell'universo della chimica industriale aumenta i problemi. In questa occasione, dovrà ancor più semplificare¹⁶⁷. Intende infatti portare alla ribalta la vicenda del Polo, inventato nel '25 dal Conte Volpi di Misurata, affrontando un intero secolo di relazioni sottogovernative e di capitalismo privato e di stato, contraddizioni tra sviluppo economico, degrado ambientale, fierezza della classe operaia (col sindacato spesso oggettivamente corresponsabile nell'assenza di denuncia del pericolo) e sua progressiva scomparsa. Nel 2001, ecco dunque *Storie di plastica*, divenute *Parlamento chimico*, originate nella sua coscienza civile dallo scandaloso proscioglimento, in primo grado, dei dirigenti di Porto Marghera accusati di essere responsabili della morte di centinaia di operai. Quel che

“l'indignazione degli italiani dura meno dell'orgasmo, e poi viene sonno”, cfr. *Mappa Mondo*, cit., p. 148.

¹⁶⁶ Nel terzo quadro degli otto della partitura, tra i morti viene appunto ricordato che 14 sono bambini e ragazzi, e “chissà quale occupazione avrebbero trovato nella vita”, cfr. *Quaderno dei Tigi*, cit., p. 15.

¹⁶⁷ Nondimeno, verrà attaccato da Fo per la sua abituale visione molteplice dei piani del reale, appresa sempre alla scuola di Vacis, e accusato persino di presunto disimpegno verso la vicenda complessa del Petrolchimico, cfr. *Mappa Mondo*, cit., pp. 146-147.

lega questa inchiesta alle altre sul Vajont e ad Ustica è la mancanza di informazioni necessarie e sottratte al paese, oltre che alle vittime, per la carenza della stampa e dei media. Il discorso su Paolini può chiudersi¹⁶⁸ con *Il sergente*, del 2004, puntualmente seguito dalla pubblicazione. Nella riscrittura del romanzo di Rigoni Stern del '53, chiarisce di non essere uno storico, in quanto il racconto orale esige una sintesi, e di non essersi documentato sulla ritirata dalla Russia, volendo semplicemente narrare la testimonianza di un soldato. Ebbene, questo spettacolo¹⁶⁹ segna forse un passaggio significativo nel suo percorso, mettendo a nudo interne contraddizioni, specie alla luce delle polemiche che ne hanno accompagnato la messinscena. Puntuale la presenza di una *koinè* multipla di etnie dialettali regionali e inter-nazionali, tra venetismi e nomi ucraini, storpiature e ipercorrettismi in rapporto alla lingua standard, imprecazioni e nostalgie di casa che rimbalzano tra le *ciacole* della tana, rese dall'interprete colla duttilità recuperata dagli *Album*. Perché qui prende la parola, attraverso la sua voce, una nervosa gioventù interclassista, persa nell'invasione fallita della Russia, da cui tornano in 340 dei 1264 del battaglione. E sono ragazzi nel seraglio di una trincea appestante per il fetore di tanti corpi, quasi una guerra chimica, con un "retrogusto di pissin e di caffè". E ogni tanto si leva persino qualche fonema ruzantino¹⁷⁰. Ma stavolta

¹⁶⁸ Ovviamente, la sua grande energia non si ferma qui. Oltre a riprese e riutilizzi inesausti da parte della sua società di produzione, la Jole, costituita nel 1999 assieme alla compagna Michela Signori (in precedenza, dal 1991, quale sigla la Cooperativa Moby Dick, Teatri della Riviera, diretta da Cristina Palumbo). Ad esempio *Miserabili. Io e Margaret Thatcher* nel 2006, e i recenti *Verdi, narrar cantando* con Mario Brunello e Gerardo Guccini nel 2013. In particolare, significativo anche per la lunga gestazione e al debutto nel 2009, *Itis Galileo*, col supporto del fidato Francesco Niccolini, sotto forma di conferenza, ormai una delle forme privilegiate, oltre alla musica, dal performer. Qui attacca la follia degli oroscopi, propinati dalla televisione, a 400 anni dal grande padre della scienza moderna. Insolita invece, e con qualche distacco dalla forma dell'orazione civile, l'escursione nell'epicità picaresca e naturalistica del recente *Ballata di Uomini e Cani* dedicata a Jack London nel 2014.

¹⁶⁹ *Quaderno del sergente*, Torino, Einaudi, 2008, raccoglie il dvd coll'omonimo spettacolo tratto dal romanzo di Rigoni Stern, con riprese da varie repliche, come dal debutto al Teatro Strehler nel novembre 2004, a Bologna nel 2006, a Roma 2007, sorretto da musicisti autorevoli, Uri Caine al piano, Mario Brunello che esegue *Alone* di Giovanni Sollima, e i Mercanti di liquore a cantare assieme a lui.

¹⁷⁰ Ad esempio, durante le raffiche reciproche, quando si sente il lamento "mama mama" dalla parte del nemico, commenta: "I parla come i nostri, pota", *ivi*, p. 98.

Paolini non è solo. La scena più ricca del solito (oltre alle musiche, insolito rilievo viene dato alle luci molto lavorate e ad oggetti di scena, vedi i sacchi a terra e la coperta, a rendere la postazione e poi l'itinerario della ritirata) ospita pure un partner¹⁷¹. È questa coperta con cui si copre, così come il semplice infilarsi giaccone e berretto e guanti senza dita, a farlo diventare il sergente protagonista durante l'epica avventura, mentre si ripetono le domande assillanti "Sergentmagiùr, quando tornèmo a baita?". Quando invece si toglie un simile addobbo, la berretta blu sul capo e la consueta maglia a maniche rimboccate gli restituiscono l'icona da contadino russo. Torna così il narratore Paolini, ben deciso stavolta ad occupare il palcoscenico, non più il solo proscenio, con un'inquieta dinamicità. Ora, Paolini, quasi ad espellere imbarazzi e insicurezze, riattraversa le polemiche e ospita nel volumetto Einaudi la feroce, sprezzante stroncatura di Franco Cordelli¹⁷², che lo accusa di egocentrismo, e di confondere teatro di narrazione d'inchiesta civile, il genere che gli ha dato visibilità, con quello epico per cui non avrebbe la forza e il talento necessari. In più, il critico ipotizza che l'attore a furia di escursioni e di espansioni multimediali, "sembra stritolato da un ingranaggio mercantile troppo più potente d'ogni singolo". Illuminanti allora le risposte del performer, contenute nel capitoletto *Attore o narratore?*, che integrano le immagini di sé già riportate all'inizio di questo capitolo. Qui, al di là della fretta preparatoria per i tanti impegni collaterali, citata quale alibi per l'esito non convincente delle prime esibizioni, si chiede in un misto di avvillimento e di fierezza se non sia meglio per lui "fare l'attore a contratto", "lavorare 'sotto padrone' piuttosto che cimentarmi con nuove creazioni più o meno originali"¹⁷³. Allo stesso tempo e per l'ennesima volta ribadisce che la sua non è letteratura¹⁷⁴, per poi collocarsi con decisione dalla parte del teatro¹⁷⁵. E rivendica altresì

¹⁷¹ A fargli da spalle, infatti, il giovane Marco Austeri, che suona tubi di plastica o batte a macchina.

¹⁷² Cfr. Idem, *Paolini, un "sergente" egocentrico*, in «Corriere della Sera» 18-11-2004, ora, in *Quaderno del sergente*, cit., pp. 57-58.

¹⁷³ *Ivi*, p. 67.

¹⁷⁴ "Non chiamerei mai testo invece quello che faccio, perché la componente letteraria è carente" e "le parole del racconto e dei dialoghi sono poco più di una traccia di canovaccio", *ibidem*.

¹⁷⁵ "Io penso al mio lavoro come teatro e vorrei fare il teatro, la farsa, la tragedia,

di considerarsi un pioniere¹⁷⁶, ma di essere stanco di “essere trattato contemporaneamente da fenomeno mediatico dai critici televisivi e da corpo estraneo da quelli teatrali”¹⁷⁷.

Lungo le quasi 150 repliche in 4 anni, dal 2004 alla stagione 2007-2008, grazie anche al traumatico impatto di simili frizioni colla critica, il testo va prosciugandosi in una versione organica e compatta e perdendo pezzi per strada¹⁷⁸. Man mano tende così a staccarsi dall'identificazione col vecchio Rigoni Stern, in quanto a oltre 50 anni gli pare incongruo calarsi in un ventenne. Meglio dunque, vietandosi ulteriori cadute nel vizio del personaggio, “costruire bozzetti di carattere”, e farsi “coro” della narrazione¹⁷⁹. Eppure, questo episodio costituisce per l'autore-interprete una personale ritirata, un ridimensionamento drammaturgico. Il modo ardito, pancronico del primo montaggio, che allungava certo e appesantiva i tempi della ricezione, cede a favore di un'operazione prudente, a ridosso del testo originario. E nondimeno Paolini difende la poetica di partenza quando prorompe in questa ingenua ma toccante *profession de foi*: “non mi sento un imbrattatele, non

il teatro epico, la commedia, il teatro canzone... Io non credo che la mancanza di altri attori in scena precluda la possibilità di praticare i generi”, *ivi*, p. 73. Elenca a questo punto, quali modelli, Brecht e il *training* fatto con Barba e Grotowski, *ibidem*.

¹⁷⁶ “Io non lavoro nel solco di una tradizione già tracciata, non entro in ruoli o personaggi che esistono già”, *ivi*, p. 74. Ma non esita a rivelare le proprie affinità elettive e le invidie professionali che lo incalzano. Si considera infatti più simile a Soleri che a Fo, più a “un vecchio attore Kabuki che non a Carmelo Bene. Soffro a volte di non essere colto come Carmelo Bene, paterno e autorevole come Dario Fo. A volte invidia la bruciante velocità di Beppe Grillo, la sapienza linguistica e le invenzioni di Ascanio Celestini”, *ivi*, p. 75.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 76. Qui, si concede qualche punta di *hybris*, perché si dichiara del tutto estraneo alle camarille, al sistema delle prebende, dei premi pilotati e contrattati, al rituale della consegna in tv “noioso e insopportabile quasi quanto il cinema ai David di Donatello”, *ivi*, p. 77.

¹⁷⁸ Ma la rimozione di questi materiali dal video finale e dalle riprese in palcoscenico, ovvero il pezzo su Senofonte così come il farsesco incontro tra il Duce e il maestro, con rimandi allo *Svejk* brechtiano, e la lunga introduzione storico-geografica sul proprio viaggio in Russia, viene risarcita e salvata nel cartaceo dei *Pre testi*, *ivi*, pp. 123-129, e insieme nell'introduzione diaristica di 30 minuti al video della performance (trasmessa su La7 il 2007 alla Cava Arcari, una cattedrale sotterranea nei monti Berici).

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 138-139. Tra le altre repliche dello spettacolo, suggestiva quella del 10 agosto del 2006 alle 8 di mattina, al Rifugio Bozzi sull'Adamello, percorso di guerra. Del resto, Paolini è abituato ai festival delle Dolomiti, dove tiene all'alba letture o brevi narrazioni accompagnate da musicisti, in una sorta di *land theatre*.

mi sento come chi copre di intonaco gli affreschi, non mi sembra che fosse velleitario provare a innestare tra loro materiali sparsi ed eterogenei. Anzi, penso ancora che quella sia stata una strada per non restare in soggezione del libro”¹⁸⁰.

Ma questo teatro monologante della narrazione, questo montaggio verbale allo stesso tempo testimonia una continuità dei nessi tra dialetto, verso e virtualità drammaturgica, un’antica e non resistibile propensione all’oralità, fenomeno di lunga durata nella scena veneta¹⁸¹. Di continuo, infatti, ci si imbatte in poesie e racconti che anelano alla pronuncia fisica, al *filò*. Per restare nel nostro secolo, si pensi alla linea che dal già visto Varagnolo conduce idealmente al suo amico Facco De Lagarda, da Noventa a Calzavara, là dove il testo si vuole *phonè* narrante o parola dialogante con un tu esterno, metafora del pubblico, di volta in volta epigramma rapinoso, struggente offerta d’amore, invettiva beffarda, ora scorcio minimalista ora surreale ritratto. E spesso, nella medesima pagina non destinata in apparenza alla scena si aprono all’improvviso mirabili convivenze conflittuali tra dialetto e lingua, vocabolario misto, quasi una *satura* espressiva.

Al di là dei messaggi che vengono da una simile scena scatologica/escatologica, resta, come detto, la pronuncia *meteca*, là dove appunto la lingua si sporca a inghiottire dialetti e a farli risuonare per vie oblique, lingua che non vuol essere letta ma incarnata nello spazio. Sono queste le felici premesse allora per un italiano bilingue di continuo tentato a ridiscendere nell’alveo materno e fisiologico dell’altra *koinè*, lasciando scorrere il sangue di parlate eterogenee, di suoni diversi, mettendo su muscoli e carne, acquistando nuovi timbri e nuovi pubblici. In una parola, questa scena punta alla musica. Del resto, lo stesso Paolini, allorché si associa, come detto, sia pur sobriamente a gruppi musicali, lascia trasparire la cantabilità quale destino costante del teatro veneto, la linea pur eterogenea che da *Nina, no far la stupida* conduce sino agli

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 143.

¹⁸¹ Potremmo, sia pur con indubbio azzardo, risalire sino al secolo quindicesimo, ai *Contrasti* giustiniani, quale illustre precedente in tal senso, confortati dalle parole di Giorgio Padoan, là dove lo studioso sottolinea che “pur non essendo certo composti per la recita rivelano un senso innato della teatralità”, cfr. *Idem, La commedia rinascimentale veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1982, p. 24.

ultimi prodotti di una volatilità ritmica del suo più attuale palcoscenico¹⁸². Ebbene, sempre grazie all'energia che Paolini mette in moto sulla scena nazionale, grazie ancora alle trasfusioni di vitalità sanguigna da lui effettuate sulla drammaturgia vernacola, svapora, almeno per ora, la contiguità tra dialetto e malinconia regressiva, mentre la Serenissima torna a dialogare coll'interno delle sue terre. A sua volta, l'Arsenale riattivato per escursioni abbacinanti di recenti performance alla Biennale, permette che i luoghi dell'antico territorio e le fonti tecnologiche di quel dominio si snodino nei più leggeri e leggiadri terreni dell'*imaginaire*. La scena del/nel Nord Est risponde così al boom economico e alla disseminazione produttiva dell'era post-industriale in aree un tempo depresse, a conferma in fondo che ad ogni progressione materiale di un territorio segue prima o dopo un correlato nel piano culturale. Almeno, questa è la speranza.

¹⁸² In tale ambito si possono inserire gruppi molto diversi, ma egualmente vitali, come il veneziano-genovese Andrea Liberovici, a ridosso delle partiture di Edoardo Sanguineti, e ancora il teatrino operistico per marionette de La fede delle donne, con sede in Giudecca, guidato da Margot Galante Garrone, o la rete dei Pub e dei bistrò, affollati da jazz-player e da giovani performer, comici e non, tra cui quello di Marghera Al Vapore. Ma a Marghera opera altresì Questa Nave, fondata nel 1989 da Francesca D'Este e Antonino Varvarà, teatrino off seguito da un fedele pubblico giovanile.

Indice

Una premessa e qualche notizia	7
1. Il Canalazzo: rapsodia di acque e di fuoco	9
2. Goldoni ambiguo	27
3. Memorie di avvocato	39
4. Baseggio versus Goldoni: amori e tradimenti	59
5. Selvatico e i morti	87
6. Benini tra Gallina e Bertolazzi	103
7. Pilotto: vizi privati e pubbliche virtù	119
8. Rocca prudente	137
9. Teatro carnevalesco in Palmieri	149
10. Damerini e il boulevard lagunare	157
11. La scena nascosta in Noventa	175
12. Faccio De Lagarda: parabola e parabole	189
13. La biblioteca teatrale di Enzo Duse	201
14. Cent'anni di palcoscenico	235

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di novembre 2014