Piermario Vescovo

SANTA MARTA, SANTA TERESA
VENEZIA, NAPOLI E ALTRI PERCORSI TRA LINGUE E TEATRI



edizioni**engramma**

collana
engramma**lettere**

Piermario Vescovo

SANTA MARTA, SANTA TERESA
VENEZIA, NAPOLI E ALTRI PERCORSI TRA LINGUE E TEATRI

edizioni**engramma**



Da Santa Marta in cào de Canareggio,
e fin da San Baseggio in Quintavalle,
no ghe xe campo, calle, né canal,
che no sapia el mio mal, e ponti e rive
e sassi e piere vive e legni e ferri
e gàttoli e sogieri e sagiaori
e porte e battaori e caenelle,
fin le vere dei pozzi e le pilelle.

Maffío Venier

Fatt' accumpagnà fino 'ncoppa a Stella,
'o vì', 'e sera parlammo meglio, sì,
nuje ca scennevemo Santa Teresa.

Pino Daniele

Università
Ca'Foscari
Venezia
Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali

Questo volume si pubblica con il contributo
del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari di Venezia

©2025
edizioni**engramma**, venezia



direttore editoriale
damiano acciarino

direttore della collana engramma**lettere**
damiano acciarino

progetto grafico
anna ghiraldini

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

ISBN carta 979-12-55651-12-3
ISBN digitale 979-12-55651-13-0
DOI 10.82016/EE123

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

9 Nota introduttiva

13 Premesse

15 1. Deviazione dalla norma linguistica. Irregolarità, tradizione della soggettività, tradizione dell'oggettività

31 2. Riflessioni sparse su lingua, dialetti, teatro

49 3. Vent'anni dopo. La questione della lingua teatrale

63 Percorsi

65 1. Il Tasso di Tomaso Mondini e il "Teatro di Venezia"

91 2. «La vita del giorno». Sulla rappresentazione organica di Venezia

101 3. Giacinto Gallina: rinascita e morte del teatro veneziano

139 4. Napoli e Madrid di notte. Tra Raffaele Viviani e Ramón Del Valle-Inclán

147 5. «Quei del caretón». Fo, Testori e dintorni

175 6. «Li incantesime mieje songhe fernute». L'ultimo nastro di Eduardo (con Pasolini e De Simone)

211 7. Per "parti" e a voce sola. Sull'articolazione drammatica di Annibale Ruccello

221 8. «Cine veneziano» e «teatro nei campi». Doppiaggi zanzottiani

235 9. Giuliano Scabia. La foresta del racconto e il "teatro naturale"

247 Bibliografia

Nota introduttiva

Questo volume raccoglie saggi che, nel corso degli anni, ho dedicato al rapporto tra lingua e dialetti nel teatro italiano. Tre interventi di carattere generale lo aprono, di cui il terzo separato dai primi due da un ventennio, ma in una sostanziale unità di visione e riferimenti.

I contributi riguardano l'arco cronologico che va dalla fine del XVII secolo – definito da Benedetto Croce come quello della «letteratura dialettale riflessa» – alla fine del XX, lasciandone fuori altri, relativi al XVI (peraltro già raccolti, per quanto riguarda almeno Ruzante e Andrea Calmo, in due libri precedenti) e al XVIII, dedicati a Goldoni e a Carlo Gozzi, eventualmente compendiabili in altra occasione.

Venezia e Napoli rappresentano i due principali riferimenti, nel senso fisico del termine, per percorsi e andirivieni attraveso le vie delle due città. Santa Marta appare in testa a una lista di luoghi che segnano i confini di Venezia, nei versi qui posti come prima epigrafe, a cui seguono gli estremi opposti di Cannaregio e Quintavalle di Castello: con essi, partendo dal "Tasso" in veneziano di Tomaso Mondini al volgere del Seicento, si allude allo spazio dei quartieri popolari, giungendo, nel riferimento a Giacinto Gallina, fino all'ultimo Ottocento e alla sostanziale chiusura di una tradizione. Per Napoli da Santa Teresa degli Scalzi e dalla salita Stella, secondo l'itinerario della seconda epigrafe, si scende verso la Sanità e si transita per Via Toledo e si risale ai Quartieri spagnoli, intrecciando la memoria della tradizione, soprattutto seicentesca e basiliana, ad alcuni percorsi del teatro del Novecento.

Un ulteriore allargamento, con l'uscita da questi due spazi cittadini e dalle relative storie culturali e linguistiche, riguarda altri itinerari. Quelli dei "lombardi" Dario Fo e Giovanni Testori, tra la fricassea plurilinguistica del primo e il *pastiche* arcaico nel "ventre" della tradizione del secondo, entrambi di riferimento non milanese ma territoriale, tra il comasco e il Lago Maggiore. E ancora, tornando al Veneto, il rapporto col dialetto di Andrea Zanzotto, che muove da Pieve di Soligo, piccola patria o meglio *matria*, verso la tradizione veneziana e il mondo. Così per gli itinerari di Giuliano Scabia, nei loro risvolti scenici, che da Padova si snodano per boschi e sentieri della *pavante foresta*.

Per evitare ripetizioni ho lasciato fuori dal volume altri saggi e contributi secondari dedicati agli stessi argomenti,[1] mentre ho provveduto per quelli

1. Mi è spiaciuto lasciare fuori il saggio in cui avevo definito un percorso, tuttavia ripreso e ampliato in altri successivi: *I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e "patrie temporali"*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, a cura di P. Sabbatino, Napoli 2009, pp. 125-141. Riprese e sviluppi secondari in (in

raccolti a qualche taglio e rinvio per le zone di sovrapposizione, ad evitare ripetizioni, riunendo anche in un unico capitolo pagine parallele. Non sono intervenuto sui testi per aggiornare rimandi e bibliografia (se non in casi contati), salvo che per la correzione di errori materiali e per una revisione meramente formale.

I saggi sono apparsi originalmente in:

I/1: *Deviazione dalla norma linguistica. La letteratura dialettale*, in *Gli "irregolari" nella letteratura*: *eterodossi, parodisti, funanboli della parola*, Roma: Salerno, 2007, pp. 225-250;

I/2: *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di Paolo Puppa, Roma: Bulzoni, 2007, pp. 35-64;

I/3: *Folena, il teatro, la questione della lingua,* in *Gianfranco Folena. Presenze, continuità, prospettive di studio*, a cura di Gianfelice Peron, Padova: Esedra, 2023, pp. 213-228;

II/1: Introduzione a Tomaso Mondini, *El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola*, Venezia: Marsilio, 2002, pp. VII-XL;

II/2: *Tra vita e veduta* in *La città dell'occhio. Dimensioni del visivo nella pittura e nella letteratura veneziane del Settecento*, a cura di Robert Fajen, Roma: Viella, 2020, pp. 103-113;

II/3: Introduzione all'edizione, a mia cura, di Giacinto Gallina, *Tutto il teatro*, Venezia: Marsilio/Regione del Veneto, 2000-2004, vol. I, pp. IX-LVI;

II/4: "Rivista di Letteratura Teatrale" 4 (2011), pp. 136-141;

II/5: "Rivista di Letteratura Teatrale" 10 (2017), pp. 123-133; integrato con «*Eduardo De Filippo, infatti, è un Re Mago» ("Presepi" e "voci di dentro")*, in *Eduardo. Modelli compagni di strada e successori*, a cura di Francesco Cotticelli, Napoli: Clean, 2015, pp. 146-158; l'ultima parte anticipa alcune pagine di *Ombre sdegnose e comiche tra Prospero e Pulcinella (Noterella obituaria per Roberto De Simone)*, dedicato a Giorgio Agamben e nel frattempo apparso in "Letteratura e dialetti", 18 (2025), pp. 81-95;

ordine cronologico) di quelli qui compresi in: *"Una fatica bizzarra e studiosa"*: El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola del dottor Tomaso Mondini, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima,* a cura di L. Borsetto, B.M. Da Rif, Venezia 1997, pp. 259-284; El Goffredo del Tasso cantà alla baracariola. *Parodia e reinvenzione nella riscrittura tardoseicentesca di Tomaso Mondini della* Gerusalemme liberata, in *Lingue e dialetti nel Veneto*, a cura di G. Marcato, Padova 2003, pp. 31-48; *Da Venezia al Veneto: Intorno ai* Pesci fora de aqua *di Giacinto Gallina e Riccardo Selvatico. Note e divagazioni*, in *Venezia nell'età di Riccardo Selvatico*, a cura di T. Agostini,Venezia 2004, pp. 181-191; *Pilotto nel teatro dell'ultimo Ottocento* in *Libero Pilotto, scena dialettale e identità nazionale*, Roma 2006, pp. 9-19; *L'esperienza del quotidiano nel teatro veneziano tra Goldoni e* Gallina, "Esperienze Letterarie" XXXII (2007), pp. 289-314; Prefazione in E. Duse, *Commedie venete*, Rovigo 2013, pp. 5-18; *The Life of the Day. Music and theater between reality and representation* in *A Life of Seduction. Venice in 1700s, catalogue of exhibition*, New Orleans Museum of Art, New Orleans 2017, pp. 28-41.

II/6: *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, a cura di Luca D'Onghia ed Eva Marinai, Milano-Udine: Mimesis, 2020, pp. 121-144; integrato con *Haine, amore, pastiche: Shakespeare, Testori, De Filippo*, in *La haine de Shakespeare*, a cura di Élisabeth Angel-Perez e François Lecercle, Paris: PUPS, 2017, pp. 137-156 e con la nota che accompagna l'edizione, a mia cura, della riduzione teatrale di *"In exitu"* di Testori, "Engramma" 208 (2024), pp. 123-144;

II/7: *«Un viaggio realmente accaduto». Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di Alessandro Cinquegrani e Ilaria Crotti, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 199-210;

II/8: "Quaderni Veneti" 6 n.s. (2017), pp. 185-198 (numero dedicato a Ivano Paccagnella);

II/9: *Camminando per le foreste di Nane Oca*, a cura di Laura Vallortigara, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 107-118 (convegno dedicato all'ottantesimo compleanno di Giuliano Scabia).

Troppe le persone con cui ho condiviso le ricerche qui raccolte per ringraziarle: le pagine che seguono recano comunque traccia e memoria di condivisioni e colloqui, ma devo almeno ricordare, come organizzatori di incontri e occasioni a Napoli, "dalla parte di Santa Teresa", Pasquale Sabbatino e Francesco Cotticelli.

Un ringraziamento a tutto il gruppo di Edizioni Engramma *e in particolare a Mattia Angeletti, per l'aiuto alla composizione del volume e per l'elaborazione dell'immagine di copertina, e a Chiara Pianca, che lo ha riletto e ne ha curato la redazione.*

Premesse

1. Deviazione dalla norma linguistica. Irregolarità, tradizione della soggettività, tradizione dell'oggettività

1.

L'irregolarità "di vita" dei letterati è, ovviamente, una funzione indipendente dalla scelta del mezzo linguistico, anche se si può concedere in termini generali che il suo riflesso sulla pagina privilegi la divaricazione dal canone espressivo comune. Ciò si addice – per fare due esempi, con due protagonisti eletti a rappresentare una "funzione" di riferimento – tanto alla vita complicata di Teofilo Folengo e alla sua predilezione per il macaronico, quanto alla nevrosi di Carlo Emilio Gadda quale movente, come suggeriva Gianfranco Contini, del suo frammentismo ed espressionismo.[1]

Sul piano della tradizione, ovvero fuori dall'individualità, si può essere tentati di stabilire un nesso tra la predilezione per l'osceno e la scelta dialettale: per esempio per il veneziano e la circolazione clandestina della poesia pornografica di Maffío Venier (dopo l'Aretino), Giovan Francesco Busenello, Giorgio Baffo. Oppure si può tentare di rintracciare nella letteratura dell'età barocca, dove il gusto picaresco e furfantesco meglio si stagliano, alcuni casi esemplari, tenendo conto della prevalenza dell'assunzione letteraria su quella reale. Al "maledettismo" si intitola, per esempio, una sezione dell'antologia dedicata alla poesia dialettale italiana da Franco Brevini,[2] che comprende, scendendo ai "minori", il genovese Giuliano Rossi – in vistosa antitesi a Gian Giacomo Cavalli e alla sua nobilitazione lirica di quel dialetto –, il milanese Fabio Varese e il siciliano Paolo Maura. L'ultimo, nel notevole poemetto *La pigghiata*, mi pare superiore alla mera posa gaglioffa e ribalda di maniera, per il tema dell'incarceramento, che aveva, del resto, già dato prova in tradizioni municipali più consolidate. Sul terreno che mi è più familiare penso al veneziano Paolo Briti, cantore, per di più "orbo", che narra della sua sventura carceraria, ma soprattutto – fuori dalla stretta identificazione di autore/personaggio – già un secolo prima ad Alessandro Caràvia, che dalla mimesi colorita dei bulli di quartiere arriva allo strazio del reietto incarcerato nel *Naspo bizaro* e, se anche questa raccolta gli appartiene, ne *La caravana*.

Il caso è interessante, in un panorama cronologico per il quale sono ormai fuori gioco i blasoni di marginalità che furono cari alla storiografia di un tempo, che immaginava chiavi biografiche per spiegare la diversione dei dialettali maggiori: ecco il Ruzante figlio illegittimo e quindi *bohémien*, o Andrea Calmo, per la sua presunta nascita tra pescatori e battellanti. Restando a Venezia, se si guardano le attestazioni spicciole, la secolare, ora ricordata,

1. Contini 1970.
2. Brevini 1999.

tradizione della "letteratura alla bulesca" sembra trovare la sua prima manifestazione all'inizio del Cinquecento con una commedia messa in scena da un gruppo di nobili "compagni di calza" per evidente e divertita contraffazione degli esemplari dei quartieri periferici (la notizia proviene dai *Diari* di Marin Sanudo e sembra plausibilmente riferibile all'anomima *La bulesca*, trasmessa da un manoscritto marciano). Il già citato Caràvia – gioielliere di primo livello in Ruga Rialto, al servizio di illustri signori, e poeta dilettante – proietta prima la sua inquietudine religiosa di riformato mettendo in bocca in punto di morte a uno degli *sbisài*, combattenti rionali nelle "guerre dei pugni" sui ponti veneziani, massime sulla predestinazione troppo ardite per poterle enunciare direttamente, ricalcate su testi erasmiani; in un secondo momento egli arriva, come si è ricordato, fino a una suggestiva identificazione di condizione col bullo carcerato, dopo il processo subito per eresia, anche nell'evidente necessità di mettere da parte temi ideologicamente pericolosi.

La letteratura italiana del secondo Cinquecento e del Seicento non manca, tuttavia, di veri "irregolari", tra i quali per esempio alcuni frati sfratati, la cui condizione di vita si riflette sulla pagina attraverso la diversione linguistica, che può essere anche quella di una "naturalità toscana" ripiegata a funzione espressiva dopo la vittoria dell'italiano letterario bembesco (si veda il caso del fiorentino Anton Francesco Doni, che elogia tra l'altro Andrea Calmo per aver scritto bene nel «suo idioma» piuttosto che male in toscano), o che riguarda la marca caratterizzante di una diversa provenienza territoriale che fa tutt'uno con la condizione di vita. In questo senso il caso più ragguardevole appare quello di Giordano Bruno, ma a patto di considerare la limitatezza nel tempo di questa scelta e il movimento davvero eversivo che la filosofia del nolano conosce nella sua affermazione in italiano, prima del passaggio al latino. Sulla soglia della commedia intitolata *Il candelaio* – che ritengo scritta a Venezia dopo la fuga dal convento di San Domenico di Napoli, pubblicata a Parigi nel 1582 –[3] egli si presenta attraverso la sua «fisionomia smarrita», come «fastidito, restio e bizzarro […] ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico com' un cane ch'ha ricevuto mille spellicciate, pasciuto di cipolla». «Amor, son co' xe un can da scoazzera» suona l'incipit di una canzone di Maffío Venier, in cui medesimamente il poeta si dice bastonato e sfamato ad aglio («ché, co s'ha fame, un agio / è bon co' è 'l vin da tagio»).[4] Venier muore giovane, a trentasei anni, nel 1586, e, se non gli facesse aggio la carriera ecclesiastica e la parallela produzione in toscano, anche di tema religioso, egli sembrerebbe personaggio meglio di altri ascrivibile alla categoria. Per Bruno, proprio in quegli anni, si può sottolineare come l'immagine che egli offre di sé, girando ancora con l'abito di frate, dall'una all'altra città italiana, rappresenti il miglior accesso alla grande fiammata – intensa quanto cronologicamente circoscritta – del momento successivo, tra Francia ed Inghilterra, in cui gli

3. Si veda Vescovo 2006b.
4. Il testo in Padoan 1985.

sembrerà possibile scrivere di filosofia in forma di dialogo e in una lingua espressiva, caratterizzata anche dalla sua provenienza campana, in una declinazione apertamente "comica", che poi lascerà completamente il campo – nel quindicennio che gli toccherà ancora in sorte prima del rogo – a una scrittura lontana dalla manifestazione di appartenenza alla tradizione italiana più marcata da bizzarria e irrequietezza, per abbracciare il latino e la forma del trattato in un sistema espositivo in tutto "europeo". Così il filosofo stesso descrive – quando egli si ritiene divenuto un «Mercurio degli dèi» per la rivelazione delle verità sovrasensibili a lui affidata – questo momento di passaggio nell'*Epistola esplicatoria* che apre lo *Spaccio della bestia trionfante*: «Divertirai da cose basse e sarai sempre attento ad alte imprese». Che fare, allora, della sua lira? Momo gli suggerisce di lasciarla in eredità a chi potrà usarla appropriatamente:

> E se fai elezzione di farne qualche presente, donandola a chi più meritevolmente si conviene, e se non vuoi andar troppo vagando per cercarlo, vattene a Napoli, a la piazza de l'Olmo; over in Venezia, in piazza di San Marco, circa il vespro; perché in questi doi luoghi compariscono gli corifei di color che montano in banco; et ivi ti potrà occorrere quel megliore a cui *iure meriti* la si debbia.

Bruno, si intende dal passo, ha fatto in tempo nel suo primo soggiorno veneziano, ad osservare, dopo quelli di piazza dell'Olmo a Napoli, anche i cantimbanchi in piazza San Marco, nel luogo stesso che un altro frate – Tommaso Garzoni da Bagnacavallo – sceglie nella sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1587) come sede tra tutte rappresentativa della nuova e varia categoria umana «de' formatori di spettacoli in genere e de' ceretani o ciurmatori». A uno di questi, *iure meriti*, Bruno dovrebbe affidare appunto la sua eredità comica, nell'atto di indirizzarsi unicamente alle «alte imprese». Si dovrà qui rammentare, ancora una volta, l'insuperato referto di Carlo Dionisotti relativo alla precipitazione dalla letteratura militante – cioè dalla letteratura maggiormente abitata da "uomini nuovi" e "irregolari" – di fermenti vitali e inquietanti al teatro dei comici di professione, che appunto in quei decenni si costituisce, nell'età del Concilio di Trento:

> Fra gli esempi che possono addursi di questo generale processo, ricorderò quello che a prima vista pare più lontano e che è invece caratteristico e di fondamentale importanza: il distacco e precipitazione che in questi anni avviene, dalla letteratura militante in un teatro di mestiere, letterariamente irresponsabile, della commedia dell'arte, e per essa di vitali, se anche incomodi e inquietanti, fermenti drammatici e satirici che a quella letteratura appartenevano.[5]

Ciò che è detto qui della commedia dell'arte – e delle sue maschere d'origine municipale raccolte in un quadro complessivo, di circolazione italia-

5. Dionisotti 1967, p. 248.

na ed europea – può dirsi generalmente per le letterature dialettali, con la complicazione o la variante in più del compiacimento per il plebeo o il marginale fatti *maniera*, e quindi di tutti i temi che da eversivi si fanno spesso disimpegnati, ma, insieme, alla promozione delle singole tradizioni.

Continuando in una sintesi estremamente accelerata – e si perdoni il brusco salto cronologico –, possiamo guardare oltre l'età di piena legittimazione delle tradizioni dialettali maggiori, con i diversi gradi di "dignità civile" che queste comportano. Mentre alcune di esse (quella veneziana e quella napoletana *in primis*, appunto) fondano il loro primato interno sulle dimensioni interclassiste della lingua locale e il loro ruolo dominante sul commercio esterno, per altre, e in data appunto successiva, l'orizzonte sarà quello della scelta di un'identificazione distanziata proprio in quanto plebea. La più aperta, e non richiesta, confessione esce dalla penna di Giuseppe Gioachino Belli, nella volontà di fugare preventivamente possibili sospetti, «quasiché nascondendomi perfidamente dietro la maschera del popolano abbia io voluto prestare a lui le mie massime e i principi miei, onde esalare il mio proprio veleno sotto l'egida della calunnia». La scusa preventiva rivela, in realtà, più di quanto essa non copra: «alle gratuite insolazioni delle quali io divenissi oggetto replicherò il tenor della mia vita e il testimonio di chi la vide scorrere e terminare tanto ignuda di gloria quanto monda di ogni nota di vituperio». Si tratta di ben altro che della presa di distanza che, in tempi prossimi, Carlo Porta indirizza nella dedica al figlio Giuseppe della sua opera poetica in milanese, che riguarda, al più, la giustificazione di una clandestinità condizionata alle sole discese nell'osceno: «Alcuni di questi componimenti di genere erotico griderebbero altamente contro di me, se io avessi permesso che venissero pubblicati colle stampe, o se io fossi stato meno circospetto nell'esporgli alla lettura di chi bramava conoscere le cose mie». Non, dunque, «amor di lascivie o torpitudine di mente e di cuore» spinge alla scelta di questa materia, «ma curiosità e brama soltanto di provare se il dialetto nostro poteva esso pure far mostra di alcune di quelle veneri, che furono fin or credute intangibile patrimonio di linguaggi più generali e accetti». La distanza di Belli, al contrario, non riguarda la materia, né prevede la dimostrazione attraverso un grado più basso della piena usufruibilità dello strumento linguistico, ma un'identificazione estraniante, col soccorso di un «idiotismo continuo»:

> Molti altri scrittori ne' dialetti o ne' patrii vernacoli abbiam noi veduti sorgere in Italia, e vari di questi meritar laude anche fra i posteri. Però un più assai vasto campo che a me non si presenta era loro aperto da parlari non esclusivamente appartenenti a tale o tal plebe o frazione di popolo, ma usati da tutte insieme le classi di una peculiare popolazione: donde nascono le lingue municipali. [...] Io qui ritraggo le idee di una plebe ignorante, comunque in gran parte concettosa ed arguta, e le ritraggo, dirò, col soccorso di un idiotismo continuo, di una fa-

> vella tutta guasta e corrotta, di una lingua infine non italiana e neppur romana, ma romanesca.[6]

L'importanza di questa pagina non dovrebbe sfuggire, e non solo a posteriori per il rilievo assunto dal "romanesco" nella tradizione del Novecento, dalla letteratura al cinema, fino alla sua "permeabilità" come accento o intonazione "nazionale" della grande città divenuta capitale, ma per l'evidenza di una questione che in Belli si fa "tradizione della soggettività", nel nome dell'immedesimazione plebea, in cui l'autore supera la volontà della parola che lo rappresenta direttamente.

2.

"Tradizione della soggettività" è la categoria fondativa del fortunato modello proposto da Gianfranco Contini nella celeberrima sua *Introduzione* alla pubblicazione in volume della *Cognizione del dolore* di Gadda (1963), prima di rivolgere lo sguardo all'indietro alla tradizione secolare e collettiva. Essa si può riassumere nella seguente affermazione: «il dialetto degli espressionisti, se di dialetto si può parlare, non è veicolo di mimesi, è un idioma privato». Affermazione secca, che contiene in sé la forte caratterizzazione, o meglio la fondazione novecentesca, della categoria di un'individualità richiedente una tradizione, in cui la "lingua" – ma, si badi, a posteriori – funziona da componente assoluta e "classica" e il dialetto da componente "romantica" o espressiva dell'esperienza stilistica. *Dialetto* può designare, dunque, per Contini una brusca citazione di realtà, ma non a scopo realistico (ovvero di "amore del reale"), quanto di violenza linguistica, ossia di deformazione fantastica. Osservazioni importanti sul testo, che ora si è ripreso quasi alla lettera, si devono a un intervento di Alfredo Stussi:

> Contini […] insisteva soprattutto sulle modalità soggettive nell'impiego del dialetto, e, prospettando un'ossimorica «tradizione della soggettività» (altro non è la cosiddetta «linea Gadda»), restringeva l'area del vero o presunto realismo dialettale.[7]

Questo il dato essenziale, fuor di dubbio, sostanzialmente passato sotto silenzio quando non ignorato o non raccolto in molte revisioni/integrazioni, numericamente non irrilevanti, che sono state tentate del canone o modello continiano negli anni seguenti e ancora in tempi recenti.[8] Queste proce-

6. Belli, I, p. CCXCII.
7. Stussi 1999, pp. 81-104.
8. Vorrei aggiungere che retrocedendo nelle pagine di Contini – le quali, del resto, si presentano, secondo un montaggio deliberato, come un ragionamento dove ciò che storicamente precede (la tradizione del bilinguismo) segue ciò che si pretende determinare (l'invenzione dell'"idioma privato") – la tradizione della soggettività di Gadda è posta a partire da un fondamento psicanalitico o (alla Mauron) di "mito personale". Qui Contini dice e non

dono sostanzialmente – quali siano i loro risultati (in alcuni casi notevoli) – considerando solo la seconda parte del saggio, cioè quella che Stussi ha definito «sintetica, affascinante scorribanda», che riconosce nella storia letteraria italiana, fin dalle origini, un bilinguismo, anzi per essa costituivo, di poesia illustre e poesia dialettale: un meccanismo produttivo, tuttavia, come si è detto, che trova il suo senso come *tradizione* solo nel compimento della *soggettività*.

L'integrazione a tale canone non ci sembra utile o necessaria provvedendo a una scansione più minuta e attenta delle linee di opposizione (cosa naturalmente diversa dalla contestualizzazione storica degli esempi), quanto, chiaritone il fondamento, in una considerazione di ciò che esso, volutamen-

dice, nomina e allo stesso tempo copre, con allusività sfuggente, forse per prudenza o pudore rispetto a un autore allora vivo, e insieme come per attenuare nella dizione criptica una direzione che, se perseguita, avrebbe comportato evidenti compromissioni con un biografismo spicciolo o deteriore. *Espressionismo* e *struttura frammentaria* – la lingua e la forma di articolazione –appaiono secondo questa analisi conseguenza del mito personale, secondo una biforcazione: da una parte scrittori "in chiaro" che portano alla luce il nodo e di esso fanno, analiticamente, materia del racconto; dall'altra scrittori che lo travestono, senza scoprirlo, nella deformazione. Mademoiselle Vinteuil della *Recherche* di Proust contro Gonzalo Pirobutirro della *Cognizione*: per la prima si rievoca – senza nominarla direttamente – la scena di amore saffico, spiata dalla finestra, in cui la giovinetta sputa sul ritratto della madre. Si veda questo passo assai arduo: «Quanto alla vicina di Gonzalo, Mademoiselle Vinteuil, gli insulti inferti all'oggetto del massimo amore si sa che servono a staccare in lei la peccatrice da ciò che è "anima tenera e scrupolosa"; e perciò ella assolve da parte sua la missione proustiana di cristallizzazione scientifica per cui la materia meno assistita dalla grazia si compone nella purezza della conoscenza, anzi proprio della legge. E il titolare della *Cognizione*? Gonzalo non può certo competere con la sua collega in sacrilegio, tanto cristallinamente adempiuta entro la regola della sua motivazione. Le sue motivazioni, o almeno le sue giustificazioni, sono clamorosamente insufficienti, quando non futili». I «considerandi gretti e grotteschi», dunque, o più in generale «l'ermeneutica provvisoria e indigente», avrebbero lo scopo – confessato o meno – di preservare in Gadda il *primum* della nevrosi, che si fa «bozzolo allergico» ad avvolgere e proteggere l'ammalato-autore. Gadda non scende alle Madri – al contrario di Proust – evitando così di sapere e, insieme, di «far saltare la precaria ma rassicurante paratia della nevrosi». Tornando alla produttività letteraria della nevrosi gaddiana, ancora troppo lungo sarebbe qui riportare in dettaglio il filo del ragionamento di Contini che segue – del resto chiarissimo – nel collegare il frammento e l'invenzione espressionistica come ponte tra l'io nevrotico e il mondo, in una distorta assunzione in sé del "punto di vista degli altri", quali condizioni necessarie di questa soggettività. *Espressionismo*, potremmo dire, non significa solo – svolgendo all'incontrario il nastro della storia come "funzione-Gadda" – *tradizione della soggettività*, ma *tradizione della soggettività nevrotica*. Ecco, dunque, un argomento da proporre alla discussione: le "persone prime" emergono nella storia letteraria italiana, sul solco del suo bilinguismo costitutivo (si veda, per contro, il richiamo al plurilinguismo di Joyce come movimento di interiorizzazione), nel senso di una *tradizione* che si riporta al *soggetto* e che impone la distinzione tra una *dialettalità* quale *veicolo di mimesi* e l'*idioma privato*. Non mi sembra una forzatura svolgere, ulteriormente, l'assunto nei seguenti termini: l'*idioma privato* rappresenta il grado di "dialettalità" delle "persone prime", in tale ridefinizione di *espressionismo*. Se ne potrebbe trarre, in una misura non del tutto priva di ragione, un referto relativo – posta questa marca di individualità – alla questione dell'irregolarità.

te, trascura o sacrifica, come proveremo a proporre nel prossimo paragrafo. Il rischio principale – rimuovendo le ragioni fondative della contrapposizione continiana e introducendo una varia serie di sfumature a sostituire l'opposizione binaria secca – mi sembra quello di una più dettagliata ma meno produttiva complessità, così da finire in una tassonomia paragonabile, col dovuto rispetto, a quella di «una certa enciclopedia cinese» di cui diceva Borges (brano che Michel Foucault dichiara come movente divertito per il fondamento epistemico di uno dei suoi libri più celebri, *Les mots et les choses*). Essa divide gli animali in: a) appartenenti all'imperatore; b) imbalsamati; c) addomesticati; d) maialini da latte; e) sirene; f) favolosi; g) cani in libertà; h) inclusi nella presente classificazione; i) che si agitano follemente; j) innumerevoli; k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello; l) *et caetera*; m) che fanno l'amore; n) che da lontano sembrano mosche.

Non è un caso – questa è naturalmente opinione di chi scrive – che un'ampia proposta di revisione del modello continiano e delle sue basi crociane sia quella costruita da Franco Brevini ad introduzione di un'antologia, che abbiamo già citata, nata col lodevole e difficile obiettivo di rappresentare congiuntamente l'intera tradizione poetica italiana nei differenti dialetti. Siamo perfettamente d'accordo col curatore riguardo alla necessità di superare la comoda ma insufficiente e largamente retrospettiva suddivisione per tradizioni regionali. Il problema è però nell'approdo a una frantumazione di fatto, per aggregazioni minime, di tanta materia. Quello che mi sembra, dunque, un limite di un lavoro cosí ricco di intelligenza analitica e di informazione credo si rifletta sulla tassonomia che riassume l'approccio al sistema, anche come revisione delle rammentate categorie crociane e continiane. Brevini propone un tracciato definito da sei categorie principali, che personalmente riterrei, per le questioni indicate, decisamente troppe. Le riepilogherò una a una, con le parole stesse dell'autore, e con una breve annotazione personale per ciascuna. L'estensione del discorso sarebbe amplissima e qui non potrò, naturalmente, che limitarmi a qualche semplice postilla. Non si discute l'utilità di questi indicatori tipologici e tematici, soprattutto come definizioni singolarmente spendibili; si dubita piuttosto della loro relazione in un sistema, ai fini di una tassonomia complessiva e articolata: ciò per evidente sovrapponibilità, da una parte, e per difetto di mutua opponibilità, dall'altra, delle categorie.

1) *Dell'orgoglio municipale*. Come «risentita reazione linguistica e culturale degli stati della penisola di fronte al fissarsi di una norma sentita come estranea». Dubito si tratti di una categoria realmente estesa, almeno in origine, e dubito che davvero la «risentita reazione linguistica» sia il movente principale della fondazione delle tradizioni municipali maggiori e di quelle, secondarie, da esse per imitazione suscitate.

2) *Del realismo dialettale*, alla prima strettamente connessa, come «codice del quotidiano, idioma più vero dell'artificioso toscano letterario». Si cita – non propriamente – come massimo caso rappresentativo di questa categoria Goldoni, che scrive la maggior parte delle sue commedie in un

italiano "conversativo" e – come ha mostrato Gianfranco Folena – trapassa naturalmente dalla "lingua" al "dialetto", che si pongono come sistemi non certo opposti, ma differenziati. In più Goldoni – vissuto in Toscana prima di diventare "poeta teatrale" a tempo pieno – manifesta aperta estraneità al modello toscano, dichiarando piuttosto la centralità del bolognese e dell'italiano parlato nell'Italia centro-settentrionale quali riferimenti per un italiano della "familiar conversazione" che fonda quello delle sue commedie. La categoria di *realismo dialettale* ci pare comunque di primo rilievo, come diremo, ma considerando le potenzialità della parola dialettale come "presa sul quotidiano" senza la necessità di un'opposizione a un canone letterario che la generi. Carlo Gozzi accusa il Goldoni veneziano di "ricopiatura del reale", proprio per insufficiente letterarietà. Ma due secoli prima, l'anonima *La Veniexiana* metteva in scena un esempio di plurilinguismo organico, dominato dal veneziano parlato da due nobildonne e dalle loro serventi, senza alcuna motivazione di scarto o di gioco espressionistico: semmai è solo della lingua materna l'espressione di "passioni" che non trovano parole nel canone letterario (il desiderio amoroso femminile, nel senso carnale del termine). Si tratta di scelte non in opposizione alla letteratura in lingua, ma piuttosto libere dal giogo dei canoni in essa vigenti: e proprio per entrambi questi casi – per la *Veniexiana* e per le commedie veneziane di Goldoni – Pier Vincenzo Mengaldo ha parlato opportunamente di una tradizione "antiumanistica" che si realizza soprattutto nel teatro.[9]

3) *Del virtuosismo poliglotta*, riferito agli esercizi intesi a rivendicare il carattere plurilinguistico e babelico della realtà dei maggiori centri italiani. È opinabile che si tratti di una categoria in sé e non piuttosto di un procedimento-limite. La letteratura "riflessa" si lega evidentemente a primati cittadini, di città capitali di stato o di ragguardevole storia. Ne consegue che il primato delle varie città è carattere essenziale nell'articolazione della storia della letteratura dialettale italiana, non solo in un'opposizione al modello letterario "centrale", ma in gara con le altre tradizioni. Ciò fonda la media nella continuità delle tradizioni forti – quella veneziana e quella napoletana *in primis* – e stabilisce la necessità di concorrere con esse di quelle secondarie nel rilievo e nel tempo. Già Stussi ha osservato per il vero e proprio plurilinguismo che la pretesa di violenza al sistema appare poco perspicua in tanta tradizione teatrale, dove il virtuosismo è provocato più dall'esteriore esibizione attoriale che dall'interiore disegno oppositivo d'autore.[10]

4) *Dell'opzione comica della letteratura dialettale*, distinta dalla categoria (2) in virtù dell'opposizione realistico/comica, e articolata subito in due sottocategorie: l'*abbassamento popolaresco* e la *carnevalizzazione dell'aulico*. Qui Ruzante – in nome dell'osceno – fa compagnia a Maffío Venier e a Giorgio Baffo, ma anche a Porta, Belli e Tessa: il tutto scolora su una

9. Mengaldo 1997.
10. Si vedano gli esempi considerati nel saggio di Stussi cit. sopra, n. 4.

scala sostanzialmente metastorica. Tuttavia, anche all'interno di una stessa tradizione dialettale, tali esempi appaiono imparagonabili: l'osceno di Ruzante ha un carattere riflesso e comico che l'erotismo della coeva *La Veniexiana* non condivide minimamente; la poesia pornografica di Maffío Venier è imparagonabile a quella di Giorgio Baffo, a parità di «Musa puttana» che le ispira, anche per il grado di densità linguistica e per l'identificazione coll'uomo-poeta della seconda, ecc. ecc..

5) *Dell'artificio ed evasione dal classicismo*, come luogo, soprattutto, della ricerca «solitamente di marca barocca, di eccezione, ingegnosità e bizzarria». Anche qui non si tratta di un carattere specifico della letteratura dialettale, ma di un versante della tradizione culturale cui essa partecipa, al pari della letteratura in lingua. Che il Seicento – patria temporale della letteratura dialettale riflessa – trovi nel cosiddetto codice barocco una via per la messa a frutto delle "miniere" delle tradizioni municipali va da sé, ma questo non segna una differenza di sostanza rispetto a parallele esperienze in lingua o in altre lingue europee.

6) *Della simil-lingua*, come variante più che opposizione, nella trasposizione dialettale, ancillare verso la lingua ufficiale. Dove si vede più un grado debole – e, si presume, cronologicamente avanzato – di precedenti categorie "forti". La questione della "densità" del dialetto va, mi pare, posta in termini più generali e in diacronia. Baffo scrive in un veneziano di blanda densità, pur senza ancillarità di sorta verso la tradizione in lingua: quel minimo scarto è condizione del carattere "privato" e "clandestino" della sua "poesia barona". Lo si paragoni non già al cinquecentesco Venier ma al seicentesco Giovan Francesco Busenello per la sua dichiarata opzione pornografico-libertina, nel senso della collocazione del pensiero, coloritissima e con ampia predilezione per la discesa nel gergo. Ancora la tarda traduzione veneziana dell'*Iliade* da parte di Giacomo Casanova mostra del tutto consumata la distanza – nell'età del veneziano "civil" – dalla densità delle traduzioni veneziane del secolo precedente, in una sorta di dialetto allo stato gassoso. Qui conta più la ricreazione parodistica che il cimento linguistico, davvero con minimo distacco dalla traduzione italiana del medesimo, nella semplice caratterizzazione comica di ciò che là è aulico. Altra cosa sarà la regressione linguistica di certa letteratura veneziana, soprattutto teatrale, postunitaria: per esempio, le predilezioni per gli scenari crepuscolari, funebri, desolati di Giacinto Gallina, in particolare in *Teleri veci* (1876).[11] Ciò che scopre *Teleri veci* si ritrova infatti poi, numerosissime volte, nella drammaturgia in dialetto, dopo la spinta iniziale dell'Unità, che porta al rigoglio o alla nuova vita delle tradizioni teatrali cittadine e metropolitane, che solo una confusione retrospettiva confonde con i "teatri regionali". In questo panorama la scoperta del dialetto come strumento di rappresentazione di una realtà in movimento rivela via via una possibilità sostanzialmente regressiva del suo impiego, che guarda a un tempo perdu-

11. Si veda qui, più ampiamente, il capitolo II/3.

to, a una cultura e a una lingua che lo esprimeva, e che recupera per tale via un livello del costume proprio in quanto *superato*.

3.

Nella letteratura che si specchia, in posizione cronologicamente alta, nel codice aulico l'assunzione del registro dialettale risulta forte per contrasto "fondativo". Per esempio, il già citato Maffío Venier mostra di essere un buon petrarchista in toscano e, per gradi successivi, di saper convertire in nuova freschezza locale e vernacola i temi di Petrarca, di scoprire in essi un grado di inedita verità (come, per esempio, nei versi che abbiamo posto *in exergo* a questo volume, nella minuta topografia veneziana che essi disegnano nei percorsi dell'amante inquieto).[12] Ma, a un grado ancora successivo, egli mostra infine la capacità di ribaltare il cosmo petrarchesco nell'assunzione del punto di vista osceno (la donna, già angelicata e idealizzata, che *pissa e caga*), mettendo insieme in campo una deliberata volontà di aggressione agli istituti alti. Chi frequenta il bordello non distoglie l'immaginazione dall'oggetto dominante nemmeno quando esercita altre mansioni: dunque, allo scrittoio, «feguro la putana più che el testo», dichiara esplicitamente un sonetto, che afferma come fine, di conseguenza, quello «de far putana la filosofia». Fin qui siamo in presenza di una completa esposizione dei diversi gradi di articolazione del bilinguismo di poesia alta e bassa, dalla ricreazione rigeneratrice alla violenza al sistema, ma c'è dell'altro e non basta.

Mi sembra infatti impossibile assumere in una di queste categorie un testo come lo stupendo capitolo in terzine "*M'ho consumà aspettandote, ben mio*",[13] dove una prostituta espone la propria condizione, semplicemente raccontando l'attesa del suo *ninetto*, rievocando la gioia dell'incontro carnale e la violenza maschile attraverso un atto di sodomia subito; si vedano in particolare i versi:

> Ah, can, sassin, t'hastu mo contentà?
> T'hastu mo sacià? Para pur via.
> Co ti me averà guasta, che sarà? (vv. 88-90)

Non mi pare possibile leggere un testo come questo all'interno dei termini frusti dell'opposizione letteraria al sistema e dell'abbassamento osceno. La tradizione manoscritta relativa a questo componimento documenta un residuo o una sovrapposizione nella scrittura di elementi comico-parodistici, in cui la malizia divertita del poeta (che guarda da fuori e, alla

12. Per il punto su questo grandissimo autore, anzitutto e ancor oggi una lacuna editoriale, si può far riferimento a Galavotti 2020.

13. Edita da Padoan, 1985, e ora da D'Onghia, 2025, con importanti riflessioni.

fine, commenta), di chiara impronta aretiniana, affianca la voce del personaggio, ovvero della donna che dice "io". Così come qui non c'è spazio per la connotazione comico-lubrica – prevalente nella poesia ispirata dalla «Musa puttana» (che fonderà l'uso libertino, ideologicamente riflesso, della «poesia barona», chiarissimo due secoli dopo in Giorgio Baffo) – non può esserci teorizzazione dell'impiego oppositivo del dialetto, che appare invece lingua del personaggio, dato "naturale".

Qualcosa del genere accade, tre secoli dopo, nel celeberrimo caso della *Ninetta del Verzee* di Carlo Porta, creatura di un poeta non particolarmente dedito al filone postribolare, impressionante, invero, per certi accostamenti o (casuali?) ritorni:

> Ah Cristo! Cristo! Com'hin frecc sti man!
> Bell bell... speccia on freguj... te voeu geramm,
> bolgirossa! che giazz! aja i mee tett!
> che bell cojon, sont minga on scoldalett. (vv. 5-8)

> […] Oh che freddo, cappe, e' batto
> i denti. Per ti tiò la to puttina.
> Dove séstu? Vien qua, che no te catto.
> Metti un puoco la man su la monina.
> O fio mio caro, ti è tutto agiazzao:
> mostreme se ti ha fredda la lenguina. (vv. 37-42)

In Porta – dove l'effusione della prostituta ha colori più comici – spicca, semmai, un diverso atteggiamento, non solo per diversa pratica d'autore, ma per la diversa posizione cronologica. Abbiamo già toccato il punto della presa di distanza dalla materia: una nota del manoscritto principale ricorda, in questo caso, che il componimento «per natura sua non poteva contenersi ne' limiti della riservatezza», come a dire che esso si è scritto da sé.

Il paragone tra due casi così cronologicamente lontani è possibile nella comune assunzione del punto di vista, anzi di enunciazione, al femminile, per evidenti motivi straniante, che consente di dare voce a una tradizione che non ha parola. Il poeta che parla in dialetto e il poeta che parla per bocca di una prostituta, nella sua esperienza più concreta di donna, cattura un grado massimo di verità, di identità non personale, che supera di molto la posa letteraria.

4.

"Tradizione dell'oggettività" – non vuole essere un titoletto di puro artificio, al fine di proporre un punto di vista opposto a quello di "tradizione dell'identità": esso va inteso non nel senso, che sarebbe meramente irresponsabile e provocatorio, di negare la plausibilità dell'assunto continiano,

ma di tentare uno sguardo diverso, critico o comunque reintegrativo nei confronti della mimesi della realtà. Diciamo che il canone continiano – e credo questo sia un difetto (anche se, evidentemente, un difetto di cui Contini era del tutto conscio, e che egli poneva proprio per ciò, con evidente sprezzatura, quale fondamento di sistema) – appiattisca in un'opposizione contrastiva secca (sublime/comico, illustre/giocoso) la complessità delle linee di contatto, e non solo di contrasto, tra una letteratura "in lingua" e una letteratura in dialetto in quanto *tradizione*, fuori cioè dal raggio delle persone prime (che per Contini significava, forse, il solo Gadda: si veda, per esempio, a riprova il ruolo di sostanziali "minori" riservato a Porta e Belli dallo studioso come antologista della letteratura ottocentesca, e la scarsa considerazione del Testori maturo, in interventi successivi a quello del 1963, che lo comprendeva nel suo rapido *excursus*).[14]

Vediamo un caso concreto, anzi *il caso* per antonomasia, vista la sua centralità in più di uno snodo essenziale delle pagine continiane in causa, di conclamata insufficienza di referto: quello di Ruzante. Egli viene insieme definito il dialettale più antico raggiunto dal canone che, con una pertinentissima disanima, Contini dimostra appartenere a una fase storica troppo precoce perché il «contrappunto al bembismo» possa risultare per la sua storia movente credibile. Ciò è indubitabile, ma questo Ruzante, deprivato opportunamente di volontà di aggressione all'italiano bembesco, si trova però cosí ancora più schiacciato in una tradizione che fa della *rusticità* un semplice controcanto alla tradizione illustre: egli, con statura assolutamente maggiore, viene insomma ridotto a una sorta di poeta nenciale in pavano. È evidente come in una collezione siffatta di parodia rusticale, il Beolco si annulli nella compagnia "rusticana riflessa" che gli viene affiancata. Si comprende perfettamente che non si tratta solo di un incasellamento parziale, per cause di forza maggiore o di necessaria semplificazione argomentativa, laddove lo studioso si premura di aprire parentesi e dettagliare il suo giudizio, che risulta infatti molto più netto di quanto meritassero le facili letture populiste dei primi anni Sessanta, che vedevano in Ruzante un rivoluzionario e un portavoce delle masse contadine. Il Beolco – scrive Contini – esercitò «senza *caritas* il suo scherno sui calibani gutturaloidi della campagna padovana».[15] Ho già avuto occasione di dire e scrivere come la reintegrazione della *caritas* sia viceversa dato imprescindibile e caratterizzante – ovviamente nei limiti della sensibilità storica possibile ad Angelo Beolco, il "fattore" di Alvise Cornaro che Sperone Speroni dichiara aver esercitato una sorta di "usura" metaforica sul mondo contadino – per la comprensione della sua eccezionalità, che fa di lui un testimone non incasellabile tra gli accademici rusticali di cui non difettano le patrie lettere.[16] La pienezza che

14. Si veda qui il capitolo II/5.

15. Contini 1970, p. 612.

16. Sulla discussione dell'appiattimento del caso Ruzante nel sistema del bilinguismo continiano, eccellenti spunti critici sono offerti da Guarino 2005.

deriva da un'esperienza diretta della campagna, per esempio la dettagliata percezione del paesaggio che si offre nelle *Orazioni*, rappresentano sicuramente il nocciolo caratterizzante la sua poetica e, insomma, l'elemento che fa la singolarità della sua posizione come uomo e poeta del *taratuorio* contro la prevalente municipalità dei dialettali versati nell'*improperium*. Nella letteratura italiana – senza distinzione di cronologia e canone linguistico – Angelo Beolco è uno dei pochi scrittori davvero "campagnoli", ovvero dotati di esperienza della vita contadina, come avvertirà esemplarmente, tre secoli dopo, un altro dei pochi che, scelta linguistica a parte, possa vantare una diretta conoscenza del mondo contadino. Ippolito Nievo introduce il suo *Novelliere campagnolo* marcando la differenza tra l'esperienza di «lavorare nei campi di braccia» e quella di «passeggiarvi un'orettina pei freschi della sera come tu per avventura costumi». Qui – nella distanza nettamente stabilita col lettore e col mondo della campagna di carta della tradizione letteraria italiana (quello, in sostanza, che fa mettere in mazzo insieme le rose e le viole) – si segnala un diverso orizzonte di "irregolarità", da intendersi nel senso di "lateralità", della direzione estranea ai sentieri ordinari.

L'esempio ruzantiano e l'elenco dettagliato dei "nomi del mondo" che il dialetto oppone alla genericità dei referenti della lingua letteraria ci permette di mettere in campo la questione del "realismo" (nell'illuminante senso della "rappresentazione del reale" del capolavoro di Auerbach) e, dunque, del veicolo di mimesi, nella precisa direzione della sua determinazione storica. In scrittori della generazione successiva – e di altra esperienza territoriale – la questione si pone identicamente, anche se il grado di "dialettalità riflessa" è enormemente cresciuto. Si prenda il caso del veneziano Andrea Calmo (nato nel 1510) e della sua invenzione burlesca di una «antiga materna lingua de sti nostri palùi» che lo porta – in una bislacca e parodica emulazione dei canoni dell'imitazione bembiana dei trecentisti – a trovare un modello di veneziano arcaico di immaginari padri-pescatori, che sono al contempo maschere di vecchi da commedia. In ogni caso la curiosità ittica – nello sterminato catalogo dei nomi di pesci, degli arnesi da pesca, delle barche e cosí via – che le sue *Lettere* esibiscono è davvero straordinaria e parla, dopotutto, di un mondo della realtà inesprimibile e innominabile con le parole contate della lingua. Quando egli scriveva – negli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento – non solo la vittoria del modello bembiano era cosa indubitabile, ma indubitabile la vocazione al tipo di letteratura che egli poteva abbracciare proprio per una divisione di campo o di selezione conseguente.[17]

Il movente di realtà della letteratura dialettale nelle sue punte più alte – che emerge e si stacca dal comico nel corso di un percorso secolare – si può rintracciare, in fondo, nella nostra difficoltà di tradurre, di riportare alla "lingua" tali testi. Questa, in sostanza, l'ipotesi di verificabilità. Si permetta un'altra scorciatoia, muovendo da terreni cosiddetti "espressionistici"

17. All'edizione delle *Lettere* si sta ora dedicando Giulia Scivales.

(nel senso continiano), per giungere a un capolinea "realistico", a partire dai pesci ora rammentati, alla ricerca di una sorta di immagine guida del "nominare la realtà". C'è una pagina memorabile delle *Prose della volgar lingua* (II,5) dove si parla – dopo la discussione precedentemente dedicata alla "materia" dello scrivere – della «forma o apparenza, e ciò è la scrittura», che ci conduce peraltro fuori dall'opposizione tra lingua e dialetto. La scelta dello stile «più puro e più mondo che si possa» – ciò che rende ragguardevole la prosa boccacciana, che nomina astenendosi da indicazioni brutalmente dirette i referenti meno raccomandabili – conduce Bembo, per bocca di suo fratello Carlo, a scegliere come massimo esempio negativo un campione del Dante più comico-realistico che si possa immaginare, ovvero quello dei canti di Malebolge. Lo scarto espressionistico dal linguaggio – il suo contenuto di "violenza", insomma – è visto però non in uno dei luoghi da questo punto di vista più letteralmente appariscenti, e perciò memorabili, ma in una comparazione che rende ancora più carico un referente già in sé repellente, ovvero quello delle unghie che grattano la scabbia:

> e sì traevan giù l'unghie la scabbia
> come coltel di scardova le scaglie. (*Inf.*, XXIX 82-83)

Lo «scrivere peggio» – con parole «rozze e disonorate» – risulta qui inquadrato come violenza e oltraggio proprio perché la comparazione incrementa la bruttura del referente invece di alleviarla: «meglio avrebbe fatto [Dante] ad aver del tutto queste comperazioni taciute, che a scriverle nella maniera che egli fece». Questo, dunque, un caso di patente funzione espressionistica e "soggettiva", o una funzione d'andata, come quella gaddiana, in quanto postnaturalistica, sarà di ritorno.

Con un brusco salto passerò a un esempio – peraltro extraitaliano – di quattro secoli successivo a Dante e di due a Bembo. La chiamata in causa di questo testo è dovuta allo stupore di ritrovare in esso il medesimo termine di paragone "a far realismo", da parte di Johann Wolfgang von Goethe, che presumo ignaro (benché certo lettore di Dante) della condanna bembiana nel nome della "dignità" di questa immagine. Ma ricerche in questo senso si potranno, eventualmente, svolgere. Quando Willhelm Meister, rapito dall'aspetto seducente dell'esteriorità teatrale, invaghito di Mariane, entra per la prima volta nello spazio privato del camerino della giovane attrice, egli resta sconcertato da un "banale" e quotidiano disordine che il retroscena prosasticamente oppone al sublime ingannevole del palcoscenico. La sua delusione rappresenta (mi sembra lecito dire così) la stessa esperienza "moderna" che supera la convenzione del "dire acconcio":

> Dapprima lo sconcertò, nelle visite alla sua amata, il vedere da vicino, attraverso la nebbia felice che lo avvolgeva, le tavole, le sedie, il pavimento; i brandelli di un lusso effimero, superficiale e falso giacevano attorno in un disordine indescrivibile, *simili al rivestimento lucente di un pesce squamato*. Gli oggetti della

> pulizia, come pettini, saponi, asciugamani, pomate, con le tracce del loro uso, erano essi pure ben visibili; copioni e scarpe, biancheria usata e fiori italiani, astucci, forcine, vasetti per il trucco e nastri, musiche e cappelli di paglia, nessuno disdegnava la compagnia dell'altro, tutti erano uniti da un elemento comune, cipria e polvere. (II, XVI)

È chiaro che la nostra scorciatoia si giova del, forse casuale, ritorno di un'immagine, dove il pesce squamato si offre come evidente termine di paragone in una storia secolare dello spazio personale, e in altra tradizione e in altra lingua. È tuttavia certo rilevante, in un'ideale storia o cronologia del "realismo", il passaggio del termine di paragone dal "comico" infernale al "quotidiano" comune, rappresentato dal camerino dell'attrice. In questo senso la conquista alla serietà rappresentativa del quotidiano (la dismissione del comico) interessa di rimando anche la linea dialettale italiana, con le sue risorse di rappresentatività della cultura materiale e, insomma, della vita. Essa rivela – sia o no il contrasto o l'esperienza del "riflesso" la sua causa prima e ragione più evidente rispetto alla tradizione in lingua – un tragitto evidentemente irriducibile alla mera opposizione letteraria, secondo il modello del bilinguismo di poesia dialettale e poesia illustre. Esiste nella letteratura italiana, e soprattutto nel teatro italiano, scritto nei vari dialetti, una ricchissima esperienza, priva di rapporto fondativo con una tradizione letteraria da riflettere parodisticamente. Forse quella della "familiarità" col quotidiano è la vera tradizione di "irregolarità" che marca la storia della cultura italiana.

2. Riflessioni sparse su lingua, dialetti, teatro

1.

In assoluto, la distinzione tra lingua e dialetto non ha senso e ragione. Si usa dire, e correttamente, che anche i dialetti sono lingue, in rapporto alla loro "dignità", ma la questione non si pone certo in questi termini nella tradizione letteraria e teatrale italiana. Peraltro, se è evidente il carattere "riflesso" dell'uso dei "dialetti" in letteratura, con Croce e Contini, è pur vero che il rapporto tra l'uno e l'altro piano si profila in maniera ben diversa se si osserva la questione dall'angolazione di una letteratura intesa nell'accezione più vasta e complessa.[18]

Non c'è dubbio, per esempio, per il Veneto che esso presenti una precoce letteratura dialettale riflessa in quanto precoce colonia letteraria toscana, anche per le presenze dirette di Dante e Petrarca. L'atto costitutivo di questa linea si suole collocare nel XIV secolo, con la (brevissima) "tenzone tridialettale" del *Canzoniere colombino* di Niccolò de' Rossi, con la giocosa contraffazione del padovano e del veneziano accanto al trevisano, esempio fondativo – secondo ancora Contini – della tradizione del dialetto «come genere o come registro». Si può qui vedere, inoltre, l'espressione di un «sentimento istintivo nei confronti dell'idioma usuale» (quello che permetteva a un interlocutore di allora di distinguere per "differenza" la sua parlata da quella del vicino), opzione che ha scarse possibilità di convertirsi in una definizione linguistica positiva nella realtà, quanto una relativa facilità di polarizzarsi in "letteratura". Altri estesi campi, rispetto a questa "emergenza", dovrebbero indurre a interrogarci sulla consapevolezza dei limiti nelle scelte del "volgare", nella pratica che sta nei secoli al di qua del XVI. Penso all'eccellente lavoro di Lorenzo Tomasin sulla lingua della legge veneziana, che mostra la complessità delle linee che ai nostri occhi distinguono "lingua" da "dialetto", in una realtà complessa, in cui si intrecciano la lingua dell'oralità, il volgare sovraregionale, differenti modellizzazioni nello scavalcamento del latino.[19]

Il canone continiano del bilinguismo di poesia colta e poesia giocosa forza indubbiamente in un'opposizione contrastiva secca, di parodia o violenza al sistema, di comico o di espressionistico, la complessità delle linee di contatto e mescolanza, oltre che di contrasto. A questo scopo mi è capitato spesso di citare, fuori dal canone italiano, lo splendido saggio di Michail

18. Contini 1970: il riferimento va – qui e in molte altre pagine – alla fondamentale *Introduzione alla* Cognizione del dolore (1963), pp. 601-620, di cui abbiamo detto nel precedente capitolo.

19. Tomasin 2001.

Bachtin, *Dalla preistoria della parola romanzesca* (1940), dove si offre – in termini di un procedimento generale, che riguarda l'intera letteratura europea – una definizione che si presta perfettamente per la letteratura italiana al caso del rapporto tra i modelli di lingua (dalla *scripta* volgare trecentesca alla fondazione bembesca dell'italiano letterario come canone) e l'esperienza "riflessa" dei dialetti e della diversione linguistica in genere. Si può dire meglio, applicando questa descrizione all'italiano di Bembo, che definirlo nel senso della ricerca di una «convenzionalità stilizzatrice»?[20] Del resto l'esatto significato della categoria di *maniera/stile*, che nasce e si impone in questi paraggi cronologici, indica proprio una tale dimensione. La «convenzionalità stilizzatrice» – e questo sono il Boccaccio e il Petrarca assunti quali modelli di prosa e poesia da Bembo – si può dire con Bachtin una «più fredda alienazione dalla diretta materialità della parola materna»: l'esperienza della dialettalità è infatti, in termini generali, quella di una lingua materna o diretta che viene rivista con gli occhi dell'altra lingua. Da una parte la «percezione di tutta la lingua da cima a fondo come uno stile – percezione alquanto fredda e "esteriorizzante"»: lo scrivere e parlare «stilizzando, non senza una certa alienazione rispetto alla propria lingua»; dall'altra la parola comico-travestita, che nel suo senso più profondo (quando essa cioè superi il livello di una simmetrica *maniera*) si pone altresì come «correttivo comico e critico a tutti i generi, le lingue, gli stili, le voci dirette esistenti e [a] far sentire che dietro vi si nasconde un'altra realtà contraddittoria da essi non afferrata». La coppia *convenzionalità stilizzatrice* / *illuminazione riflessa* consente, dunque, una prima, essenziale, correzione di fondo allo schema invalso per la letteratura italiana, che tende a caricare eccessivamente le tinte dell'opposizione o della violenza al sistema. Così è anche, in seconda posizione, per l'estensione senza residuo della categoria del *contrasto comico o giocoso*, prevalente ma non totalizzante.

Si prenda ad esempio una commedia, certo atipica o solitaria, come la già citata *La Veniexiana*, rappresentativa di un "plurilinguismo organico", in cui quattro personaggi femminili – due nobildonne (identificate come personaggi ispirati a persone reali da Giorgio Padoan)[21] e due donne di servizio – parlano un veneziano quale lingua della realtà, strumento interclassista; il facchino una lingua certamente più fissata nelle tipologie da commedia, il bergamasco, che tuttavia qui possiede estremi sfuggenti alla caratterizzazione del puro registro. Nondimeno è soprattutto interessante osservare la lingua del giovane forestiero "lombardo" (nettamente differente dal toscano letterario e paludato, dal tono alto e pieno di latinismi, del Prologo) essere un volgare della comunicazione sovramunicipale o sovraregionale. Abbiamo, insomma, a quest'ultimo proposito, due diversi modelli di stilizzazione: l'uno della lingua conversativa e della "realtà", l'altro della scrittura. Quel tipo di italiano "cortigiano" che parla Iulio, tra l'altro, costituisce

20. Bachtin 1979.
21. Padoan 1978 (a sua cura la fondamentale edizione della commedia del 1974).

il modello reale delle improbabili imitazioni del *moschetto* dei contadini di Ruzante, che, analfabeti, prendono a riferimento non certo la lingua della scrittura, men che mai il toscano bembesco come assurdamente si è sostenuto, ma la lingua e gli atteggiamenti dei forestieri alla moda eleganti e affettati (la rosa *moschetta* era la sostanza più diffusa nella profumazione maschile): «Io sono lo io mi, che vóleno favelare con Vostra Signoria de vu. [...] Sapeti perché lo io mi ve pàreno che no me lo cognossiti?», dice Ruzante travestito da forestiero all'atto di mettere alla prova la fedeltà della moglie.

Quanto all'istanza illuminante in senso opposto, essa si offre per Angelo Beolco non nella lingua "materna", che sarà stata semmai un padovano cittadino, ma in quella della caricatura villanesca. Dopo aver parodiato i villani, dopo aver intuito le altre possibilità secondo le linee della sua "complessità partecipe", Ruzante arriva addirittura a un pavano che serve a tradurre la lingua degli *antighi muorti* di Plauto e soprattutto in quel capolavoro estremo che è la *Lettera all'Alvarotto*, dove essa viene alternata appunto al toscano della veglia, a intuire una lingua del sogno e dell'aldilà. La *Lettera all'Alvarotto* è l'atto di fondazione, precocissimo, di un uso non mimetico, ma nemmeno riducibile all'espressionismo, del dialetto (anzi del dialetto rustico): certo un "idioma privato", per dirla con Contini, ma soprattutto una lingua del profondo.

La lotta tra il latino ciceroniano e il volgare trecentesco è per Bembo una lotta tra due "lingue grammatiche" (per dirla con una categoria dantesca, del *De vulgari eloquenti*a, che Bembo non conobbe). Ho gia richiamato in un contributo specificamente dedicato alla *Lettera all'Alvarotto* le osservazioni di Giorgio Agamben sull'*Hypnerotomachia Poliphili*, appartato prodotto dell'umanesimo veneziano, che appare a stampa sul chiudersi del XV secolo, sul fronte della "lingua in sogno".[22] Ricorderò anche qui quanto annotato da Agamben per le due "lingue grammatiche" e per il terreno rispetto ad esse scoperto:

> entrambe rinunciano all'esperienza della primordialità dell'evento di linguaggio e sembrano inconsapevolmente presupporre un sapere e un pensiero prelinguistico, che, in realtà […] potrebbe coincidere col vernacolo, singolarmente in ombra nei dibattiti sulla lingua.

E ancora:

> La crisi della lingua che si consuma fra Quattro e Cinquecento non è, allora, semplicemente il contrasto fra una lingua morta (o semiviva) e una lingua viva che naturalmente le succede (del resto, come le menti più lucide intesero subito, anche il volgare trecentesco proposto da Bembo era una lingua morta, che «non si favella, ma si impara come le lingue morte in tre scrittori fiorentini», afferma Bernardo Davanzati), ma, piuttosto, il definitivo tramonto dell'esperienza di

22. Agamben 1996 e Vescovo 2006a.

linguaggio da cui era nata la lirica romanza e il radicale mutamento dei termini di bilinguismo.

Se la lingua autoreferenziale del *Polifilo*, né latino né volgare, né lingua morta né lingua viva, è «una lingua sognata, il sogno di una lingua ignota e novissima, che esiste solo finché ne dura la realta testuale», la lingua del sogno di Ruzante – né ignota né nuovissima, ma solida – si offre come "lingua da teatro", però sottratta alla sua origine direttamente mimetica (e, cioè, di vernacolo o lingua rustica per la caricaturizzazione del contadino) per offrirsi come lingua del profondo, che dura nel tempo della sua enunciazione (che peraltro Ruzante, assente dall'occasione festiva per cui aveva composto il testo, affidava alla lettura di un compare di recite, appunto Marco Aurelio Alvarotto).

La storia di un "dialetto", o "idioma", non solo riflesso, non solo comico, non solo espressivo, comincia da qui: strumento di «personalissima endofasia dell'anima, [...] strumento ctonio che permette al poeta di affrontare un discorso sulla morte che ha come destinataria la terra, proprio perché il dialetto è la parlata della "testa-terra"».[23] Sono parole di Fernando Bandini (che, peraltro, aveva studiato anche la *Letterea all'Alvarotto* in anni precedenti) riferite ad Andrea Zanzotto. E Bandini – inoltre poeta in proprio – dice del suo vicentino: «sta lingua la xe quela / che doparava me nona stanote / vardandome da dentro la soàsa. / […] / Sta lingua mi / la so ma no la parlo, / la xe lingua de morti». Ma nella lingua dei morti, che si sa anche se non si parla, si può benissimo fare poesia o teatro.[24]

2.

Un Oscar Mondadori che qualche anno fa (2007) presentava l'interessante tentativo di traduzione in italiano dei *Dialoghi* di Ruzante di Aldo Busi, che un prefatore d'ufficio (di cui non faremo il nome) poteva introdurre con amenità come questa: «Ruzante è soprattutto il grande artista o artigiano di un dialetto che è stato lì lì per identificarsi con una lingua nazionale e che non ce l'ha fatta per ragioni essenzialmente politiche, extraletterarie». Mi scuso per le parole forti, che non sono nel mio costume, ma un'affermazione come questa risulta quanto meno sconfortante. Nulla di tutto questo ha mai avuto corso, e nemmeno il più spericolato ingegno – nei paraggi in cui un "nobile veneto" come Pietro Bembo codificava l'uso scritto dell'italiano e ridefiniva, di conseguenza, il differente peso della comunicazione orale e la ricaduta di altre lingue in altre scritture – poteva concepire la lingua dei contadini della profonda campagna, ma nemmeno il padovano cittadino e neppure il veneziano "civil" (ben innalzato nella morfologia

23. Sulla "testa-tera" di Zanzotto si veda qui al capitolo II/8.
24. Bandini in Zanzotto, p. LXXXVII.

nella rimodellizzazione in rapporto al toscano dell'uso), come una "lingua nazionale". La possibilità del "dialetto" – anche per città come Venezia o Napoli – non è mai stata (o non è mai stata davvero e seriamente) quella di ambire al soglio di una "lingua di Stato", ponendosi in opposizione all'italiano (figurarsi, dunque, la lingua del contado!), quand'anche si tratti di lingue in queste città diffusamente parlate e a ogni livello sociale.

Potremmo, in vari esempi, osservare una più modulata intonazione in compresenza, non in opposizione, dei due toni letterari. Per esempio, con un'operazione un po' più complessa rispetto a quella di mettere in caricatura il vicino, si veda lo *gliommero* di Jacopo Sannazaro «*Licinio, se 'l mio inzegno*», dove il cantare al suono della lira e «ingombrara il pecto di dolceza» mostra una particolare, diversa, nostalgia della tradizione locale, attraverso la rievocazione di referenti gastronomici quali la *suppa 'naurea,* la *gelletina* e i *maccharoni*. Ecco qui, dunque, una poesia "di cose", come tornando a Ruzante, un passo della *Prima orazione*, nonostante o grazie all'assunzione della maschera contadina, si diffonde in una prosa del mondo, offrendo un lungo elenco di varietà di mele, pere e altri *furti* (metatesi rustica di *fruti*):

> Mo de furti no favelare: pumi musiti, pumi ruzene, pumi piolà, pumi calamàn, pumi dolzani, pumi russi, pumi burti e buoni, pumi çielà, che è bianchi e russi com è un velù de sea. Po piri quanti? Piri ranei, piri moscatiegi, piri zuocoli, piri de San Piero, piri inverniçè, piri stràngola-preve. Mo nose e nosele? Mo che besogna dire? Inchinamente mé le çiese e i spini in sto paese fa furto. Le roe fa muore e i spini negri fa brumboli e i bianchi sbrogiaculi, che è pur an egi furti, e buoni per i boaruòli. (§15)

Evidente – sotto la finzione del gioco contrastivo, che conduceva l'attore, tra gli oratori veri (latini e italiani), a mascherarsi da contadino per celebrare il cardinal Cornaro – una dimensione di esattezza oggettiva. Cos'è questo se non "amore per il reale"? Un amore non confondibile, o almeno non riducibile, alla struttura dell'accumulo, che riguarderà poi le *miniere* barocche delle lingue municipali seicentesche, e via via avanti, fino agli elenchi delle sperimentazioni novecentesche, con maggior vocazione deformante. Per Ruzante la pienezza che deriva da un'esperienza diretta della campagna, la dettagliata percezione del paesaggio, rappresentano sicuramente il nocciolo caratterizzante una poetica, contro la prevalente municipalità dei dialettali versati nell'*improperium* o dell'accademismo che ingloberà gli stessi suoi primi imitatori pavani.

Torniamo in città e con un brusco salto cronologico. Dando alle stampe «l'anno 1751 da Turino», tre anni dopo la sua andata in scena, per la prima volta una commedia veneziana, *La putta onorata*, Carlo Goldoni medita sulla leggibilità di un testo siffatto. Il caso appare ancor più significativo nell'espressione dell'esigenza di osservare da una distanza geografica sufficiente la questione del legame tra lingua e costume della sua città. Il timore dichiarato risulta, infatti, che questo genere di commedia, che mette in

scena «le azioni e i ragionamenti della minuta gente, perdendosi nella non bene intesa lingua il sapore de' sentimenti, rimanga scipita e forse rincrescevole». Sulla stessa questione insisteranno ancora successive prefazioni, rammentando non solo le difficoltà di comprensione della lingua da parte dei non veneziani ma le circostanze individualizzanti del costume e della vita materiale che stanno dietro ad essa, indispensabili alla restituzione sulla scena del quotidiano. D'altra parte – restando a questa pagina fondamentale – Goldoni dice molto di più, affermando che il grado *qualificato* dei parlanti colti delle differenti città d'Italia li rendeva meno distanti tra loro rispetto alla *minuta gente* delle stesse:

> È a ciascheduno palese, quanto sia diverso in ogni città il ragionare degli uomini qualificati da quello delle genti d'altra condizione, e che queste ultime sì dagli altri lo hanno diverso, che quasi nati sembrano in altro paese.

In questa geografia, Castello o Santa Marta o la parte estrema del sestiere di Cannaregio (e, ancor meglio, fuori dalla città, l'isola di Chioggia) rischiavano di essere più lontani da San Marco di quanto non fosse Venezia da Milano, ma su ciò non abbiamo bisogno qui di indugiare. Guardandoci però intorno si può citare una mirabile pagina da Goethe riservata nel *Viaggio in Italia* al suo soggiorno veneziano del 1786 che esprime straordinariamente il nesso organico tra la letteratura e la dimensione quotidiana del luogo, tra vita e sua rappresentazione, dal punto di vista di un "forestiero" capace di ricondurre la "vita del giorno" dei veneziani alla sua riproposizione non sulle pagine del libro ma alle luci della ribalta:

> Ma anche qui [a teatro], una volta di più, il popolo è la base su cui poggia ogni cosa; il pubblico partecipa allo spettacolo e la folla si fonde in un sol tutto con la rappresentazione. Per l'intero giorno, sulle piazze e sulle rive, nelle gondole e nel Palazzo, compratori e venditori, mendicanti, barcaioli, comari, avvocati e loro avversari, ognuno non fa che muoversi, trafficare, armeggiare: parlano e spergiurano, gridano e offrono merci, cantano e suonano, imprecano e fanno chiasso; e la sera vanno a teatro e ascoltano la loro vita del giorno [*das Leben ihren Tages*], artificialmente ricostruita, riprodotta in veste più seducente, arricchita d'invenzioni, straniata dal vero per mezzo delle maschere, simile al vero negli usi e nei costumi; e ne godono infantilmente, gridano di rimando, applaudono e schiamazzano. Dal giorno alla notte, anzi da una mezzanotte all'altra, è sempre lo stesso.[25]

Il "genio" e la disponibilità naturale di Goldoni e la maturazione che in lui avviene, rispetto a una tradizione secolare di rappresentazione di Venezia, sembrano qui riassunti straordinariamente, nella loro offerta al teatro e alla letteratura italiani ed europei di uno dei capitoli più rilevanti per

25. Goethe, *Viaggio in Italia*, p. 83.

l'acquisizione a dignità di una scrittura "dialettale", intesa in una gamma amplissima di sfumature ambientali e socio-culturali, attraverso una vasta e non solo libresca pratica italiana. Goldoni arriva infatti – nel rapporto di chi guarda con ciò che guarda – addirittura a inquadrare, stavolta da Parigi, più di un decennio dopo della prefazione sopra citata, non solo il diritto di rappresentare il popolo, ma il diritto del popolo di "vedersi rappresentato" in quanto spettatore pagante, misurando la differenza e l'esclusione del pubblico popolare parigino, frequentatore dei soli spettacoli delle fiere. Così nella prefazione alle *Baruffe chiozzotte*:

> ed era ben giusto che, per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i nobili e come i ricchi, facessi delle commedie, nelle quali riconoscessero i loro costumi, i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù.

Si tratta indubbiamente dell'affermazione più ardita che egli offra – e tra quelle, in assoluto, più forti del suo tempo e non solo – a proposito della questione della "serietà del quotidiano", anche se essa, proprio per questo, viene subito dopo smorzata dalla ripresa di una citazione da un autore francese contemporaneo, che riduce il diritto di ogni specie di "vero" di risultare "piacevole" e "divertente": «tutto quello che è vero ha il diritto di piacere, e tutto quello ch'è piacevole ha il diritto di far ridere».

3.

Ma torniamo alla lingua della "nonna morta" dei versi citati di Fernando Bandini. Di solito si parla – e da molto tempo – di "morte (annunciata) dei dialetti", descrizione sommaria e non del tutto felice, né oggettivamente vera, per la realtà materiale. Preferisco, appunto, parlare dell'esaurimento o dell'allentamento di un nesso organico tra vita e rappresentazione, in tempi diversi e in diverse circostanze nelle rispettive tradizioni. Prima e di più al nord che al sud, prima in alcune realtà metropolitane che in altre, dove esso ancora resiste.

Per la questione della "morte dei dialetti" allineo – scegliendole tra un campionario di ampio assortimento – solo alcune dichiarazioni relative alla storia della percezione di un'estinzione o di un raffreddamento, sul quale sarà utile meditare, anche perché mettendole in fila se ne rivela, caso per caso, la "falsità" o relatività, laddove il centro del problema si situa, evidentemente, altrove.

Renato Simoni – in un articolo pubblicato sul "Corriere della sera" il 17 giugno del 1910, dopo il celebre manifesto futurista contro Venezia passatista e il chiaro di luna – definisce Giacinto Gallina e Riccardo Selvatico (almeno l'autore del testo teatrale intitolato *I morti*, composto nel 1900, torna-

to alla scrittura dopo l'impegno politico, e pubblicato postumo)[26] "uccisori" del teatro veneziano. Simoni, con indubbia lucidità, non parla della morte del dialetto, ma di un innalzamento del dialetto come registro di rappresentazione di realtà borghese.[27] Lo scotto che il dialetto paga alla modernità si situerebbe, appunto, nella perdita del "folklore" o, detta in altri termini, di una rappresentazione della vita quotidiana ridotta a bozzettismo. Quella di Simoni è una sintetica ma penetrante osservazione, soprattutto in relazione a «quel moto ascensionale, dagli spiriti dialettali della commedia a quelli italiani, moto che coincide con la formazione della nuova borghesia». Nella fase crepuscolare del teatro veneziano la dimensione esteriore (popolare e comica) esiste solo come contrapposto a quella interiore, dello spazio chiuso, nella negazione della «festevolezza solatia della strada» e «quasi nell'ombra di spiriti riflessi, resi amari dall'intelletto»:

> [il drammaturgo] sostituisce alla bellezza prospera delle cose tangibili e sonore delle quali si compiace il teatro dialettale, la forza dei moti che si svolgono dentro le anime taciturne, dentro il nebbioso mistero dei pensieri non dicibili.

Si tratta di un testo che fotografa, e in certo senso previene, la fine sostanziale del teatro in veneziano (che non significa naturalmente – e Simoni infatti si guarda bene dal dichiararlo – la fine del dialetto come strumento della comunicazione del mondo). Pochi anni dopo, nel 1915, Carlo Bertolazzi guarda ormai da lontano le sue pitture di una Milano mista, metropolitana e in divenire:

> Anch'io credetti allora ad un possibile nostro teatro dialettale e non compresi invece come Milano fosse destinata a trasformarsi, per le sue stesse energie, per la grande immigrazione, per cento altre ragioni che dovevano presto togliere ogni caratteristica al tipo dell'*ambrosiano* d'un tempo, in una parola, io non intuii che il dialetto milanese doveva essere il primo a sparire e che di conseguenza era illusione il credere di poter creare e far vivere un vero teatro milanese.[28]

La posizione di stallo che Bertolazzi registra come prefatore di sé stesso, a debita distanza dalla dismissione della scrittura in milanese, quella del dittico *El nost Milan* del 1893-95, si può illuminare diversamente, a proposito della presunta "sparizione" del milanese, da un punto di vista esterno e contemporaneo ai fatti. Si noti che nel dittico parlavano ugualmente in milanese, ovviamente con differenze di livello, tanto la *povera gent* (proletari e malavitosi del Tivoli, delle mense di carità e dei dormitori per senza tetto) quanto i *sciôri* altoborghesi e addirittura nobili (il secondo dramma si apre sulla scena dell'Anglo American Bar, in corso Vittorio Emanuele).

26. In Selvatico.
27. Si veda qui un'analisi puntuale nel capitolo II/3.
28. Nella premessa a Bertolazzi, *Teatro*.

Chiarissima mi pare l'individuazione della questione, volgendo lo sguardo indietro di pochi anni, nella prefazione di Gerolamo Rovetta a *La Gibigianna* (1898), che rivolgeva decisamente all'amico, dopo appunto *El nost Milan*, l'invito a passare a un italiano parlato d'impronta milanese:

> E poiché hai saputo rendere più mobile, pur conservandone le efficaci caratteristiche, il dialetto milanese, concorri tu pure con noi a formare questa benedetta lingua italiana parlata, che senza essere quella della scena, non può nemmeno essere quella dei libri. [29]

Facciamo ancora un salto in avanti, mutando panorama: Eduardo De Filippo, alla fine degli anni Trenta, in un articolo pubblicato sul "Giornale d'Italia" del 19 marzo 1939, prospetta una scomparsa del dialetto nell'arco di due generazioni, traendone, peraltro, un impulso relativo al diritto della drammaturgia della tradizione anteriore di essere conservata alla memoria:

> Si sa benissimo che il dialetto dovra scomparire; che tra 50 anni al massimo in tutte le nostre regioni tra poco si parlerà il senese; e ti dico anche di più: che per pochi anni i miei fratelli ed io reciteremo ancora, per il fatto che gli elementi dialettali scompaiono giorno per giorno. E appunto pensando a questo epilogo sempre più mi convinco che si debbano stampare le commedie dialettali. Non tutto, di esse, merita di sprofondare nell'oblio. Vi sono tipi, personaggi, stati d'animo e sentimenti nativi del popolo che sintetizzano le alte qualità della nostra razza mediterranea, rappresentano un documento vivo nella storia del costume, che i nostri posteri saranno troppo interessati a conoscere e a studiare, soprattutto per rendersi conto in quale terreno generoso e fertile abbiano potuto così ben affondare le radici del nuovo clima che ha riplasmato la vita italiana.[30]

Ora – fatto ovviamente aggio all'epoca di queste dichiarazioni (e ad espressioni come "razza mediterranea") –, si potrebbe anche provare a osservare quanto avvenuto, non tanto nella storia dei De Filippo («per pochi anni i miei fratelli ed io reciteremo ancora»), ma dello «sprofondamento nell'oblio» di quello che fu «un documento vivo della storia del costume». Si ricordi, ancora, come negli anni immediatamente precedenti la drammaturgia di Raffaele Viviani compisse percorsi completamente diversi, a testimonianza del profondo mutare della realtà metropolitana.[31] Ma si potrebbe – col senno di poi – leggere questa pagina anche nella direzione del diverso destino, e del diverso rigoglio, in una scelta evidentemente diversa da quella praticata da Eduardo nel piano complessivo della sua lunga carriera, che il «documento un tempo vivo nella storia del costume» si sia prestato non tanto a «riplasmare la nuova vita italiana» – che chissà mai se

29. Bertolazzi, *Gibigianna*, p. X.
30. Riportato e commentato da Nicola De Blasi, nella prefazione a De Filippo, I, p. LVII.
31. Si veda qui il capitolo II/4.

si è riplasmata – ma nel determinare quella che per Napoli si può sbrigativamente definire la tradizione post-eduardiana, che ha l'evidente consistenza di una ricchezza imparagonabile a quanto altre tradizioni italiane possono mostrare nello stesso lasso di tempo, nella funzione regressiva e della riscoperta delle radici profonde.

4.

La contrapposizione secca di un dialetto che sulla scena resta denso e aderente alla realtà (appunto Viviani) a un dialetto stinto o annacquato nella "lingua" (appunto Eduardo) sembra tanto facile e sicura quanto, in verità, essa sacrifica all'evidenza della biforcazione netta una serie di soluzioni molto più complessa. Non mancano contributi critici che trattano, in maniera tanto apparentemente evidente quanto inattendibile, il movimento dal dialetto all'italiano o come un sintomo della morte annunciata del primo o come una mera scelta di semplificazione a scopo di comunicazione più larga. La tendenza della dialettalità verso la lingua parlata, tanto sul versante della lingua borghese (in particolare piccolo-borghese), quanto della penetrazione ai livelli inferiori, è, viceversa, un effettivo movimento che si offre nella realtà linguistica, che non può né rappresentare il destino complessivo del dialetto né, tantomeno, essere esclusivamente inquadrato come procedimento artificiale di marca "letteraria". Le pagine di Nicola De Blasi dedicate alla lingua di Eduardo – nell'introduzione all'edizione nei "Meridiani" Mondadori del suo Teatro – offrono per contro una definizione esemplare della complessità del rapporto e del tragitto, né lineare né monodirezionale, che nel suo teatro raccorda napoletano ad italiano (che significa, semplificando di molto, italiano regionale come lingua parlata della comunicazione teatrale, registro letterario, nei loro complessi rapporti e nei movimenti di andata e ritorno dall'uno all'altro). Anche da qui potremmo andare lontano o tornare sui nostri passi.

Curando l'edizione delle opere di Gallina ho provato a sfatare le troppo generiche affermazioni che vedevano nella lingua del drammaturgo un veneziano monocorde, tanto grammaticalizzato quanto chiazzato di pittoresco, mettendo in luce i diversi tragitti di caratterizzazione socioculturale ed espressiva che essa volta per volta realizza. Livelli "caldi" ed effusivi, come quelli dei personaggi popolari, livelli regressivi e più chiusi, come quelli dei sopravvissuti del vecchio mondo, ma anche livelli borghesi "in grigio". Per un suo personaggio, Gallina – in un appunto di lavoro, in dialetto – annotava: «Parla in un venezian italianizà, ma senza ostentazion. El parla svelto, co un certo che de politezza fredda, come un omo che fa quelo ch'el dise e ch'el ga calcolà tuto». Un veneziano mediano e più grigio – quello dei ceti medi impiegatizi o commerciali – tendente a uno scolorimento che è perdita di intensa vernacolarità, occupa, dunque, con piena visibilità la drammaturgia degli anni centrali della sua produzione (si noti che egli prendeva

appunti anche in una lingua indefinita tra italiano e dialetto). E proprio per uno di questi testi, un altro appunto di lavoro mette in rapporto una lingua di partenza scolorita e italianeggiante e un ritorno successivo a un dialetto più pregnante, come esperienza espressiva parallela al riemergere nella memoria della figlia del ricordo della madre morta.[32]

La lingua "materna postuma", che abbiamo già così definito attraverso altri esempi, presenta infatti una lunga tradizione nel corso dell'intero Novecento. Per un efficace punto di arrivo sceglierei senz'altro due testi di Annibale Ruccello: *Notturno di donna con ospiti* (1983) e l'estremo *Mamma Piccole tragedie minimali* (1986). Particolarmente memorabile il primo, per la sua ambientazione da periferia metropolitana, nella contrapposizione dell'italiano commisto a napoletano dei giovani e il diverso livello, arcaico e "contadino", della lingua dei genitori morti, che appaiono su uno sfondo livido come veri e propri *revenants*.[33] Il secondo dei due titoli possiede, oltre al fatto di presentare una particolare costruzione e ampiezza, un valore simbolico per la sua collocazione al punto estremo, poco prima della morte dell'autore trentenne. Ciò che rende significativa e financo esemplare l'operazione di *Mamma* è proprio la disposizione come in una serie di istantanee diverse di diversi aspetti, solitamente considerati indipendenti, dal documento alla parodia di costume, al rito tragico o sacrificale (tra matricidio e uccisione della figlia). Un meccanismo rituale concentrato nella forma semplice del monologo, dunque, anziché rievocato nella dimensione corale del "grande spettacolo". Il copione assembla con straordinaria efficacia, in un percorso unico, il retroterra arcaico e orrorifico del *cunto* d'impronta basiliana a un altrove di memoria prossima, nel riferimento a un luogo d'esperienza vicina e abolito come il manicomio, e all'isteria di impronta mistica di Maria di Carmela, che si crede addirittura la Madonna, giungendo infine a un monologo-telefonata, zeppo di idiotismi e di onomastica da intrattenimento televisivo e da *telenovela*, direttamente riferito all'esperienza immediata, ma con inaspettata scossa dal profondo. La lunga sequela – con espressioni come *l'ulcera guatemala* e un paesaggio onomastico di Morgan, Isaura, Deborah, Dieguito, i *piccoli fans*, la bambina di nome Pertini, i fratelli Adriano e Celentano o Maurizio e Costanzo (con scansione in coppia, come Pippo e Katia) – viene all'improvviso disturbata da quello che la donna al telefono pensa essere lo *scutuliamento* del frigorifero da parte del figlio, mentre si tratta di una scossa del terremoto che sta rimescolando la metropoli, i suoi abitanti e le sue lingue, e a cui seguirà, tra l'altro, la costruzione dei nuovi quartieri del degrado metropolitano per chi occupava i "bassi" della Napoli storica.

Poco oltre, datato 1998, citerei almeno un testo di Ascanio Celestini, e al di qua della sua pratica di scrittura e rappresentazione che ad esso segue, caratterizzata nel senso monologico. Il titolo inscrive peraltro un riferimen-

32. Si veda qui il capitolo II/3.
33. Si veda per un'analisi più dettagliata il capitolo II/7.

to esplicito a Pasolini: *Cicoria. In fondo al mondo. Pasolini*,[34] dove peraltro, il suo romanesco dialogava col tono napoletan-foggiano del compagno di recita Gaetano Ventriglia. I due vagano per le strade periferiferiche, come appunto Totò e Ninetto di *Uccellacci e uccelini*, scambiando le luci dei piccoli borghi periferici per quelle della "capitale" («Papà, papà, ma quella è Roma?», «Ma che scherzi? Sono due case. Sarà Selliceto»), e scoprono, cammin facendo, di essere morti in viaggio (e si potrebbe continuare, con altre coppie di marginali ambulanti, e con altri dialetti, e mi limito a un solo richiamo, quello di Totò e Vincè del palermitano Franco Scaldati). Quanto al "romanesco" di Celestini e ai suoi successivi monologhi-racconti, specie nel suo primo periodo, lo sguardo si apre a una Roma periferica nello spazio – Quadraro, Tuscolana, Tor Pignattara –, divenuta tanto più lontana nel tempo, dalla rievocazione della memoria familiare del secondo dopoguerra alla prosecuzione del cammino negli anni successivi, proseguendo attraverso luoghi della memoria prossima, che conducono a una mitologia in quanto appena "spariti" dalla storia, come la fabbrica e il manicomio. Che il teatro di Celestini sia un teatro di morti – o meglio: dove il livello dell'enunciazione o del narratario possa essere sostenuto in tale senso – risulta dato di assoluta evidenza, dalla materia del contenuto all'abito stesso che il narratore indossa sulla scena, dove il vestito buono del giorno di festa è lo stesso con cui si seppelliva il morto («il vestito buono della persona che ha un solo vestito buono e che quindi non è più buono manco quello, però è il vestito che si mette alla domenica, ai morti»).

Sul romanesco, infine, come tono "nazionale" di dialettalità, nello scarto anche minimo dall'italiano parlato, del dialetto ridotto ad intonazione, e visto che abbiamo più sopra implicato Belli, dalla dimensione popolare o senz'altro plebea a quella marginale. Il suo rilievo nella tradizione del secondo Novecento, dalla letteratura al cinema, non ha bisogno di commenti o indugi, ma vorrei citare un solo testo, tanto appartato quanto significativo, anche per il suo eccezionale isolamento nella produzione dell'autrice. Si tratta di *Serata a Colono* di Elsa Morante (1968), ambientato nell'astanteria di un policlinico di una città sud-europea, vista dalla periferia (ovviamente Roma), e che riattraversa in questa direzione un mito o una tragedia esemplare e fondativa. Due righe appena a testimoniare la parlata di Antigone, la sua inflessione "dialettale" in quanto distanziazione dalla grammaticalità, quale istanza di antistilizzazione, o di stilizzazione al contrario (ma si faccia attenzione alla scansione o articolazione), nella resa di un'espressività di condizione, infantile e marginale, come nei suoi grandi romanzi:

> Quello è tutto per colpa della disgrazia signò'!!
> che lui tutti quanti l'hanno sempre conosciuto che lui
> non faceva gnisuna crudeltà!!! che lui non s'è pigliato mai la robba di nessuno!!

34. Soriani 2006.

Questo solitario capolavoro indica – nella coppia dell'Edipo in barella e dell'Antigone «ragazzina selvatica e tremante sui 14 anni, però poco sviluppata per la sua età» – un'immagine esemplare, che meglio di ogni altra rappresenta il senso di questo vagare, secondo noi caratterizzante nel teatro italiano del secondo Novecento. Per questo tono pensiamo, col senno di poi, ovviamente a Pasolini: non però al Pasolini drammaturgo, con l'opposta scelta di un italiano borghese, ma al Pasolini dei primi romanzi e soprattutto del cinema, che si lascia alle spalle anche il poeta e drammaturgo nel dialetto nativo di Casarsa, nell'approdo a Roma, e quindi in altro vagare. [35]

5.

Chiamerò "patrie temporali" del dialetto – nostalgica o sarcastica che sia l'operazione – i riferimenti storici che caratterizzano come tratto saliente la drammaturgia del secondo Novecento, nel guardare indietro alla tradizione. Cent'anni dopo l'esempio di partenza di una funzione "regressiva", simbolicamente indicato in *Teleri veci* di Gallina, appena dopo l'Unità d'Italia, mi sembra di grande significato – posto il richiamo appena fatto dell'ultimo copione di Ruccello – il suo *Ferdinando*, scritto appena due anni prima, ma ambientato subito dopo il compimento dell'unità d'Italia. Donna Clotilde, che vive ritirata in una villa vesuviana, assale così la cugina donna Gesualda, che la assiste:

> E non parlare italiano! Hai capito! Nun voglio sentì 'o traliano dint'a sta casa... io e isso c' avimme appiccicate il 13 febbraio del 1861... Fra me e isso ce fuie nu duello a Gaeta... Padrini, Francesco Il e il generale piemontese Cialdini... Contemporaneamente all'ammainarsi della gloriosa bannera 'e re Bburbone s'ammainaie pure l'italiano dint' 'o core mio! Na lengua straniera!... Barbara!... E senza sapore, senza storia!... Na lengua 'e mmerda!.. Na lengua senza Ddio!

Il finale rivelerà che il creduto rampollo reale, l'efebico Ferdinando, che tenta di sedurre la matura signora per impossessarsi dei suoi beni, si chiama in realtà Vittorio Emanuele Filiberto. Ora, ciò che qui più importa – e che fa di *Ferdinando* cosa ben diversa da un dramma "in costume" – risulta il fatto che non solo Donna Clotilde si esprima in napoletano *per opposizione*, ma che ella faccia riferimento al suo livello aureo, dove la funzione *regressiva* si appoggia alla tradizione di una lingua un tempo, molto tempo prima dell'eta borbonica, "civile". Mentre il parroco Don Catello, pure attratto da Ferdinando, prova nella villa vesuviana *La cantata dei pastori*, in cui Ferdinando fa la parte dell'angelo annunciante, la padrona si fa leggere ogni giorno un brano della *Posillicheata* di Pompeo Sarnelli da donna Gesualda. Come spiega al suo ingresso in scena Don Catello, il fatto che

35. Si veda qui anche il capitolo II/6.

«l'eruditissimo monsignor Pompeo Sarnelli» fosse pugliese di nascita ma napoletano d'adozione, rafforza naturalmente il prestigio della tradizione di riferimento. Così ancora Donna Clotilde:

> E po' co sta lengua toscana avite frusciato lo tafanario a miezo munno! Vale cchiù na parola napoletana chiantuta ca tutte li vocabuli da la Crusca!... […] E quale auto lenguaggio se le pò mettere 'mparagone? […] Chi decerrà che lo parlare latino n'è no gran parlare? E pure Pompeo Magno, venuto a Napole e 'nnammoratose de sto parlare nuosto, lassaje lo latino; e quanno Cecerone ne le fece na lavatella de capo senza sapone, isso responnette...

La metafora della «frusciatura di tafanario» può forse far tornare in mente l'atto più considerevole di questa "rifondazione" neo-barocca recente, per cui l'eta aurea funge da *patria temporale* per l'esperienza del teatro napoletano tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, e oltre. La scena de *La gatta Cenerentola* (1976: appena un decennio prima di *Ferdinando*) simulava un "vecchio teatro", su cui prende la parola un capocomico o qualcuno che ne faceva le veci, dopo che si è spenta l'invocazione al sole, entro un rito officiato, intorno a un capo mozzo e sanguinante, dalle popolane che giocano a tombola in un buio cortile di un vecchio palazzo di Napoli (rifatto a impronta del Palazzo dello Spagnolo alla Sanità). Anzi, costui usa parole molto forti, rispetto a una troppo facile voga popolare e folklorica, compiuta da altri, e soprattutto in sèguito, con rapide conversioni o cambi d'abito: «la gran parte de chisti zuca-vrodo songo chelli stesse male lengue ca fino a aiere sulo a sentere nnommenare Napule se appilavano lu naso e tiravano la catena ca ogge arunnano qualsiasi rasca de la sié Rosa, pernacchio de lu pisciavinnolo o rutto de lo casadduoglio». Qui, dunque, la rivendicazione della differenza della *lattuca novella* dall'edera, posto che la prima si mangia e la seconda «serve p' annettarse lo culo», in una sorta di selezione cruscante rovesciata, che elegge non le dizioni scelte o le parole *chiantute*, ma addita una regressione nella tradizione, svelando una profondita intoccata dalla superficialita folklorica.

Annibale Ruccello si dichiarava in un'intervista a "Sipario" (apparsa postuma nel numero di marzo-aprile 1987) di sentirsi più un autore di un dopo-De Simone che del dopo-Eduardo, a un decennio di distanza del grande exploit de *La gatta Cenerentola*. Una dichiarazione in cui possono certo giocare elementi di circostanza (la frequentazione diretta di De Simone da parte di Ruccello e la premessa scritta da questi al saggio tratto dalla sua tesi di laurea, dedicata proprio alla *Cantata dei pastori*,[36] di fatto gli effettivi inizi di Ruccello drammaturgo), ma che possiamo, qualche altro decennio dopo, "storicizzare". Col senno relativamente di poi potremmo sintetizzare queste dichiarazioni in un dato di fatto: il dialetto nel teatro italiano del secondo Novecento, e in particolare della sua ultima parte, riguarda in mi-

36. Ruccello 1978.

sura evidentemente maggiore la sperimentazione (o la ricerca, come dire si voglia). Altra cosa poi l'imitazione corriva o il cliché che seguirono a quegli anni irripetibili. Se in ogni cultura locale o municipale consistente risulta, a tutt'oggi, la massa dei testi scritti in dialetto, destinati soprattutto alle ribalte amatoriali, una continuità di ricerca di forza espressiva e profondità riguarda soprattutto l'Italia meridionale, come la scena successiva e ancora contemporanea conferma. Basti citare qualche nome ovvio, per esempio: i palermitani Franco Scaldati, Emma Dante, il messinese Spiro Scimone, il napoletano, anzi puteolano, Mimmo Borrelli, o, guardando al sardo, al recentissimo *Macbettu* di Alessandro Serra (2017).

Quanto a *La gatta cenerentola* si potrebbe provare ad investire quella che credo un'impronta precisa di memoria culturale, forse indiretta, forse dissimulata, che segna la breve introduzione nell'edizione in volume del testo (Torino: Einaudi, 1977), dove l'autore racconta come egli stesso divenne «il cavaliere Giambattista Basile», usando

> le parole più semplici che sembrano difficili solo a chi non sa più parlare ed è anche per questo che ho usato quelle frasi ripetute da secoli in un teatro dove ci si può capire perché ieri e domani abbiamo parlato una lingua che sappiamo benissimo e credevamo di avere dimenticato solo perché era nel trovarobato del teatro. Ed era nel trovarobato non perché non servisse più ma perché il padrone del teatro da quando il cinema è diventato sonoro ha fatto diventare muto il teatro.

Questo "padrone del teatro" (quello, dunque, che tiene chiusa nel ripostiglio del trovarobato la lingua creduta perduta), mi ha sempre fatto venire in mente – e non credo si tratti di mera suggestione – *el dueño del teatro* (reso, peraltro, proprio così nella traduzione italiana di riferimento del teatro di Federico García Lorca, ovvero quella di Vittorio Bodini, pubblicata da Einaudi nel 1961) del *Retablillo de don Cristóbal*, ovvero colui che tiene i burattini rinchiusi in una cassetta di ferro, per farli vedere solamente alle dame e ai cavalieri. Qui il personaggio che parla, irrompendo all'improvviso in scena, rivendica per la propria operazione di rifondazione e di liberazione della tradizione un ruolo rinnovato di "direttore di scena", come «el poeta, que ha interpretado y recogido de labios populares» in rapporto alla stessa figura («Si el Director de scena quisiera…») nel testo lorchiano. Tanto più che la nota introduttiva di De Simone termina proprio con un richiamo a tale funzione:

> E queste cose a dispetto di quelli che hanno paura di avere paura io le dico anche perché le so suonare e le so cantare. Ma potrei dirle freddamente come piacerebbe ai rappresentanti di juke box o a quelli che ripetono le sole parole delle canzoni senza conoscere i motivi. A quattr'occhi chissà, potrei anche essere

> tentato di fare bella figura con loro recitando il credo per sette ore e mezza ma in teatro preferisco sentire o ripetere: "Chi è di scena?"[37]

Sia comunque motivata o meno questa possibile memoria, essa intensifica il recupero della *popolarità* dal folklore al *ritorno di un superato* o *rimosso*, nella ritualizzazione, ancora una volta, della tradizione. Lo confermano, del resto, esemplarmente il destino di questa "grande prima" nelle sue riprese e continuazioni. Mi limiterò ad osservare, alla tappa successiva, ovvero *L'opera buffa del giovedì santo* (1980, ma edita, Torino: Einaudi, nel 1990), l'unione di regressione nella "patria temporale" in rapporto a un intermedio "non compimento". Queste le righe che introducono la pubblicazione a stampa, marcando il passaggio al secolo seguente a quello della "Napoli gentile":

> Napoli nel secolo XVIII: una famosa capitale europea, una promessa non mantenuta, una speranza delusa, un'avventura culturale conclusasi con un canto sospeso, vagamente conosciuto attraverso una memoria confusa e lacerata. Insomma un interminabile e immobile giovedì santo, in attesa di una domenica di resurrezione, destinata a rimanere sempre attesa.

Qui, dunque, una diversa disposizione del materiale drammatico, «ricalcando le forme di un grande rituale», in un tempo sospeso, secondo la «sfumata connotazione del rituale religioso, in cui si accolgono passato e presente, realtà e sogno» e, di fatto, *pastiche* linguistico. Non nel senso della creazione di una lingua artificiale, che assommi componenti disparate, ma di una disposizione plurima. De Simone elenca infatti come punti di riferimento per i singoli quadri o scene: un dialetto di provincia, un napoletano letterario con riferimenti alla lingua dell'opera buffa, ma anche elementi del gergo *parlesia* – parlata plebea fuori dal tempo –, oltre al linguaggio della commedia settecentesca, stilizzato e insieme espressivo, e, non ultimo, il dialetto novecentesco e spurio dei ceti bassi della periferia napoletana. Parimenti, sul piano dell'italiano parlato da altri personaggi, si registrano plurimi riferimenti a modelli. Non ho la competenza settoriale per verificare la dettagliata corrispondenza di queste indicazioni, né mi pare che questa sia l'operazione rilevante da compiere qui. Conta, evidentemente, la volontà di affermare non più e non tanto una lingua *dimenticata, ma saputa*, quanto un gioco d'intarsio tra tradizioni, come in uno spazio mitico tra passato e presente. Un gioco d'intarsio – nel tempo sospeso – richiamato alla realtà (specie nel secondo atto), anche qui dai boati del vulcano: una

37. Si veda, nella composizione drammatica testamentaria di De Simone – *L'oca d'oro* del 2019 – il paragone con *corego*, assolutamente parallelo, su cui qui si riflette alla fine del capitolo II/6.

lingua fluttuante in quanto, sostanzialmente, *non compiuta*, e intesa quale continuità del passato nel presente.[38]

La vera opposizione – che definisce anche la contemporanea gestione di versanti o "repertori" diversi da parte degli stessi autori – riguarda dunque non la presunta sostanza di un dialetto integro e genuino contro un dialetto stinto e italianizzato, quanto la presa sul presente e sulle incerte definizioni di soglia che essa comporta di un impiego *regressivo* dello strumento dialettale. Intendo la spinta alla *regressione* – tematica e allo stesso tempo in vario senso ideologica (il che non vuol dire naturalmente "reazionaria") – verso una tradizione precedente, un'età aurea a patto di considerarla perduta, e in tal modo arcaica e remota. Regressione non significa, naturalmente, ambientazione "in costume" (ed espressione in una lingua acconcia, o creduta tale, secondo la fissazione di una *maniera*). Essa riguarda un distanziamento dal presente, insieme storico e antropologico, recuperando una funzione di alterità nella familiarità e nel patrimonio una distanza che avviene nel tempo, non nello spazio. In tale direzione, la creduta "morte" o il supposto destino di sparizione del dialetto come funzione della contemporaneità e della realtà possono rivestire il ruolo di premessa non tanto in senso assoluto, quanto come scarto.

Proviamo a spostare lo sguardo dal teatro a quanto accade in altri generi o in altri *modi*. Sicuramente nei dialetti metropolitani si continua a scrivere molta poesia, ma per lo più da parte di dilettanti, mentre la grande poesia italiana "non in lingua" del Novecento si lega alle piccole patrie, «prive o poverissime di tradizione letteraria», concretissime ma non dotate di un pubblico organico (le frasi virgolettate sono di Pier Vincenzo Mengaldo). La funzione del dialetto «come voce di ciò che sta morendo, sguardo volto all' indietro, alle origini, alla Madre, a ciò che è passato insieme dal punto di vista individuale e da quello storico-antropologico» trova nella scelta che fa del poeta dialettale un equivalente del poeta "in lingua morta", dunque una giustificazione attraverso lo strumento linguistico di una realtà di riferimento, ovvero la topica del *superato*. Anche nel teatro italiano del secondo Novecento si impone soprattutto il ritorno a un dialetto più antico o remoto, ovvero una funzione regressiva, oppure l'invenzione di lingue non naturali, mai esistite, variamente miste e contaminate (*pastiches* insomma), nell'affermazione di un "ritorno al passato". Trattare queste ultime come prodotti di una ininterrotta tradizione del bilinguismo può risultare alla fine tautologico, senza considerare come procedimenti certamente secolari, e forse anche fondativi nella tradizione italiana, si siano profondamente modificati nel loro significato nel corso del Novecento, ed in particolare dei suoi ultimi decenni.

38. Per l'esperienza finale di De Simone si veda qui al capitolo II/6.

3. Vent'anni dopo. La questione della lingua teatrale

1.

«La questione della lingua a livello teatrale» è citazione diretta da un intervento di Gianfranco Folena, intitolato *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, che apriva nel 1979 il convegno *Lingua e dialetto nel teatro italiano*. Un convegno con cui Maurizio Scaparro inaugurava il suo mandato alla direzione della Biennaleteatro, in un anticipo autunnale che avrebbe visto pochi mesi dopo, nel febbraio del 1980, il «carnevale del teatro» e un'imprevista esplosione di festa intorno ad esso, presto fagocitata dalla bassa industria turistica (l'anno seguente, 1981, fu messo in cartellone, per contrasto, un ossimorico «carnevale della ragione»). Il rinvio al quadro complessivo non è qui una pura premessa, dove si potrebbe vedere in esso – usando un termine di allora – una "congiuntura" più ampiamente significativa. Un ruolo centrale del teatro e della riflessione sul teatro nel tempo «un po' dopo del piombo», parafrasando il titolo scelto da Cesare Garboli[39] per raccogliere le sue recensioni teatrali, scritte negli anni a questo precedenti (e qui la relazione potrebbe valere soprattutto in rapporto all'esplosione inattesa della "festa teatrale" cui si è accennato, come una sorta di contrasto e desiderio di uscita dal clima degli anni appena superati). Lo stesso cenno che apre il saggio di Folena a un «convegno sul plurilinguismo teatrale organizzato dalla Biennale di Venezia, e i cui atti non verranno ormai stampati»[40] forse supera la mera circostanza in sé di una semplice mancata pubblicazione, se non si tratta, ovviamente, di un'impressione condizionata dalla mia memoria diretta di giovane spettatore, che ricorda quel convegno come qualcosa di più che una semplice occasione, benché estremamente rilevante, di incontro tra studi e spettacolo, in un momento particolare di quello che è ormai da tempo diventato il "secolo scorso".[41]

L'attacco dell'intervento di Folena faceva, infatti, riferimento, in luogo della "funzione-Gadda" di Contini o di altre "funzioni" ad altri intitolati, anche guardando all'indietro (come la "funzione-Folengo" proposta da Cesare Segre) a una "funzione-Fo", al centro dell'attenzione in quel momento. Tra le definizioni si legge qui anche quella di «lingua giullaresca itineraria e proletaria», riferimento più ai luoghi o ai circuiti della storia teatrale di Fo degli anni precedenti che ai caratteri costitutivi del suo

39. Garboli 1998.

40. Così si legge nella nota iniziale di rendicontazione che accompagna la ristampa in volume dell'intervento in Folena 1991, pp. 119-146.

41. Allora coinvolto nelle "offerte" teatrali di accompagnamento in locandina: nel 1978 mi ero iscritto, oltre che all'Università, alla scuola del Teatro a l'Avogaria.

"superdialetto". Così una differente apertura, fuori da un campo più strettamente "letterario", non intendeva far riferimento a una figura rappresentativa della complessiva tradizione italiana, utile allo srotolamento da un capo o dall'altro del gomitolo del costitutivo, originario, «bilinguismo di poesia illustre e poesia dialettale», ma esattamente all'opposto – come Folena infatti dichiara esplicitamente alla fine del paragrafo iniziale, intitolato *Premessa attuale: il plurilinguismo mimico di Dario Fo* – e nonostante il carattere aperto e in qualche misura gioioso della citazione di partenza da *Mistero buffo*, con identificazione nel giullare, di un punto d'arresto, o di una sorta di pietra tombale, e all'incrocio di pulsioni esterne e "sociali", su una tradizione dialettale e plurilinguistica, qui infatti definita, per differenza o opposizione, come "organica". Ad essa, a questo termine-chiave e riferimento principale, più che alla tesi in sé di una sua fine, mi interessa precisamente tornare.

L'intervento continiano del 1963, oltre che a quella che in esso si definisce «letteratura letteraria», faceva già spazio a rappresentare un «canone espressivistico» (non ancora nel dominio dell'etichetta di "espressionismo")[42] anche a una sparuta serie di, cosiddetti, «mimi più valorosi», mettendo insieme Eduardo al «Totò meno consunto» e a Franca Valeri (mi pare con un'evidente sottostima del primo, che alla "letteratura letteraria" comunque già apparteneva, o nella quale lo si sarebbe collocato senza restrizioni negli anni seguenti).

Il riferimento continiano andrà però qui interrogato non al punto di partenza o di prima e forte formulazione nel saggio del 1963, ma ai tempi più prossimi all'intervento di Folena in questione, e soprattutto alla "voce" *Espressionismo letterario* per l'*Enciclopedia del Novecento* (1977).[43] Si potrebbe immaginare in quest'ultima, e forse non solo per provocazione parodistica, per esempio, un paragrafo (che certo avrebbe fatto inorridire Contini) con prelievi da *Mistero buffo*, a sèguito di quelli dedicati ai grandi (e meno grandi) "espressionisti" della letteratura europea del Novecento. Folena, in ogni caso, ben conscio di questa differenza, osservava con divertita provocazione citando un passo da quel repertorio, anzi da quel "testo" per modo di dire, che esso:

> sembra costruito per prendere in giro un dialettologo che volesse analizzarlo o localizzarlo nelle sue componenti, o uno storico della lingua che volesse datarne gli elementi: una fricassea di dialetti non solo continuamente commutati nella successione sintagmatica, ma espressionisticamente deformati e compenetrati a livello morfematico, nella stessa parola.[44]

42. Contini 1970: su questo punto il rilevante intervento e la ricostruzione offerti da D'Onghia 2020a e 2020b.

43. Contini 1988, pp. 41-105.

44. Folena 1991, p. 120.

Potremmo aggiungere senz'altro anche "costruito per prendere in giro uno studioso di letteratura", e specialmente di uno studioso di letteratura che muovesse dalla linguistica e dalla critica stilistica.

Il Fo insignito del premio Nobel entrerà poi di fatto, sette anni dopo la morte di Contini, nella "letteratura letteraria", con vasta eco e con ampie polemiche (soprattutto in Italia), arrivando peraltro – pur in una *summa* antologica molto debole e incerta, intitolata semplicemente e complessivamente *Teatro*, apparsa nei "Millenni" Einaudi, nell'anno 2000 – non solo a ripubblicare quei testi ma a trascrivere come complemento alle precedenti edizioni di *Mistero buffo* qualche breve campione, nel cosiddetto *grammelot*, dai pezzi esclusi, che offrono infatti una pura partitura di simulazione verbale onomatopeica, ben oltre la «fricassea di dialetti». Una "lingua" riferita a un'inesistita tradizione, dal medioevo alla commedia dell'arte, che in realtà prendeva spunto dall'accompagnamento verbale all'azione mimica (appunto dal francese *grommeler*, "borbottare"), a partire dalla pratica di Jacques Lecoq, il maestro di espressione corporale di Fo e di altri attori italiani negli anni Sessanta. Brani, questi ultimi, di "leggibilità" impossibile e la cui paradossale "messa in pagina" potrebbe tanto più compromettere o far deflagrare la pretesa di un'analisi ancora in qualche modo "testuale" per tale *espressionismo*, appunto *mimico*.

2.

L'omaggio di Folena a Fo riguardava dunque, insieme, un riconoscimento della grande statura dell'attore, o *mimo*, e, di riflesso, l'atto di morte (effettiva o presunta) di una tradizione, indicata appunto come "organica". Non era allora ovviamente sospettabile, nel momento più alto della maturità espressiva di Fo (alla sua uscita dai circuiti alternativi, e dopo il ritorno alla televisione di Stato), che si trattasse anche del principio di discesa o di esaurimento sostanziale di quell'esperienza.[45]

Veniamo piuttosto al passo essenziale del primo paragrafo dell'intervento di Folena, sforbiciandolo dalle dichiarazioni esemplificative, che comprendono nomi più o meno eloquenti della storia del dialetto a teatro, e sui quali tornerò subito:

> il magma pluridialettale di Fo è un "certificato di morte" – significativo anche per la sua risonanza presso un pubblico vastissimo e particolarmente giovanile – del dialetto come lingua intera, organica, di una comunità rustica.[46]

45. Si veda qui il capitolo II/5.

46. Folena 1991, p. 122. Si veda ora a proposito dell'impiego di *rustico* per la classificazione (anzi classicizzazione) del dialetto in genere – nel senso dello schema grecizzante messo in circolazione da Trissino – l'attento rilievo di D'Onghia 2020b, p. 231, nel tentativo «di inquadrarne l'impiego letterario alla luce delle categorie di Aristotele e soprattutto dell'uso teocriteo del dorico (la cui rusticità è un *topos* critico che arriva fino all'Ottocento

Conviene, infatti, riflettere sull'aggettivo *rustica* che accompagna qui la parola *comunità*, posto che "rustici" non possono certo dirsi i nomi coinvolti nella suddetta esemplificazione, che comprende sì Ruzante, ma pure autori assolutamente "cittadini" come i veneziani Goldoni e Gallina e, in parallelo a quest'ultimo, il milanese Bertolazzi, che nel dittico intitolato *El nost Milan* metteva peraltro in scena, facendoli parlare in milanese, tanto i *sciuri* che la *povera gent* in un quadro metropolitano complessivo. Che Giorgio Strehler abbia messo in scena solo *La povera gent* (nel 1955-56, poi nel 1961-62, e infine proprio nel 1979-80), è un dato diversamente significativo per i limiti imposti alla dimensione della "dialettalità" nel secondo Novecento. Se si può immaginare che l'estinzione del dialetto come esperienza organica di una civiltà rustica sia referto parallelo a quello della fine della civiltà contadina, negli anni della pasoliniana "sparizione delle lucciole", resta il fatto che Gallina e Bertolazzi, al termine del XIX secolo, sono invece rappresentanti di una "organicità cittadina", forse declinante, ma certamente *non rustica*, almeno nel senso letterale.

Il carattere di rusticità (e dunque di "rusticità riflessa", si potrebbe dire) riguarda invece, ovviamente, Fo, il cui "magma pluridialettale" non risulta costruito a partire dal milanese cittadino (che era stato tuttavia, giova ricordarlo, il suo primo riferimento, ai tempi dei monologhi radiofonici del *poer nano*, all'inizio degli anni '50), ma da un lombardo occidentale, ampliato alla contaminazione, via via più estesa, con altri dialetti settentrionali, fagocitando tradizioni diverse, incluso per esempio il registro pseudobergamasco degli zanni. Con la successiva invenzione di un mestiere appreso dagli immaginari narratori del lago Maggiore, Fo proverà – dopo i riferimenti di fantasiosa fondazione nel medioevo o nella commedia dell'arte – a dare qualche base più verosimile a questa invenzione linguistica, in realtà con un riferimento prossimo non meno fittizio di quelli remoti. Intanto l'ultimo Fo si concederà molte altre derive inclusive, fino allo pseudo-umbro o allo pseudo-napoletano, riducendo a sua misura lo stesso Ru(z)zante, in maniera tra l'altro assai poco felice, nel sistema del suo super-dialetto padano (per contro, giova sempre ricordare che la drammaturgia "di complesso" di Fo, ovvero quella destinata a un organico di compagnia, appare scritta in un italiano medio e sostanzialmente scolorito, quand'anche essa abbondi di trovate, *gags* o lazzi, a conferma di questa constatazione riferita alla polarizzazione monologica).

Il termine "organico" si lega in Folena soprattutto ad altre e lunghe frequentazioni, e in particolare a quella di Goldoni, dai saggi della fine degli anni Cinquanta alla realizzazione di un vocabolario, apparso postumo nel

e oltre)». Di grande pregnanza il richiamo della smentita da parte di Carlo Porta di una teoria richiamata dallo stesso Leopardi (che considerava dunque "rustico" Goldoni, citato insieme a Meli, come eccezioni di sopravvivenza delle prove in dialetto alla tradizione: «si può credere che gli scritti italiani vernacoli non passerebbero, e onninamente non passeranno (se non forse pochissimi, come quelli del Goldoni e del Meli), alla posterità»).

1993, dedicati proprio al suo "veneziano". Cito solo due righe dalla premessa di questo, che riprendeva nel 1990 la proposta del 1959 relativa all'impresa:

> dialetto, così aperto e comunicativo, semplice e vero come la natura, lingua d'arte e come tale un *organismo* complesso e delicatissimo, non inferiore per complessità ai prodotti più elaborati e raffinati di lingua letteraria.[47]

Se Goldoni non è – alcune sperimentazioni a parte (soprattutto giovanili e nei libretti per musica) – un autore che si possa chiamare a rappresentare un sistema plurilinguistico nel senso puntuale del termine, l'osservazione si apre di qui, eleggendo il Veneto a luogo esemplare per questa analisi, alla precedente tradizione della "commedia delle lingue", offrendo riscontri di pienissima evidenza ai fini di un discorso diversamente articolato rispetto a quello di un canone espressionistico. Non servirà qui ripercorrere gli esempi già discussi, dal percorso di Ruzante al "capolavoro solitario" rappresentato dalla *Veniexiana* – la definizione è di Folena – per la tradizione appunto "organica". Questa, dunque la prospettiva in cui collocare un allentamento della corrispondenza organica ma anche l'investimento teatrale, espressivo, rispetto a ciò che si perde sul piano dell'esperienza linguistica reale. Un sistema a partita doppia, in cui Goldoni si dedica, da una parte, al veneziano "materno" e, dall'altra, si fa contemporaneamente "traduttore di sé stesso" in italiano, ma senza mai "fiorentinizzarsi" o "toscanizzarsi", essendosi vaccinato sul campo con un soggiorno in Toscana che precede immediatamente gli anni della professione di "autor di commedie" a tempo pieno. Si tratta di quell'italiano che alcuni suoi contemporanei – anche se spesso con strumentalità polemica – trovarono non degno di riconoscimento letterario, e che risulterà sinceramente ostico a successivi storici della lingua o della letteratura italiane (si pensi, con rapporto diretto con l'esperienza di Folena, e dunque con un principio di reazione fondativo, proprio in ragione della sua diversa sensibilità, al giudizio espresso sulla lingua goldoniana da Giacomo Devoto). Si tratta anche di quel sistema, nel consegnare i testi "dialettali" alle stampe, in cui glosse e annotazioni linguistiche (d'autore o di "redazione") rappresentano la base da parte di Goldoni stesso per poter concepire l'idea di un vocabolario del suo "veneziano teatrale", poi non realizzato ma significativamente annunciato.

3.

I termini di *espressionismo* e di *espressionistico* ora accostati non possono non tornare, anche qui, a coinvolgere Gianfranco Contini. Senza entrare nella lunga e complessa gestione o gestazione della categoria, per cui disponiamo ora, come si è già detto, di un'ottima ricostruzione di Luca

47. Folena 1993, p. VIII.

D'Onghia, il riferimento andrà solo, e brevemente, al Contini dei medesimi secondi anni Settanta. Aprire parentesi al riguardo appare certamente difficile e rischioso, ma proverò comunque ad entrare in punta di piedi in questo terreno, facendo riferimento alla già citata "voce" *Espressionismo letterario*, che si apriva proprio con la distinzione tra una «ristretta originaria proprietà cronologica, geografica e intenzionale» del termine (il terzo aggettivo risulta visibilmente più complesso da situare dei primi due e meriterebbe qualche riflessione) e una «portata corrente di valore polare, e per così dire categoriale».[48]

Il campo di dette estensione e applicazione *polari o categoriali*, anche se con uno sguardo finale alla tradizione italiana intera in continuità all'idea di un «bilinguismo costitutivo», risulta comunque in queste pagine tutto novecentesco, e non solo per i limiti imposti dalla sede in cui il contributo apparve. Raccoglierei, a questo proposito, da un altro titolo degli ultimi anni Settanta, il riferimento a ciò che Contini indicava in quel tempo come «rinnovamento novecentesco del linguaggio», parallelamente all'accantonamento della stessa etichetta *espressionismo* per i secoli precedenti. L'applicazione metaforica può sì, nella suddetta "voce", richiamare Quevedo, Rabelais o Jacopone, o addirittura Lucano, ma secondariamente e nello spazio delle premesse e delle conclusioni, con un finale e sommario allargamento del campo, rispetto a un uso diverso e più ristretto. Vale, inoltre, richiamare dalle premesse di questo saggio almeno un'altra, essenziale, osservazione, relativa al fatto che nell'uso in tedesco, ovvero nella lingua in cui nacque la categoria, «mai l'espressionismo potrebbe avvicinarsi al significato di una semplice oltranza espressiva». Riferimento tanto più importante, posto che «oltranza espressiva» o «violenza al sistema» non rappresentano affatto (se non per alcuni autori selezionati) la stella polare del cammino o della navigazione che Contini compie in queste pagine, che descrive piuttosto, riprendendo il titolo ora richiamato, un'idea di «rinnovamento del linguaggio letterario novecentesco» attraverso – diciamo così – alcuni procedimenti formali. Ciò che Contini considerava "rinnovamento" vedeva, peraltro, più che in opposizione a confronto con la suddetta categoria di "espressionismo", una parallela messa in campo di quella di "impressionismo", sempre muovendo di fatto da esperienze di riformulazione dell'immagine in parola e con una polarizzazione delle due categorie in rapporto a una rispettiva prevalenza o dominante nominale o verbale. Ma la questione, assai complessa, porterebbe altrove e non può essere ora affrontata.

Tornando a Folena, credo bisogni dunque interrogarsi sul preciso rapporto non solo con Contini in generale, ma con queste precise pagine, citate infatti in un intervento del 1984 (a stampa nel 1985) intitolato addirittura all'*Espressionismo epistolare di Paolo Giovio*.[49] Qui il termine *espressionismo*, scarsamente e lateralmente impiegato altrove da Folena (almeno per

48. Contini 1988, pp. 107-122.
49. Folena 1991, pp. 200-241.

quanto risulta dagli spogli che ho condotto), fa mostra di sé addirittura all'occhiello del saggio. Nel paragrafo centrale[50] Folena si smarcava – posta l'occasione in cui il discorso fu pronunciato, il convegno presso l'Accademia dei Lincei intitolato a *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, organizzato da Vittore Branca – dalla categoria di "espressivismo" (che non sembra, peraltro, da allora aver avuto particolare fortuna). L'estensione da parte di Branca prendeva spunto o partito dal fatto di essere questo originalmente un riferimento da lui speso per uno scrittore come Boccaccio, e in particolare per il Boccaccio del *Decameron*, certamente non rubricabile tra gli "espressionisti", la cui prosa è ispirata a principi evidentemente altri, tanto da fare di essa, contenuto a parte, il modello della prosa italiana dal XVI secolo in avanti, ad indicare isolate punte di "espressività". In ogni caso, per quanto riguarda in sé l'intervento di Folena, non c'è dubbio che qui – in un saggio di applicazione al genere monologico-epistolare e nella sede specifica del convegno – deciso suoni il rifiuto di sostituire un termine all'altro, o meglio una categoria all'altra, e dunque l'estensione del termine. Però insieme, elemento mi sembra fondamentale, non può essere trascurato un riposizionamento netto della categoria, impiegabile sì in un senso esteso o "polare" fuori dal Novecento, ma solo a particolari condizioni. Si veda il passo centrale:

> Tutta la linguistica, la stilistica, la semiotica contemporanee considerano l'"espressività" come una componente normale e onnipresente della lingua a tutti i livelli, da quello fonico al morfosintattico al semantico [...] Perciò la presenza di sparsi elementi espressivi o anche "espressivistici", cioè di intenzioni espressive particolari, è un fatto del tutto indifferente, né potrebbe giustificare categorizzazioni linguistiche o prospettive storico-critiche. Per parlare di "espressivismo" o di "espressionismo" linguistico (che sono la stessa cosa, basta sapere di cosa si parla [...]) bisogna che gli elementi espressivi siano di natura e rilievo particolari, esorbitino per qualità e/o quantità e oltranza: che una violenza o deformazione verbale si accompagni a quella dei contenuti semantici o della rappresentazione.[51]

Qui, mi pare, la puntualizzazione è doppiamente direzionata: a Branca veniva indubbiamente rivolta la prima critica (relativa alla sostituzione di una con l'altra categoria, laddove si intenda di fatto *la stessa cosa*), che riduce agli elementi e non al sistema il termine "espressivo" o anche "espressivistico", mentre mi sembra lecito pensare – posti anche i rinvii a Contini nelle note dello stesso paragrafo – si pongano allo stesso tempo dei limiti all'applicazione della categoria di espressionismo, sottolineando la necessaria, indispensabile, corrispondenza della deformazione verbale a quella

50. In Folena 1991 contrassegnato dal "titolo corrente" *Espressività ed espressionismo linguistico. Deformazione e plurilinguismo*.

51. Ivi, p. 214.

dei contenuti semantici e della rappresentazione, in un'oltranza insomma appaiata. Quanto esattamente il campione esemplificativo in Giovio offre, da cui l'impiego, appunto, qui della definizione di *espressionismo epistolare*.

Vorrei, chiudendo questa parentesi, tornare in ogni caso all'argomento sostanziale di Contini: l'uso polare o categoriale che dir si voglia, nel senso metaforico ed esteso, di *espressionismo*, si imporrebbe per lo studioso a partire dall'esaurirsi dell'originale uso storico o specifico della categoria: «la definizione data e metaforica non soltanto si differenzia e affranca dalla aneddoticamente esatta, ma anzi ha avuto bisogno, per nascere, che questa dimettesse ogni attualità presente»[52] (e si noti lo sminuente «aneddoticamente esatta» in luogo, poniamo, di uno "storicamente accertata"). L'interrogativo investe insomma, in generale, la storia del termine e delle sue applicazioni, e in particolare all'altezza degli anni Sessanta/Ottanta dello scorso secolo, ovvero della trasposizione letteraria della categoria. Non sto sostenendo che questo riconoscimento spetti a Folena, ma che l'applicazione, nel campo della stretta contemporaneità, poneva esattamente la questione dell'«espressionismo mimico» di Fo in rapporto alla fine di una «tradizione organica» del plurilinguismo (e, anzi, ai limiti della stessa "testualità", nelle punte caratterizzanti, dal superdialetto al *grammelot*). Se il referto relativo alla morte dei dialetti lascia in ogni tempo il tempo che trova – e si scusi il bisticcio – converrà scegliere da queste pagine di Folena un'altra e più esatta definizione della questione, che non si può, a distanza di quarant'anni, non sottoscrivere ancora: «La tensione lingua/ dialetto era allora [nel XVI secolo] all'alba, oggi è al tramonto». Questo il dato essenziale per un recupero e un utilizzo proficuo della categoria di "organicità".

La galleria di esempi dell'intervento di Folena – che si apre con la citazione e l'omaggio al monologhismo di Fo come «fricassea» di una tradizione "non più organica" – presenta inoltre e soprattutto, ciò che mi sembra fondamentale, una scelta per pertinenza e costituzione dialogica, laddove anche nei casi estremi e di plurilinguismo più acceso (quello di Andrea Calmo, con un giudizio limitativo: ricordo che il 1979 è anche l'anno dell'edizione de *La Spagnolas* a cura di di Lucia Lazzerini, e dunque della possibilità di cominciare a leggerlo), siano privilegiate situazioni di mescolanza, scambio e contrasto particolarmente marcate, che è anche contrasto – investito nelle categorie di Folena – tra parlanti di livelli sociali diversi, tra rustici o "barbari" e "cittadini". La descrizione del campo qui offerta – si veda, per contro, quella polarizzata su soluzione di mescolanza delle componenti in "registri" offerta in quegli stessi anni da Segre – è fatta di rapporti dialogici o contrastivi: alto/basso, colto/incolto; città/città, regione/regione, nostrano/esotico e non di registri o di tassonomia di mescolanze.

Anche per Calmo, come per Ruzante, si potrebbe dunque opporre il regime monologico delle *Lettere* (dei monologhi cioè originalmente intitolati *Chiribizzi*) a quello dialogico e contrastivo delle commedie: un'opposizio-

52. Contini 1998, p. 40.

ne di massima differenzia infatti la "voce" individuale della forma-lettera (memore anche dell'esempio dell'affabulazione totalizzante di Aretino, ma si è appena ricordato Paolo Giovio) e le sue stesse pendenze teatrali, dal regime dialogico della commedia. Peraltro giova ricordare che nelle commedie di Calmo e di Giancarli il toscano o italiano, come già nel Ruzante dell'*Anconitana*, è riservato ai personaggi cui spetta la conduzione della trama, mentre le lingue diverse caratterizzano il contrasto dialogico degli "attori", in tanto principali in quanto sostanzialmente esterni all'intreccio (eventualmente recuperabile per essi nel momento dell'agnizione).

4.

Si potrebbe aggiungere, tornando sui nostri passi, qualche altra osservazione, relativamente alla questione dell'accoppiamento di *organico* e *rustico*, rileggendo proprio in *Ultimi esercizî ed elzeviri* di Contini, il saggio più remoto, della fine degli anni Sessanta, posto credo non a caso in apertura del volume, non solo per questioni di data, a precedere immediatamente quelli dedicati all'espressionismo e al «rinnovamento novecentesco», già ricordati. Si tratta del contributo intitolato *La poesia rusticale come caso di bilinguismo*, in cui la categoria di espressionismo non sembra avere spazio, e ciò mi sembra confermare il suo spostamento in atto verso una ridefinizione in quella che si è detta la "polarizzazione" novecentesca. Saggio ricchissimo di spunti e riflessioni, ma in cui Ruzante, di fatto, viene compreso (anzi compresso) in una sorta di riduzione accademica alla luce della successiva tradizione rusticale, interamente "riflessa" nel senso della categoria originale di Croce. Contini, insomma, rispetto allo svolgimento *ab origine* di tale "carattere riflesso" che dominava l'intervento del 1963, si concentra qui su un sostanziale ritorno ai limiti e termini della categoria crociana (la "lunga fedeltà" ad essa è stata precisamente inquadrata da D'Onghia). Non si dà qui, dunque, differenza tra l'imitazione dei contadini da parte dell'agente agricolo Angelo Beolco e il pavaneggiare di riporto, anche per l'appartenenza linguistica, oltre che per la collocazione nella dimensione dello svago e della corrispondenza accademica, di Galileo e del suo tempo. Per questo, presumibilmente, la scelta dei campioni da parte di Contini trascura del tutto in quel saggio esempi di letteratura drammatica, nel senso di dialogica.

"Organico" significa, per contro ed esattamente, nell'uso di Folena anche e soprattutto attenzione proprio per il carattere drammatico, nel senso della dimensione dialogico-discorsiva e non solo contrastiva all'interno del discorso di un parlante o scrivente. Da qui, in questa rapida messa in paragone, si potrebbe pensare, fondatamente, che la dimensione che si usa etichettare come *espressionistica* si definisca, in antico e in moderno, nell'esperienza monologica, a voce sola (che significa anche, nel decorso temporale e nella distanza novecentesca, la vampirizzazione o cannibaliz-

zazione della tradizione della "commedia delle lingue" da parte dell'attor unico, come appunto nel caso di Fo). Gli oggetti eletti da Folena – non a caso anche fuori dalla stessa tradizione letteraria – a definire una categoria di "organico" in quanto dialogico comprendono, già nel primo Trecento e a un livello di "documento", testimonianze come quella fornita dai processi di Lio Mazor,[53] che si usa infatti citare, nel senso di una "lunga durata", a proposito delle goldoniane *Baruffe chiozzotte*, che certo si ispirano oltre che ai cliché rappresentativi alla concreta esperienza cancelleresca del giovane Goldoni. La distinzione di forme dialogiche da forme monologiche potrebbe servire, almeno in linea di massima, a definire la stessa doppia polarità di Ruzante, cui si è fatto prima rapidamente allusione.

Giova aggiungere che Folena interpretava in questo senso anche un'opera sommamente ardua e poco comprensibile ai suoi stessi lettori specialisti, ovvero ai filologi medieval-umanistici, come il *Chaos del Triperuno* di Folengo, definito infatti «tragicommedia linguistica», in quanto costruita sulla scansione "per personaggi": «perché ad essa è connaturato un carattere fortemente drammatico, quale si manifesta nel dialogo, spesso teatralmente vivacissimo, e ancor più nella diffrazione dei personaggi, autobiografici e allegorici».[54] Non si tratta infatti, ed esattamente, di una scansione dialogica, drammatica, di un'esperienza che viceversa convive col monologismo espressionistico? Non solo presa dalla realtà, registrazione della "commedia delle lingue" del mondo, ma diffrazione (termine su cui sarebbe pure da riflettere) come procedimento dialogico, di contro al carattere totalizzante, nel senso o dal punto di vista dell'io, dell'esperienza monologica (recentemente, per il romanzo, Enrico Testa ha contraddistinto una funzione del "personaggio assoluto", nel senso di *ab-solutus*, slegato, da quella dei "personaggi relativi", nel senso opposto del legame al mondo, che è soprattutto relazione discorsiva).[55]

5.

Dal libro di Folena che comprende questi due interventi, degli ultimi anni Settanta, e intitolato complessivamente al *Linguaggio del caos*, raccoglierò infine, una dichiarazione chiarissima e proemiale, relativa alla possibile innovazione relativa nel quadro linguistico del Quattrocento, dunque del secolo che precede quello in cui comincia a porsi davvero una «questione della lingua a livello teatrale», o dell'alba, come abbiamo letto, della tensione lingua/dialetto: «Vorremmo contribuire a sostituire, a una visione puramente letteraria e pacifica della storia dell'italiano, una prospettiva

53. Folena 1991, p.128.
54. Ivi, p.150.
55. Testa 2005.

più complessa e varia e drammatica».[56] All'aggettivo "drammatica" si deve rivendicare appunto qui, dopo il cammino percorso, una doppia valenza, che riguarda non solo un termine scelto in opposizione a "pacifica", ma anche un chiaro riferimento alla dimensione dialogica. Si torni al saggio dedicato a Folengo:

> Del resto tutta la questione della lingua, come è stata dibattuta soprattutto agli inizi, piuttosto in dialoghi che in trattati, va letta spesso anch'essa in questa dimensione teatrale che vede posizioni diverse incarnate in "personaggi a tesi", figure storiche spesso ritornanti in dialoghi diversi, e il loro sviluppo legato ad argomentazioni retoriche di persuasione o di conversione svolte in forma drammatica.[57]

Goldoni (o Ruzante) abitavano in Contini la casella definita del «dialetto come genere o come registro». La *commedia cittadina veneziana* da cui Goldoni muoveva per le sue prove in veneziano, destinate ai giorni di carnevale (quelli in cui i teatri si accalcavano di un'udienza più ampia e popolare), si può definire certamente anche un "genere", e di conseguenza il dialetto veneziano un "registro", ma è evidente che l'idea di una dialettalità o di un plurilinguismo "organici", con prioritaria sottrazione al canone dell'opposizione o antitesi nel quadro del bilinguismo di tradizione, apre a prospettive tutt'altre, più articolate e discrete. L'immagine riassuntiva del sistema linguistico di Goldoni che Folena offriva, paragonando italiano, veneziano e francese ai piani diversi e contigui di un palazzo veneziano, offre, per limitarsi a un esempio celebre ed eloquente, un immediato riscontro al proposito. Non c'è qui spazio per dire qualcosa del Folena studioso di Goldoni, ma basti rammentare la fondamentale revisione dell'opposizione tra improvvisazione e scrittura (che tutt'ora costituisce l'idea corrente sull'autore), in quella tra "concertato" e "premeditato". Sul primo termine ho avuto occasione, e ripetutamente, di scrivere, osservando come esso appartenesse non solo alla sfera del lessico musicale (e, dunque, la sua assunzione non appare semplicemente metaforica, secondo altri principali interessi del grande studioso della lingua dell'opera settecentesca che è stato Folena), ma specificamente a quella del lavoro di palcoscenico, come testimoniano gli stessi contratti del "poeta di compagnia", in cui Goldoni fa prescrivere per sé la funzione di *concertazione* delle sue commedie dopo l'abbandono della compagnia di Girolamo Medebach, il suo primo capocomico, che quel lavoro faceva.[58] Questa costruzione del "testo" in prova con gli attori, in un sistema che appartiene alla pratica teatrale del tempo, sfuma e riduce l'opposizione secca tra improvvisazione e apprendimento a memoria del "testo scritto", ed è una delle ragioni sostanziali che fondano il diverso carattere di "lingua parlata" dell'italiano di Goldoni.

56. Folena 1991, p. 4.
57. Ivi, pp. 150-151.
58. Vescovo 2018.

Credo, infine, ci si debba interrogare, quarant'anni dopo, su come condurre una revisione-integrazione del canone o del campionario di esempi forniti da Folena, in una storicizzazione dello stesso intervento. Non conta tanto rilevare in esso le presenze, diciamo pure "strumentali", di autori evidentemente secondari (per esempio Gian Giorgio Alione, la cui implicazione era evidentemente dettata dall'apparizione di studi e buone, recenti, edizioni commentate), quanto di casi più ragguardevoli, determinanti un canone di generale riferimento. Si può fare subito un esempio: davvero Carlo Maria Maggi può essere indicato come una delle personalità prime della scena settecentesca nel rapporto lingua/dialetto e, soprattutto, uno dei riferimenti da mettere in campo in rapporto a Goldoni? Perché non il napoletano, insieme cruscante e sperimentatore del suo idioma, Niccolò Amenta, su cui Goldoni offre tra l'altro giudizi assai più lusinghieri relativi alla capacità nella scrittura drammatica, se non per il fatto che il primo ha avuto le cure di un Dante Isella (come complessivamente i lombardi in genere) e il secondo – senza ovviamente voler qui sostenere una promozione di questa figura oltre i suoi meriti – non ha interessato praticamente gli studiosi, che si sono limitati a riportare sul suo conto i giudizi sommari e sostanzialmente passati in giudicato degli avversari toscani del suo tempo, come Girolamo Gigli, sul quale le riserve di Goldoni appaiono senza appello. Si pensi, ancora e meglio, spostando lo sguardo al Novecento, per fare un esempio assai forte, a Raffaele Viviani, recuperato alle scene e alle storie del teatro, ma del tutto assente come "autore" in qualsivoglia storia della letteratura italiana, che nel Novecento riservano spazio al troppo e al vano, e dove egli meriterebbe sicuramente un qualche posto.[59] Si tratta, senza dubbio, del massimo autore inscrivibile nel quadro dell'ultima, forse estrema, tradizione "organica", di un teatro napoletano e nazionale, per la varietà di caratterizzazioni di livello, classe, mestiere e luogo, che il nativo di Castellamare di Stabia (e forse proprio per questa sua posizione esterna) coglieva con straordinaria attenzione e restituiva con grande potenza mimetica. Anche nel suo caso, parlare di "registri" non può che impoverire il quadro, nella riconduzione a fissazioni convenzionali e a stereotipi. Dopo di lui Eduardo – assunto al canone letterario e non solo scenico – rappresenta, oltre che la lingua di altri luoghi e quartieri di Napoli, anche il vistoso esempio di un napoletano reso più ampiamente comprensibile, dunque italianizzato, alle platee nazionali.[60] Meditare attraverso questi e altri esempi sulla fine dell'"organicità" o del

59. Viviani – con la splendida messinscena di *Festa di Piedigrotta* di Roberto De Simone, che risale tra l'altro proprio al 1979, e con la presenza centrale, come negli spettacoli precedenti, di Peppe Barra – si riaffacciava all'attenzione "nazionale" esattamente nell'anno del convegno della Biennale e dell'intervento di Folena, mentre la meritoria impresa dell'edizione di Antonia Lezza, con la collaborazione di Pasquale Scialò per le partiture musicali, sarebbe seguita tra il 1987 e il 1991.

60. Come ha illustrato Nicola De Blasi nell'edizione per i "Meridiani" delle opere di Eduardo, curata insieme a Paola Quarenghi.

suo calo di tensione – ripeto, da verificare attentamente e caso per caso – permetterà di proseguire il disegno di una diversa tradizione dialettale e plurilinguistica, in cui da tempo credo il magistero di Gianfranco Folena offra il punto di riferimento essenziale.

Percorsi

1. Il Tasso di Tomaso Mondini e il "teatro di Venezia"

1.

Al s' vien Ierusalèn zà d'scruvand:
mo cun i al vedin ben liberament,
c'menza ugn'om a cridar: a' i sen, a' i sen,
sia laudà Diè, v'dì là Ierusalèn.

Ass' ve' Ierusalem a fede 's fa,
In fé de Dé Ierusalem l'è ché'.
Tügg quang cridava sü quant ch'a' i podiva,
Viva lerusalem, e viva viva.

Vecco apparé Gierosalemme, e chelle
sante mura vedeanose mostare:
tutto 'nziemme no strillo aozaie l'armata:
Gierosalemme sie la ben trovata.

Ve' qua quella çittà che ghe fa gola,
i vede coppi, campanieli e case;
alliegri tutti quanti in compagnia:
Gierusalem, Gierusalem i crìa.

Tra le voci dei diversi eserciti che nella "letteratura dialettale riflessa" del XVII secolo, nelle traduzioni da Tasso, salutano Gerusalemme, il coro delle truppe veneziane evoca – per scegliere un'immagine immediatamente eloquente – un paesaggio familiare di *coppi* e *campanieli*, tanto che il lettore vede qui dettagli piuttosto che reazioni di spettatori («additar... si scorge, salutar si sente», nell'originale tassiano), secondo un'attitudine che mi sembra definire e caratterizzare specialmente, tra le altre prove, l'impresa di Tomaso Mondini.

Scrive Pier Jacopo Martello ne *Il Tasso o della vana gloria*: «Venezia, Napoli, Bologna e Bergamo ne' loro famigliari e graziosi dialetti la mascherarono [...], le dame e i cavalieri superbamente coperta la *Gerusalemme* custodivano. Vetturini, bottegai, barcaioli, lavorando la cantavano». E – per restringere subito lo sguardo a Venezia – gli fa eco, più in là, il capocomico Orazio nel goldoniano *Teatro comico*, il quale rammenta, a seguito di una citazione tassiana venuta sulle labbra del comico Tonino (Pantalone nella prima redazione): «Sapete il Tasso? Si vede che siete pratico di Venezia e del gusto di essa quanto al Tasso, che vi si canta quasi comunemente» (1.4.12-13).

Una non disprezzabile messe di luoghi rinvia all'intonazione sulle gondole e sulle rive delle ottave più famose di Erminia o di Armida e Rinaldo (qui fa spicco la trascrizione da parte di Giuseppe Baretti del canone d'intonazione di un'ottava), per giungere alla dilatazione nostalgica, e presto romantica, che vuole un Tasso dei gondolieri tra le tradizioni dismesse e le «vecchie leggende quasi dimenticate» – secondo la celeberrima pagina del *Viaggio in Italia* di Goethe –, mentre l'ambientazione si sposta dal giorno e dalla piazza affaccendata di arti e mestieri alla notte e allo specchio silenzioso della laguna, dove le voci si inseguono pateticamente in lontananza.[1] In realtà la stessa testimonianza del *Viaggio in Italia* – e l'annotazione relativa nel diario, che registra distintamente le spese per la barca e per i cantori – fa seguire a proposito del «celebre canto dei gondolieri» una dettagliata descrizione di una esecuzione tenuta da due cantori, usi ad alternare le loro voci di verso in verso. Una lettura meno ingenua può presumere dietro la mitologia della tradizione lontana e pressoché trascorsa (si noti che l'esecuzione dell'*antico canto* andava *ordinata apposta*) un'industria turistica che provvedeva a soddisfare le aspettative dei viaggiatori. Esemplare, da questo punto di vista, la testimonianza di Ippolito Pindemonte in una lettera del 1828, assai netta su questo punto: «È egli vero che la giraffa non è più visibile? Gl'Inglesi e le Inglesi credono che tutti i barcaruoli veneziani cantino il Tasso, come dicono, se tutti lo dicono, il *Pater nostro*. Ciò non fu mai: figuratevi se oggidì potrà essere».[2] E intanto, in quei paraggi, una letteratura locale e a tutti gli effetti minore contribuiva a quel mito: come mostra, ad esempio, tale Cleandro Prata col suo *Invido ai barcaroli di Venezia de cantar el Tasso*; composizione vernacola in ottava rima interamente esemplata sui centoni dei viaggiatori stranieri.

Per quel che riguarda, almeno, i gondolieri trasportati sulle assi del palcoscenico, già il Buleghin del giovanile intermezzo goldoniano *Il gondoliere veneziano* (1732) cita, per i suoi casi, un paio di versi della *Gerusaleme* (almeno per quanto la sua competenza italofona gli permetta). Più di centocinquant'anni dopo il vecchio Piero Grossi in *Serenissima* di Giacinto Gallina (1891: ma l'azione si svolge quindici anni prima), al crepuscolo del teatro veneziano, entra in scena citando un *toco de Gerusaleme* – tre versi dal canto di Armida e Rinaldo –, paragonandosi scherzosamente poco oltre a Goffredo, ed esibendo una seconda citazione, a proposito del sentir messa prima della riunione dei gondolieri in battaglia contro l'apparizione dei primi vaporetti, distruttori dell'arte del remo, sul Canal Grande (I.4.32-35).

Quale sia stata nella realtà la conoscenza media del Tasso da parte dei gondolieri emerge da questa letteratura, in ogni caso, l'inconsistenza della

1. Assai rilevante su questo punto – dalla lirica cantabilità all'opera musicale (come «catena di stati d'animo [arie] disturbati da eventi o peripezie o viceversa») – Morelli, Surian 1988: «C'è in nuce nel Tasso *alla veneziana* e nei suoi risolutivi tagli e manipolazioni ardite la conferma di un giudizio critico, sul poema pseudo-epico, mai effettivamente espresso come tale, ma praticato come schema principe della ricezione» (p. 177) e Morelli 2002.

2. Pindemonte, p. 340.

leggenda del canto in gondola di un *Goffredo* voltato in veneziano, vale a dire di quello di Tomaso Mondini. Nello stesso *Uomo di mondo* di Carlo Goldoni (ovvero la più tarda redazione "letteraria" del *Momolo cortesan*), la didascalia al principio della scena sesta del primo atto – che recita: «*Momolo in puppa di un battelletto, con Nane gondoliere. Arrivano cantando il Tasso alla veneziana, e arrivati che sono, legano il battello e scendono in terra*» – sembra plausibilmente riferire l'indicazione «alla veneziana» non alla lingua, ma al costume assodato della città ("secondo l'uso veneziano"). Quanto succede in una scena della commedia dello stesso Tomaso Mondini *Pantalone mercante fallito* (pubblicata dal Lovisa nel 1693) rappresenta dunque, esattamente, una sostituzione nella forma di un'accorta autopromozione pubblicitaria della *novità* alla tradizionale aspettativa. Pantalone – in *gondola* con Beatrice e i sonatori – dopo aver intonato una canzonetta da battello, salutata dagli applausi, rilancia nei seguenti termini la partita:

> E zà che ve piaso a cantar, si no me dé però incenso, vogio cantarve quell'ottava de Ercole che per amor mena 'l fuso, che la dise «Mirasi qui tra le meonie ancelle», ma ve la vogio cantar int'el mio lenguazo, che l'altro zorno me son imbattùo a Rialto, sotto i porteghi della Drapparia, dal Lovisa stampador e librer, e go visto un libro che dise: *El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola*, e l'è tutto 'l Tasso, cantào cusì alla veneziana, che a dirve 'l vero el me dà in genio. (II.5.8)

E così Mondini stesso sostituisce – ma solo nello spazio fittizio della commedia – all'ottava originale quella del suo rifacimento veneziano, rinviando i lettori all'acquisto presso il Lovisa anche di quell'opera. Terminata l'esibizione di Pantalone, Beatrice si dichiara entusiasta della trovata: «Veramente è una fatica bizarra e studiosa, e credo per essere così vaga darà nel genio a dilettanti». Ma arriva intanto contromano un battello di *cortesani* e l'idillio si spezza bruscamente in una zuffa a colpi di remo, che vede il vecchio precipitare in acqua e quasi annegare.

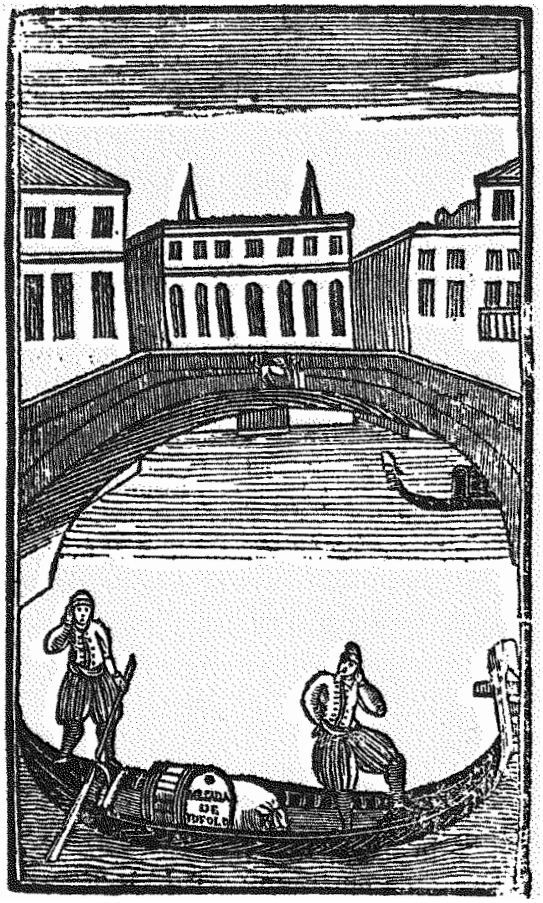
Per la bottega di Domenico Lovisa, *librer e stampador* sotto i portici della Drapperia a Rialto, ho avuto occasione di passare occupandomi proprio di Tomaso Mondini e di Giovanni Bonicelli, autori teatrali a mezzoservizio in gioventù, come precursori nella commedia veneziana di Carlo Goldoni, tentando una sommaria ricostruzione alfabetica delle disponibilità, dagli *abachini* alla *Vita di Sant'Osvaldo*, tra stampe da *legni* o *rami*, classici italiani e latini, capisaldi della letteratura di *colportage*, trattatelli e libretti di pia lettura, pronostici, lunari, bollettini, con particolare riguardo all'ampia scelta di opere drammatiche.[3] In dodicesimo, nel formato delle commedie *nuove e curiose*, esce nel 1691 – canto per canto fino all'ottavo e in un'unica soluzione

3. Si veda Vescovo 1987 [il *Pantalone mercante fallito*, e le due commedie pantalonesche di Giovanni Bonicelli – *Pantalone bullo*, *Pantalon spezier* – sono state in seguito edite a cura di Maria Ghelfi, con mia introduzione, nel 2013 e nel 2019, e sono disponibili nel sito di arprego/biblioteca pregoldoniana: https://www.usc.gal/goldoni/biblio].



Antiporta dell'edizione Venezia, Lovisa, 1693.





Antiporta principale e dei singoli canti dell'edizione Venezia, Gerolamo Dorigoni, 1771.

per gli ulteriori (conoscendo subito una reimpressione) – *Il Goffredo overo Gerusalemme liberata, poema eroico del signor Torquato Tasso. Tradotto in lengua veneziana dal signor Simon Tomadoni*, dove l'autore si firma ancora con lo scoperto anagramma che appare pure sui frontespizi dei testi teatrali. Menzionando un volume con *tutto 'l Tasso*, Pantalone rinvia indubbiamente alla successiva e completa edizione, intestata al *dottor Tomaso Mondini*, che appare, sempre per i tipi del Lovisa, nel 1693, con la quale l'opera ascende dal formato povero dei tascabili a quello del libro di pregio, in quarto e impreziosito da figure, nelle dimensioni e nella foggia delle *Gerusalemmi* «da dame e cavalieri» e che, infatti, reca la dedica al patrizio Francesco Duodo.[4] Il volume comprende venti tavole, provenienti da precedenti edizioni venete del poema: si tratta della serie di Giovanni Guerra – che appare, ad esempio, nell'edizione padovana del Bolzetta (1616) e nella veneziana del Curti (1670 circa) – con l'eccezione del *rame* che precede l'ottavo canto – presumibilmente a questo'altezza perduto o deteriorato –, sostituito dalla corrispondente tavola della serie incisa da Francesco Valesio, che si vede nell'edizione veneziana del Sarzina (1625) o più tardi in quella dello Hertz (1673). Appositamente realizzata per l'impresa è invece l'antiporta, ad opera di suor Isabella Piccini,[5] che ritrae, appunto, un personaggio in prua a una gondola, evidentemente un cantore, con la mano sinistra all'orecchio, in atto di ascoltare, presumibilmente, in attitudine di "ripresa", un'ottava cantata da un cantore su altra gondola (a meno che non si arrivi a supporre che il controcanto, in figura, alluda al prestar orecchio per rifare l'originale poema tassiano). A poppa sta un gondoliere, identificato dalle parole impresse sulla botte di vino che campeggia al centro dell'imbarcazione («mesada de Tofolo»). Ancora più chiara questa lettura risulta di fronte all'illustrazione – da questa tratta – che precede ciascun canto nell'edizione Dorigoni (Venezia 1771), e specialmente quella – stranamente diversa dalle altre, con la medesima scena ma senza titolo – che precede il canto quattordicesimo (cfr. qui le riproduzioni). In essa – notevole nonostante la sua "povertà" e rapidità, come le scenette che, canto per canto, fronteggiano questa tavola fissa sulla pagina di sinistra – non solo quello che si è supposto essere un cantore ma lo stesso gondoliere Tofolo appaiono, con la gondola immobile, in esplicita attitudine di ascolto. All'immagine di partenza – in assenza di rivendicazioni o esposizioni leggibili nella dedica e nella premessa ai lettori – sembra così spettare la dichiarazione d'intenti

4. Francesco Duodo – di Pietro e Chiara Foscari – di Santa Maria Zobenigo appartenne al ramo principale della casata. Fratello dei più noti Girolamo e Nicolò (che intrapresero la carriera politica) garantì continuità alla stirpe, col matrimonio con Loredana Tron. La dedica, attraverso il fratello minore, riguarda naturalmente l'intera famiglia (sui due Duodo maggiori cfr. le "voci" di G. Gullino nel *Dizionario Biografico degli Italiani*).

5. Per Isabella Piccini (Venezia, 1644-1734), figlia dell'incisore Jacopo, monaca preso il convento francescano di Santa Croce dall'età di ventidue anni, ove si concentrò in una fecondissima attività di incisore per l'editoria veneziana e di altre città, cfr. il catalogo e la bibliografia in Succi 1983, pp. 287-289.

della *fatica bizzarra e studiosa del dottor Mondini*, il significato dell'ideale marca "alla barcariola" con cui la traduzione si presenta.

L'impresa di Mondini occupa, anzitutto, un ruolo principale nella serie dei travestimenti dialettali della *Gerusalemme liberata*, per l'integrale conduzione del disegno e per il rapporto che essa presume rispetto alla tradizione letteraria veneziana. Due decenni prima un poeta veneziano della generazione precedente a quella del Mondini aveva già sperimentato, in margine a una produzione bipartita tra il latino e l'italiano, l'avvio di una traduzione vernacola del Tasso. Il terzo e ultimo volume dei *Promiscui Apollinis Flosculi* di Giovanni Benedetto Perazzo (1631-1707), apparso a Venezia per i tipi del Combi nel 1678, si chiudeva con l'abbozzo di un *Goffredo overo Gerusalemme liberata dal signor Torquato Tasso con diligenza fedeltà traportata dal toscano in lingua veneziana*, ristretto al solo primo canto e dedicato a Lazzaro Mocenigo, cavaliere e procuratore di San Marco; residuo – secondo le dichiarazioni, peraltro topiche, dello stampatore – di un'impresa giovanile, consumata nelle ore d'ozio, naturalmente, secondo scuse stereotipe, pubblicata dopo fortunoso ritrovamento: «Per mezzo di un amico (contro al genio dell'autore) mi è sortito di aver nelle mani il primo canto; quale, con qualche altro scherzo veneziano, volentieri aggiungo alle altre sue composizioni». Dove si riconosce la necessità a una rappresentatività poetica completa dell'inclusione di una scelta "minore" di rime veneziane in un *corpus* principalmente latino e secondariamente italiano.

2.

L'operazione di Mondini – come del resto gli altri travestimenti seicenteschi del Tasso – non consiste affatto in un ritagliamento in panni semplici, ad uso di un pubblico alfabetizzato più vasto e meno scaltrito rispetto a quello del testo originale. Rientra, al contrario, nel campo di quella letteratura dialettale burlesca – dopo la forte impressione delle esperienze del poema eroicomico seicentesco – in cui la ricomposizione e la degradazione del modello non appaiono godibili se non per un pubblico che bisogna immaginare sufficientemente colto e smaliziato. Le stampe seicentesche e tutte le numerose ristampe del secolo seguente del *Goffredo alla barcariola* riproducono a fronte il testo dell'originale tassiano, dato che l'operazione persegue non l'assorbimento e la sparizione del testo originale nel rifacimento dialettale, ma il rispecchiamento in esso.[6]

6. Mi risultano le seguenti edizioni del *Tasso alla veneziana* di Tomaso Mondini: 1-2) Venezia, Lovisa, 1691-1692 (ogni canto in singolo libretto fino all'VIII, in unico volume i canti IX-XX); 3) Venezia, Lovisa, 1693; 4) Venezia, Lovisa, 1704; 5) Venezia, Lovisa, 1728; 6) Venezia, Bettinelli, 1746; 7) Venezia, Dorigoni, 1771 (2 voll.); 8) Venezia, «A spese della Società», 1790 (2 voll.); 9) Venezia, tip. dell'Ancora, 1840. Tutte comprendono, tranne l'ultima, il testo italiano a fronte.

Mondini tenta la sua impresa "veneziana" colmando una casella disponibile, e di prima evidenza, nel mercato delle lettere tardobarocco, dopo i travestimenti in *lingua bolognese popolare* di Giovanni Francesco Negri (1628 circa) e in *rustica bergamasca* di Carlo Assonica (1670), nonché in esatto parallelo al *Tasso napoletano* di Gabriele Fasano, che vede contemporaneamente la luce nel 1689, in uno splendido volume in folio (al quale l'autore – un mercante di seta – sopravvisse solo alcuni mesi).[7] Come si vede siamo di fronte, esattamente, al "quadrilatero" indicato da Martello: Bologna, Bergamo, Napoli, Venezia. I primi due testi, peraltro, non sono solo generici "precedenti", ma risultano direttamente tenuti presenti – e direi specialmente il secondo – dal Mondini; tanto che la specificità del travestimento *alla barcariola* rischia di sfuggire senza una preventiva considerazione di queste altre prove.

A Giovanni Francesco Negri (1593-1659) – uomo di educazione regolare, che alterna la pittura (Carlo Cesare Malvasia lo celebra come ritrattista) e l'architettura (tra l'altro, progettatore della chiesa della Confraternita del Buon Gesù a Bologna) all'attività letteraria (scrive quattordici volumi di *Annali* bolognesi) – spetta il primato del trapianto del Tasso in un dialetto e nella realtà a esso retrostante.[8] La sua *Tradottione della Gierusalemme liberata* – la cui stampa fu arrestata bruscamente, su istanza della censura pontificia, per una satira contro il Legato, a metà del tredicesimo canto – risulta tuttavia tramandata nella sua interezza, talora in giunta al testo a stampa, da numerosi manoscritti. È un'opera tanto più interessante se si procede alla restituzione delle *Annotazion*i in lingua che seguono ciascun canto (sfuggita a Giovanni Fantuzzi) a quell'Antonio Mirandola a cui – mettendo a fuoco la cultura letteraria del Guercino, nella cui vita il Mirandola ebbe una parte decisiva – Ezio Raimondi ha dedicato un contributo illuminante, spaziando dagli eruditissimi libri di devozione ai singolari testi di morale moderna d'impronta picaresca, quali *La gabella della morte* e *L'osteria del mal tempo*. Il nome di Fabricio Alodnarim (cioè Mirandola, specularmente ribaltato) è quello che il canonico di San Salvatore impiega anche altrove, ad esempio nella commedia – regolarmente ascrittagli già dal Quadrio e dal Fantuzzi (immagino Fabrizio essere stato il nome di battesimo del Mirandola) – *Graziano volubile* (Bologna, Ferroni, 1632).[9]

7. La traduzione è disponibile in edizione moderna, a cura di A. Fratta, Napoli: Benincasa, 1990.

8. Per Giovanni Francesco Negri si veda Fantuzzi 1788, VI, pp. 153-156 e, sull'opera, Aricò 1985.

9. Per Antonio Mirandola, si veda Fantuzzi 1788, VI, pp. 32-34 (dove manca la riconduzione a lui delle *Annotazioni* alla traduzione del Negri). Sarà da rivendicare al Mirandola anche *Il sospetto, favola boschereccia* che il Fantuzzi rammentava allora conservata manoscritta proprio «nella Biblioteca dei Pp. Canonici regolari di S. Salvatore», dichiarando che di questo autore «nulla più ne sappiamo»: p. 34). Sul Mirandola (e sui suoi rapporti col Guercino) Raimondi 1995, pp. 55-76.

Potrà qui essere vantaggioso, per brevità, limitarsi – partendo proprio dalle importanti pagine dedicate da Raimondi al ruolo di Tasso, letto accanto e attraverso il Marino lirico, nella cultura bolognese degli anni Trenta del Seicento dal Mirandola –[10] a uno sguardo all'opera di Negri per lo spiraglio dischiuso da queste *Annotazioni*. Tanto più che l'insistenza sul primato "pittorico" del rifacitore si accompagna alle osservazioni sulla sapidità espressiva della parola dialettale, sulla produttività metaforica consentita dall'intrusione del più dimesso colore locale nell'epica.

Punterò a un paio di luoghi minimi, a mero scopo esemplificativo, per stabilire qualche coordinata da riprendere più in là, anche a proposito di Mondini. Il *ferro* (delle spade) *rivolto* anche *ne' campioni di Cristo* di V,33 diventa quello che *anch' i cristian trà zò dal vall*. E Mirandola: «i pittori dipingono l'istessa umana vita con la figura della morte, che criba con un vallo tutte le genti, e chi cade dal cribio, morto rimane, additando che mentre viviamo, sempre la morte ci crivella, perché sempre della nostra vita manca qualche parte, fino che, cessando il moto e consumato l'umido radicale, moriamo compitamente. Ora il poeta, essendo anche eccellente pittore, che ne' ritratti ha pochi pari, segue l'invenzione de' suoi pittori, e dice: "anch' i cristian trà zò dal vall"». Oppure, per una reinvenzione puntuale che rinsalda idiomaticità ad evidenza uditiva: Goffredo minaccia in X, 57 un secondo assalto *con maggiore e più terribil faccia / di guerra*, mentre nel testo bolognese promette di far sentire al nemico: «quand a'l s' cumbatt, / un martin scur! mo d'altr che d' zavatt». Cos'è il *martin scur*? Si tratta di una cerimonia della settimana santa, a rievocare il tumulto dei bastoni e le lanterne che si approssimano nella cattura di Cristo nell'orto: a Bologna, racconta Mirandola, si spegnevano le candele e i bambini battevano bastoni – e, si immagina, gli zoccoli – sul pavimento della chiesa: «E tal battimento i bolognesi chiamano martino scuro, quasi che un martino, ovvero un ariete, cozzando faccia rumore in quella oscurità, cagionata dalle candele estinte». È evidente come il risvolto della parodia localizzante, dell'ingresso anche in dimensioni puntuali del colore locale, ambisca a una «integrazione di certi toni minori», o meglio di altri e diversi toni, «alla letteratura "nazionale"».

Meno rilevante nel risultato, in quanto esercizio doppiamente riflesso, svolto in una lingua *rustica* più che non *popolare*, ma solida a suo modo e apprezzabile, risulta la fatica – portata più in là a compimento – del Tasso in bergamasco, montanaro più che cittadino, del dottor Carlo Assonica.[11] La Musa invocata all'inizio della fatica è infatti saldamente montanara e valligiana, non solo, ma non disdegna la giubba zannesca: «che 'l Goffredo famos nó pari strani – sottolinea l'autore, strizzando l'occhio al lettore – su la scena del mond vestit da Zani». Non a caso (si è detto, la fatica risulta doppiamente riflessa) l'autore guarda alla sua tradizione locale da

10. *Ivi.*, pp. 24-28.
11. Per Carlo Assonica si veda Vaerini 1788, V, pp. 130-132.

fuori: nato a Bergamo verso il 1626 egli muore, dopo lungo soggiorno in essa, a Venezia nel 1676 (ma un manoscritto contenente i canti I e III reca la data 1659). L'iscrizione sulla tomba nella chiesa di Sant'Angelo – oggi distrutta – lo rammentava NOBILIS, nonché DOCTOR COLLEGIATUS / AD SERENISSIMAM REMPUBLICAM. OLIM PRO PATRIA NUNCIUS, celebrando le sue vigilie di storico e geografo e – ciò che più ci riguarda e che dimostra, dopotutto, il grado di impegno del cimento, tanto da comprenderlo nell'epitaffio – la sua traduzione della *Gerusalemme*: QUI HETRUSCAM TORQUATI TUBAM AD VERNACULAM TIBIAM / LEPIDE CONCINNEQUE TRADUXIT.

I primi quattro rifacimenti del Tasso – in bolognese, bergamasco, veneziano e napoletano – tengono dunque una posizione di primato nel campo della storia della letteratura dialettale riflessa italiana, non solo per motivi cronologici ma per il dialogo che li raccorda. Quanto segue nel corso del XVIII secolo, anche nel caso di risultati artisticamente rilevanti (come è indiscutibilmente quello del milanese Balestrieri), rappresenterà una gara distanziata e un arrivo al traguardo già conquistato da altre culture municipali, capaci di riflettersi e reinventare il loro specifico tradizionale nello specchio del grande poema. Una scelta perfettamente congrua per Bologna, Napoli e Venezia e possibile per Bergamo a patto di passare attraverso la formula stereotipa del dialetto proverbialmente rustico e zannesco. Non c'è da stupirsi che un precoce abbozzo in calabrese – come, probabilmente, accadde ad altre imprese di questo tipo, concepite in luoghi non prevedibili – non proceda oltre il secondo canto (la fatica di Giuseppe Coco, *alias signor N.N.* tra gli *Affumicati di Policastro*, è naturalmente concepita in seno a una periferica accademia), ed attenda una realizzazione nella traduzione di Carlo Cosentino d'Aprigliano, che appare a Napoli – anche se il frontespizio dichiara Cosenza – nel 1737; una versione che, non a caso, Franco Brevini ha potuto definire come «la più interlineare di tutte».[12] Del 1750 è la versione collettiva in genovese (*Ra Gerusalemme deliverâ... tradutta da diversi in lengua zeneise*) e addirittura del 1772 quella travestita in lingua milanese da Domenico Balestrieri, vero e proprio atto dovuto alla fondazione di una tradizione cittadina su quel versante e, non a caso, provvista di una coscienza di essere l'ultima – anche se ciò può significare la più consapevole – di una lunga serie di imprese: «Musa del Bottonuu, quanti poetta / han faa la scimbia del Tass prima de ti?», si chiede, o chiede alla sua Musa, in posizione canonica l'autore.[13] A lato fatiche minori e su terreni linguistici marginali o di confine, come per esempio quella – peraltro parziale – in bellunese di Coraùlo.[14]

12. Brevini 1999, p. 1284.

13. L'autore vi lavorò dal 1743 al 1758 e, quindi, tra il 1770 e il 1771 (il testo è ora disponibile nell'edizione a cura di F. Milani, Milano: Fondazione Pietro Bembo/Guanda, 2018).

14. Su questa traduzione Da Pozzo 1993.

3.

Occupandomi del Mondini comico – il Simon Tomadoni del *Pantalone mercante fallito* – e di Giovanni Bonicelli – il Bonvicin Gioanelli del *Pantalone bullo* e del *Pantalon spezier* –, certo prossimi e anzi sodali per quanto ci dice l'intreccio dell'apparizione delle loro commedie *ridicolose* per i tipi del Lovisa, avevo sbrigativamente accomunato i due personaggi, a partire dal "dottor" che precede i loro nomi sui frontespizi, comprendendoli nella categoria degli uomini di legge. Presso l'Archivio antico dell'Università di Padova è stato possibile reperire qualche notizia sulle carriere universitarie dell'uno e dell'altro, che occupano il medesimo quinquennio 1684-1689. Bonicelli (domiciliato a ponte Molino) compie effettivamente studi di legge; Mondini risulta viceversa – e non senza sorpresa (almeno per chi sia risalito a lui a partire dal giudizio di *immoralità* pronunciato da Goldoni sul *Pantalone mercante fallito*) – dottorato in teologia in data 31 gennaio 1689 e registrato come *Don Thomas Mondini chierico* (altrove anche *venetus*). Figlio di un Raimondo (ancora vivo a questa data), egli risulta immatricolato nel 1683 e allora domiciliato a Sant'Agata.[15]

Le prove di Mondini (il Tasso e altre tre commedie oltre a quella rammentata: *Le sciocchezze di Gradellino*, *Gli amori sfortunati di Pantalone* e *Le nuove pazzie del Dottore*, di cui due edite nel 1689) risalgono tutte agli anni della giovinezza; al capo opposto della vita – nel 1733 e per i tipi di Giuseppe Bettinelli – e sotto lo pseudonimo di Santo Bagozzi («poeta natural, che del Parnaso netta i pozzi») egli pubblica una raccolta di cento sonetti intitolata *La Bagozzeide*, già ascrittagli dal Mazzucchelli, come confermano numerosi indizi interni, tra cui spicca l'allusione alla paternità del Tasso veneziano. Si tratta di una raccolta di poesie dialettali (il congedo ai lettori rende omaggio ad Achillini, a Ciro di Pers, a Zappi e a Maggi), "morali" o d'occasione, che copre un arco temporale che va dai primi anni Ottanta del Seicento al 1730, ai tempi, dunque, immediatamente prossimi alla data di stampa (che resta anche termine *post quem* per la morte dell'autore). La raccolta svela la pratica di un cinquantennio con l'aristocrazia veneziana, la probabile partecipazione all'Accademia degli Industriosi, che si radunava a casa di Francesco Morosini (si veda il sonetto in morte dell'avvocato Lazzaro Ferro nel 1693; un altro sonetto veneziano – più prossimo a questo – si legge, a nome di Mondini, nei *Funerali accademici* pubblicati nella medesima circostanza da Costantino Borgheselao, segretario della suddetta accademia), nonché un servizio trentennale – con un incarico da accertare più puntualmente – presso il Collegio dei Savi («Sarà trentasett' anni e xe passài / [che] servo i Savi», e ancora «Servo al Collegio»; la pratica della sala del Collegio lascia, tra l'altro, il segno nei sonetti dedicati all'orologio in

15. I documenti relativi alla carriera universitaria del Mondini si trovano in Archivio Antico dell'Università di Padova, ms. 439 c. 13; ms. 735 c. 151; ms. 230, I, c.418.

essa posto e, soprattutto, alla collocazione in essa, nel febbraio 1727, dopo la morte di Bertuzzi Contarini, del *Ratto d'Europa* di Paolo Veronese).

La chiamata in causa della *Bagozzeide* si presta qui a fornire un accesso al Tasso, ove gli anni della *fatica bizzarra* e *studiosa* sono i medesimi della ripresa della guerra al turco, ancora al di qua della definitiva chiusura di quel conflitto secolare (quella in seguito alla quale, a partire dalla disfatta totale dell'Impero Ottomano, nascerà la figura del turco bonario e sprovveduto, che occupa larga parte della letteratura e del teatro settecentesco, di parola e di canto, sulla pagina e sulla scena). Il turco del *Tasso alla barcariola* – per i tratti che Mondini acquisisce dalla tradizione di denigrazione satirica e sovrappone al poema tassiano – è quello della letteratura veneziana e dei vari travestimenti plurilinguistici, il cui canone si fissa rendendosi pienamente visibile nelle celebrazioni per la vittoria di Lepanto. Si tratta di una componente irreperibile negli altri "travestimenti" dialettali della *Gerusalemme*. La *Bagozzeide* esibisce, dunque, un'ampia sezione di poesie celebrative nell'arco cronologico indicato, con una nutrita sezione dedicata alla carriera – dal comando della flotta navale al soglio dogale e oltre – di Francesco Morosini e che si chiude, in data 1716, con un doppio sonetto per Eugenio di Savoia, il secondo a salutare la presa di Belgrado. Si va dalla dilatazione metaforica del profilo della *galìa bastarda* che va a «repiantar San Marco in Negroponte» – «legno piantào sul mar, bosco volante, / terror dell'Ottoman per starghe a fronte»; «torre che atterra e forte che no cede / mistra de casa de l'Adria fulminante» – fino al giochi metaforici sulla mezzaluna turchesca, calpestata sotto ai piedi o ridotta ad arnese da cucina («Tarapatà tù tù tù toché 'l tamburo, / soné la tromba perché va in armada / chi con la luna ha pestà ben l'aggiada / e che l'ha strapazzada al chiaro e al scuro»), fino alla reinvenzione delle mosse della tattica militare in mani di gioco a carte (*trionfetti, bassetta, stich, callabraghe*) e di giochi con dadi e tavoliere.

Il *Goffredo alla barcariola*, dunque, partecipa vistosamente alla storia della letteratura veneziana antiturchesca, impiegando in chiave allusiva – e debitamente rincarata dai procedimenti di caricaturizzazione del *nemico* – la trama della *Gerusalemme*: quasi ad apertura di libro, il *perfido pagan* si traduce con *quel porco de colù* (VII,43), gli infedeli sono una *razza sfondradona* o *una nazion beca e cornùa*, mentre un epiteto del tutto assente nell'originale – e significativo nella sua lapidarietà – definisce l'esercito cristiano come *i nostri* (si veda, ad esempio, IX, 15-16). Le risoluzioni, oltre che tendenti a una semplificazione coincidente con un'immediata icasticità, appunto generalmente improntate alla degradazione e all'ispessimento burlesco. Offro due esempi indicativi, tra i molti possibili, per le presentazioni di massa o dei singoli attori:

> Ecco d'armi improvvise uscir un lampo
> che sbigottì degli infedeli il campo. (IX, 91)

che diventa:

Che co i ga desfodrà spade e pugnali
i arabi ga pissà senza orinali.

E si veda la presentazione di Solimano:

Quel Soliman di cui non fu tra quanti
ha Dio rubelli uom più feroce allora (IX, 8)

che diventa:

Soliman quel beccon fatto e desfatto
che no gh'è al mondo sì bestial canagia...

e così via a sazietà.

L'aspetto caratterizzante la reinvenzione del poema tassiano – che contraddistingue questa impresa dagli altri travestimenti vernacoli, pure usi alla sovrimpressione dei costumi cittadini – è nella specificità della tradizione veneziana del canto in gondola, che si fa chiave allusiva (insisto: non destinazione reale) del travestimento. La metaforizzazione *barcariola* delle strutture di elocuzione è il tratto certo più diffuso e profondo del testo mondiniano, dove simili formule sono costantemente sparse – o *sparpagnàe*, per impiegare un termine prediletto dall'autore – lungo l'intero poema. La preghiera iniziale ad Alfonso II d'Este (qui lasciato al suo posto contro il taglio di due ottave operato dall'Assonica e la sostituzione, rispettivamente, col cardinal Spada e coi nobili napoletani nella altre due versioni) in attesa di maggior gloria, d'ascoltare pazientemente («i nostri carmi / intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi») è volta, ribaltando l'ordine degli addendi, in «vu al tippe toppe [onomatopea sostantivata del rumore delle armi] / parechieve, che mi me fazzo in poppe». O ancora, ad esempio, molto più in là (IX, 92): «Non io se cento bocche e lingue cento / avessi e ferrea lena e ferrea voce / narrar potrei», più bassamente risolto in «Per lodarli no cade che mi voga / che vedo che anderia de posta in secco». L'autore è dunque, anzitutto, il *popièr*, cioè il rematore, che conduce avanti la sua narrazione, ma intorno a lui la funzionalizzazione *alla barcariola* investe, naturalmente, le azioni o la voce dei personaggi che agiscono in essa. Si veda, ad esempio, I, 27, quando Goffredo rivolgendosi all'esercito cristiano, rammenta la necessità di far rispondere «di tutta l'opra il filo e 'l fin» agli «alti principî orditi», risolta nel testo veneziano nell'invito a «dar ste quattro ultime vogàe»:

Ora che i passi liberi e spediti,
ora che la stagione abbiam seconda,
ché non corriamo a la città ch'è mèta
d'ogni nostra vittoria? e che più 'l vieta?

diventa:

> Le strade zà de turchi xe sbrattàe
> e la bona stagion se ne presenta,
> cossa spettémio donca, ché no andemo
> a destrigarse e metter zoso el remo?

E così via. Stralcio, qua e là, qualche esempio. «Mentre il tiranno s'apparecchia a l'armi» // «Intanto che Aladin se tira in squero» (II, 1); «Or la forza s'adopri e or l'inganno» // «E de schena spenzé e zoghé de testa» (IV, 16). Il catalogo delle formule è amplissimo, a rinvigorire quelle che in veneziano suonano spesso come espressioni idiomatiche, ampiamente lessicalizzate, che riacquistano così sotto la scorza dell'impiego metaforico diffuso la loro referenzialità di partenza: *andar o tirar de voga battùa, tegnirse al remo, premer, stagar, stalir, farse in pope o in prova, seguitar la vuoga, lassar per pope* ecc.

Al velame *barcariolo* sono ricondotti spesso i paragoni: Ottone «veloce così, che tigre o pardo / va men ratto talor per la foresta», si muove qui «più presto d'una gondola / quando con quattro remi l'è in regatta» (VI, 30); Solimano è visto apparire e scomparire fra i fragori della battaglia «come veggion ne l'ombre i naviganti / fra mille lampi il torbido oceàno», e nel testo veneziano, più comunemente, «come in gondola xe con piova e vento / uno fra San Segondo e Canaregio» (IX, 26). Le similitudini si riconducono spesso all'universo osservabile da una barca: «A guisa di leon, quando si posa / girando gl'occhi e non movendo 'l passo» // «Come un can da burchio sta desteso / e tien vardà chi va vogando arente» (X, 56). Così ciò che nell'originale appartiene, nella trama dei paragoni, a un livello del tutto indipendente, si fa, nella rifunzionalizzazione in chiave *barcariola*, elemento che rinvia materialmente al piano dell'enunciazione allusiva del canto in gondola. *Barcariola* – per toccare un caso esemplare – è la stessa personificazione della Fortuna, la cui barca è paragonata a una *bissona*, che conduce, *stagando* e *stalindo*, Carlo e Ubaldo a liberare Rinaldo dall'incanto di Armida.

Chiuderei con un esempio di articolazione complessiva, nell'unità rappresentata dall'ottava, con la riambientazione della scena di Armida circondata dai cristiani invaghiti (V, 85):

> Chi di là giunge e chi di qua, né l'uno
> saper de l'altro, e il mira bieco e torto.
> Essa lieta gli accoglie, ed a ciascuno
> mostra de suo venir gioia e conforto.
> Ma già ne lo schiarir de l'aer bruno
> s'era del loro partir Goffredo accorto,
> e la mente, indovina de' lor danni,
> d'alcun futuro mal par che s'affanni.

Chi *a premando* la zonze e chi *a stagando*
e i tira i occhi co i se xe in presenza.
Ella a tutti la mostra affetto grando,
la ghe fa çiera a tutti, tutti ha udienza;
ma Goffredo xe andà descoverzando,
quando xe vegnùo dì, sta so partenza,
e 'l pensa ben ch'i averà qualche intrigo
che i s'ha messo a vogar, gonzi, in caligo.

L'attitudine dei guerrieri rapiti dalla visione è chiusa simmetricamente a come si è aperta: convergono verso l'oggetto del desiderio come un gruppo di barche e ripartono al suo seguito vogando nella nebbia.

4.

Lo scarso interesse, fino a tempi recentissimi, da parte dei lettori cronologicamente a noi più prossimi per questo e altri "travestimenti" tassiani (l'ultima stampa del testo di Mondini risale al 1840) sembra essersi appoggiato, d'altra parte, solo a rapidi assaggi, se non a brevi citazioni di seconda o terza mano, puntando ai luoghi allora e oggi più noti, memorabili ed effettivamente mandati a mente del poema originale. Scoprire qui le punte della trivializzazione comica fatta subire al modello dovrebbe apparire scontato, in obbedienza al ruolo direi istituzionale della parodia. Ed è così che si trovano frequentemente citati, col conseguente invito a non proseguire oltre, i primi versi del celeberrimo canto di Erminia:

Erminia intanto fra la scuritàe
d'un bosco co gran pressa la la batte;
la xe tanto stremia, che in veritàe,
mi credo che ghe trema le culatte...

Andrebbe quantomeno osservato che la trivializzazione, o la deformazione burlesca, di tratti di episodi più o meno salienti – oltre a localizzarsi nel singolo dettaglio – è lontana dall'esaurire il senso dell'operazione. Anche nel caso di Erminia tra i pastori, infatti, la gamma complessiva delle "integrazioni tonali" prevale largamente, dopo l'attacco burlesco, nella riambientazione dell'episodio. Leggiamo poco oltre (VII, 5):

No la s'ha desmissià però fintanto
che no la ga sentio certi rumori,
del fiume el corso, dei oselli el canto,
dell'agiare che fa i rami sonori;
l'averze i occhi, la se i frega, e intanto

la varda quei casoni de pastori,
e quanto che ghe xe ghe par che sia
tutto dolor, tutta malinconia.

Come si vede l'articolazione ampia dell'originale – «e mormorar il fiume e gli arboscelli / e con l'onda scherzar l'aura e co fiumi» – è semplificata a perseguire direttamente la visione e l'ascolto: «l'àgiare che fa i rami sonori». Gli *alberghi solitari* diventano senz'altro *casoni*, così all'ottava seguente il *chiaro suon di pastorali accenti* sarà subito, direttamente, *el canto d'un subiotto de villani*. Il "concerto", se non davvero la gara di ripresa, tra l'una e l'altra versione dialettale della *Gerusalemme* potrebbe efficacemente illustrare – allineando solo alcune ottave – i percorsi della vernacolarizzazione nella letteratura dialettale riflessa del motivo del *locus amoenus*. Raimondi nel saggio prima ricordato indicava puntualmente il ruolo della scuola bolognese nei primi decenni del Seicento (guardata dall'occhio *rapace ma solidale* di Marino) nel genere dell'idillio, esperienza allora percepita – anche fuori del circuito padano – come d'avanguardia. È un panorama che accoglie una direzione decisiva nella prova vernacola di Negri. Si veda, ad esempio, la celeberrima X, 63, prima descrizione del giardino d'Armida:

Iè al ciel fren, aiar dolza e gran vaghezza
d'albar, d' prà; è l'acqua chiara e pura,
dov' in fra i mirt e i pin, con zintilezza,
un bel canal da una surz'ria scattura.
Qui s' dorm in l'erba muorbia con dulcezza
udand al clò clò d'l acqua, e la v'rdura
scussar, cantar i usiè; né occur ch'a' diga
d'l architettura, ch'iè muderna e antiga.

Con la lunghezza della distanza degli anni già indicata – quando l'acquisizione di questi toni è, insomma, piena nella letteratura nazionale – il bergamasco Carlo Assonica impiega come parametri di ambientazione amena *Colavert*, «sito deliziosissimo in Bergamo», e *Casnida*, «luogo vicino a Bergamo tutto amenità» (così ragguagliano le note in calce al testo):

L'aer l'è come quel de Colavert,
l'eigua, i erbor e l rest com'è in Casnida,
do i piante taca i ram e té al covert
u sariület [fiumicello], chi corr per via fiorida;
el vent sona coi frosche u bèl consèrt,
e i palpére a calàs ol fonc invida.
I osei fa gorghe e 'l parla i papagai,
tase 'l marmor e l'or, tase l'intai.

O, andando a quella napoletana di Fasano, che più in là paragonerà il giardino di Armida alla reggia di Caserta (cfr. XVI, 1):

O che ffracanza, o ch'aiero avea sereno,
o ch'arvole, o che pprate, o ch' acque belle:
no sciommariello [fiumicello] adacqua lo tterreno,
e biale d'avusciole [bossi] e mmortelle.
Ognuno Ilà deventarria Seleno,
pe ddormì 'ncoppa l'erve, e de ll'aucielle
ncazzocchia [in dolcezza] te ne vaie pe l'armonia,
lasso le statoe, e ll'oro e la mastrìa.

Per venire, infine, al registro idillico veneziano (qui, parallelamente alla reggia di Caserta, le logge edificate dai diavoli si faranno una tranquilla *man de barchesse*, senza traccia d'architettura prodotta da sortilegio inquietante – cfr. ancora XVI, 1 – a disegnare un paesaggio di diporto in villa):

Qua l'àgiare xe bon, el ciel xe bello,
i arbori con i frutti, i pràì coi fiori;
de qua gh'è un fiumesin ca va bel bello,
de là un boschetto che dà mille odori;
o che bel repossar co un ventesello
che scorla i rami e co qui' osei sonori!
Statue, pitture, volti e naranzeri,
ori po, zogie e arzenti, ghe n'è a steri.

Un'analoga ricognizione può condursi, per esempio, sull'altro versante del paesaggio tassiano. Ma si permetta, per comprendere meglio il rincaro della visibilità e dell'udibilità, di tracciare un itinerario minimamente più ampio. Si parta – tema in qualche modo ora avvicinato a proposito del diradarsi di alcuni segni diabolici nel giardino di Armida – dall'evaporazione di alcuni aspetti caratterizzanti il sinistro tassiano nel testo veneziano, come negli altri, con un reinvestimento in direzione folklorica che riduce alcuni scenari a quinte da fiaba del focolare; si veda ad esempio XIII, 4 (scena per cui Fasano richiama il noce di Benevento):

Qui s'adunan le streghe, ed il suo vago
con ciascuna di lor notturno viene;
vien sovra i nembi, e chi d'un fero drago,
e chi forma d'un irco informe tiene:
concilio infame, che fallace imago
suol allettar di disiato bene
a celebrar con pompe immonde e sozze
i profani conviti e l'empie nozze.

Qua in sto bosco de notte vien le strighe
per àgiare con tutte i so bertoni,
in forma de serpenti, de formighe,
de porchi, de castrài, d'orsi e lioni;
le manàtole i fa co le so amighe
quei tochi de nefandi furfantoni,
i fa pachieti e i fa ballar i piavoli,
e ghe fa feste e ghe dà spasso i diavoli.

Dove basterebbe osservare la riduzione del *concilio infame* e delle *pompe immonde e sozze* – e così l'evaporazione del profilo inquietante e oppressivo che una simile ambientazione coinvolge – in *manàtole* e *pachieti* (ma si faccia, almeno, attenzione alla specificazione dettagliata di quelle che nell'originale sono dette *forme informi*). E si veda poco oltre (XIII, 18):

Qual semplice bambin mirar non osa,
dove insolite larve abbia presenti,
e come pave ne la notte ombrosa
imaginando pur mostri e portenti,
così temean…

Come i putti se d'aver visto i crede
el babao, la marantega opur l'orco,
sempre int'i occhi i lo ga, sempre i lo vede,
i trà scorloni, i sùa, spesso i fa sporco,
cusì costoro i teme…

Esattamente parallelo alla riduzione del versante diabolico nella caricatura infantile risulta l'ispessimento materiale del piano celeste (perseguendo, talora, caratterizzazioni ingenue da pietà popolare). Si potrebbero qui allineare le presenze angeliche, fin dalla prima presentazione di Gabriele («Giù i decreti del Ciel porta ed al Cielo / riporta de mortali i preghi e'l zelo» (I, 12), rincarata in «Questo de Dio i comandi ai paesi nostri / e questo a Dio ghe porta i paternostri»). Ma basti un'altra citazione, quella di un'ottava (VII, 81) pienamente indicativa di tale dimensione – rinviando il lettore al bellissimo volo dell'angelo nel IX canto – in cui il custode di Raimondo offre una ricognizione dell'arsenale celeste, che assume piuttosto l'aspetto di un rispostiglio:

Qui l'asta si conserva, onde il serpente
percosso giacque e'l gran fulmine e i strali,
e quelli ch'invisibili a la gente
portan l'orride pesti e gli altri mali;
e qui sospeso in alto il gran tridente,
primo terror de' miseri mortali,

quando egli avien che i fondamenti scota
de' l'empia terra e le città percuota.

Qua quell'asta ghe xe miracolosa
che a Lucifero ha dà quella gran pacca;
qua de siette gh'è una numerosa
truppa che fame e peste e altro ne tacca,
qua gh'è quella gran mazza dolorosa
fatta in tridente, che Dio la destacca
quando el castiga, e co un poco de moto
el manda dove 'l vuol el taramoto.

Spicca nella resa assolutamente esplicita e nel conseguente rincaro materiale la cancellatura completa proprio delle precisazioni che il testo tassiano offriva a proposito dell'invisibilità nel mondo terreno di fulmini e strali divini, così che il *gran tridente sospeso in alto* potrà essere, di conseguenza, staccato dal chiodo che lo tiene appeso e violentemente brandito. Per un'immagine idealmente simmetrica, dall'alto in basso, XIV, 11, dove si descrive il mondo come a Goffredo sembra di contemplarlo da sopra le nuvole in sogno, mentre nell'originale egli vede un punto indistinto che contiene quanto qua giù è dettagliato – «ché vide un punto sol, mar, terre e fiumi / che qui paion distinti in tale guise») –: la versione veneziana persegue l'immagine di una piena distinguibilità in miniatura, affiancando all'indicazione *un punto sol* quella dell'impressione *in puoco sass*o: «Che 'l vede terra e mar in puoco sasso, / monti, fiumi e città in un ponto fisso».

Visibilità – e talora pittoricità della pagina – significa, in questo caso, non la sovrapposizione della memoria iconografica, in forma di precipitato letterario, a raddoppiare o rinterzare una metafora (abbiamo visto sopra, brevemente, l'attitudine di Negri attraverso il commento di Mirandola: il crivello della morte sovrapposto al taglio della spada assassina, ecc.), ma anzi – a Venezia, negli anni estremi del Seicento, in una tradizione memore della lezione poetica di Marco Boschini – la volontà di rendere più icasticamente dirette e forti, secondo un'assodata tradizione, le immagini del testo di partenza. Allo scioglimento delle perifrasi e all'esplicitazione dei dettagli si accompagna, così, il rincaro materiale dei tratti e la ricerca di una coloritura espressiva. Si veda, ad esempio, l'armatura di Clorinda, indossata da Erminia, che risplende alla luce della luna (VI, 106):

Ella era in parte ove per diritto fiede
l'armi sue terse il bel raggio celeste,
sì che da lunge il lampo lor si vede
co'l bel candor che le circonda e veste…

La giera su una mota, che la luna
tutta in te l'arme la ghe dava drento,

tanto che da lontan per so sfortuna
se ghe vede 'l lusór e 'l vestimento…

Ogni direzione allusiva – e quindi ogni effetto di *vago* – viene spianato e risolto in immagine diretta: «in parte» / «in su una mota»; «il bel raggio celeste» / «la luna»; «per dritto fiede» / «la ghe dava drento», ecc. Un'altra vistosa categoria obbedisce alla scomposizione in dettagli di un'immagine che nell'originale risulta unitaria e di articolazione ampia, a perseguire una dinamica del movimento, con inarcatura espressiva: «Fumar li vedi [i cavalli al galoppo] ed anelar nel corso / e tutto biancheggiar di spuma il morso» // «Niole de fumo el naso, un mar la bocca, / strissi de fuogo i pie ghe butta e scrocca» (X, 15). Più evidente sarà – dopo questi campioni preliminari – l'immagine della notte stregata di IX, 15, esempio indicativo, tra i tanti, di una linea boschiniano-tintorettesca:

Ma già distendon l'ombre orrido velo
che di rossi vapor si parte e tigne;
la terra in vece del notturno gelo
bagnan rugiade tiepide e sanguigne;
s'empie di mostri e di prodigi il cielo,
s'odon fremendo errar larve maligne:
votò Pluton gli abissi e la sua notte
tutta versò da le tartaree grotte.

Zà la notte è vegnua, ma oh Dio che notte!
par che l'àgiare sia masse infuogàe;
vien zó gioze de sangue a grumi, a frotte,
i crepuscoli è questi e le rosàe;
tutte le fràgie averne qua è redotte,
orchi, ischeletri e ombre indiavolàe
e per puzarghe ai nostri un danno eterno
credo che s'abbia spopolà l'inferno.

A lato segnalerei, almeno, tra le rubriche prossime – nell'eventualità di un inventario più sistematico –, quella degli indici (o deittici) di visibilità esplicita, a rendere ancora più diretta una narrazione già normalmente trasportata dal passato al presente: «fiammeggiare a sinistra accesi lampi / fur visi e chiaro tuono...» // «ve' qua lampi continui – oh che contento! / ve' qua 'l ton che li sèguita»; «segue la pioggia» // «ve' qua la piova» (XIII, 74-75), e così via. E si noti che la visibilità pretende, più ampiamente, l'ispessimento dell'oggetto a cui l'azione si indirizza, come se esso inglobasse nel suo concreto l'astratto del movimento che ad esso si rivolge: «Ma se ne van l'afflitte madri al tempio / a ripregar nume bugiardo ed empio» // «Intanto va le femene in moschea / a sconzurar cusì el so dio de crèa» (XI, 29: dove la

rima di esplicitazione, in sé banalizzante, chiama, o calamita, l'immagine materiale).

Questi travestimenti tassiani – nella complessità e nell'integralità dell'impresa – rappresentano anche, dal punto di vista linguistico, dei ricchissimi giacimenti lessicali. Ha certo ragione Franco Brevini nel ricordare il «valore strategico» delle traduzioni di Tasso «per le letterature regionali e i loro idiomi» («Costretti a misurarsi coi generi letterari inconsueti, i dialetti hanno visto arricchirsi enormemente il loro patrimonio lessicale. Tanto che queste versioni sono state spesso preziose miniere sia per i dizionari dialettali [...], sia per la letteratura successiva»).[16] Tuttavia per il *Tasso veneziano* il tragitto appare piuttosto inverso, dove un "classico" come la *Gerusalemme* offre la possibilità di uno sguardo amplissimo sul *repertorio* già ampiamente assestato di una secolare tradizione. Questo non riguarda necessariamente la condizione diversa – come ancora suggerisce Brevini che intende il veneziano come lingua piuttosto che come *dialetto* –, visti i differenti pedali e registri messi in campo, ma la distinzione che, insomma, se il poema sarà ancora per Balestrieri la fucina del milanese esso rappresenta (dunque in una posizione diversa anche da quella dei suoi precursori) un *catalogo* per Mondini, consentendogli una ricognizione delle preesistenti ricchissime "miniere" del veneziano (uso il termine in accezione boschiniana, col medesimo riconoscimento di una tradizione "locale" che si irradia nella cultura contemporanea).

Per questo nella riambientazione di Mondini – nella generale "messa a terra" del tono alto dell'originale – spicca l'impiego dei registri coloritamente idiomatici ed espressivi, e un tono gergale, segnato da punte furbesche, che si intrecciano a un registro familiare e affettivo assai ampio. Da una parte, dunque, l'inarcatura espressiva e la deformazione delle macchie di colore lessicale (moltissimi i prestiti, a mostrare la ricchezza non selettiva delle "miniere") come *badanai, chiaf, frignòcola, goi, muchiachia, pachieffa, quàcchio quàcchio, sbriso, slàpara, tugo*; dei verbi furbeschi come *brogiar, calumar, cordonar, desbottar, lumar, sbabassar, tambarar;* delle locuzioni come *andar zó dei bazari, far de so nona, far sporco in ballo, far terra da bocài, mazzar el vermo, metter in gànzego, pusar le fetécchie, sbusar la barila, suar i persutti, suar o grattarse el çesto, tettar int'el mazo e int'el martin, toccar la garbinela, perder la burela, mandar a osseti*. Mentre l'altra faccia, complementare e opposta, del registro epressivo esibisce una tonalità familiare, veramente notevole a questa altezza cronologica nella letteratura in veneziano, di più ampia modulazione, così da permettere un'apprezzabile riambientazione di alcuni episodi: «Ma de vu me despiase, caro tòco», dice Olindo a Sofronia temendo la comune morte (II, 34), e Clorinda – giungendo e vedendoli legati – sostituisce a «Deh dimmi», con cui si rivolge a un vecchio tra la folla, un «caro pare, diseme» (II, 43). La stessa voce poetante – in luogo dell'invocazione «ove tu Signor» – può dire «caro mio Dio» (III,

16. Brevini 1999, p. 1292.

3). Così ovunque, a sazietà, *cara raìse, caro fio, vìssere mie* e simili. E non ha alcun intento comico il *cara manina* che Tancredi pronuncia – in luogo di *o bella destra* – stringendo la mano a Clorinda morta (XII, 82).

Quando Armida arriva al campo cristiano (IV,28: dove c'è maggior rumore che sulla riva degli Schiavoni) i rinvii alti ad Argo, Cipro e Delo – «Argo non mai, non vide Cipro o Delo / d'abito o di beltà forme sì care» – vengono senz'altro riquadrati in dimensioni di esperienza cittadina, rapportati al raggio dei suoi quartieri: «San Giacomo dall'Orio o Canaregio, / l'Arzere o Quintavalle no ha un tal tòco; / l'ha i cavéi biondi e quel visetto regio» (IV, 29); Elena, Venere e Diana cedono così il campo alle *putte* di quartiere. L'abbassamento persegue in questo caso più che non la degradazione burlesca un respiro di quotidianità, che costituisce, dunque, il tratto più felice e caratterizzante dell'impresa di Mondini. La descrizione di Armida – assai felice nell'impronta di erotismo popolaresco («Quel petto dolçe co xe i confettini», coperto solo in parte dal *mantò*, e così via) – potrebbe qui stralciarsi interamente, ma converrà forse puntare alla documentazione tonalmente più ricca e diffusa della presentazione di Erminia alla ricerca, con l'armatura di Clorinda, di Tancredi (VI, 61):

e lieta vagheggiò le squadre altere,
e con avidi sguardi il caro amante
cercando gio fra quelle armate schiere
Circolò in van sovente ed anco spesso:
raffigurollo e disse: «egli è pur desso».

e liegra l'ha sentìo trombe e tamburi
e tante volte senza dir parole
la ghe diseva ai occhi: «Oh se' pur scuri!,
no se' boni trovar quel caro fio?»
«Véllo là. Xéllo lu? Sì, no, oh Dio».

Alla traduzione effusiva – ben testimoniata dalla risoluzione "parlata" e dal contrasto sentimentale – si potrebbe, almeno, far seguire l'ottava 92, che testimonia insieme l'uno e l'altro livello: la parodia con i suoi esiti di espressività e la familiarità affettuosa:

Co 'l durissimo acciar preme ed offende
il delicato collo e l'aurea chioma,
e la tenera man lo scudo prende,
pur troppo grave e insopportabil soma.
Così tutta di ferro intorno splende,
e in atto militar se stessa doma.
Gode Amor ch'è presente, e tra sé ride,
come allora già ch'avolse in gonna Alcide.

Tutta serrada in arme infina ‘l muso
la se coverze, che la zé mez’orba,
e la manina slissa chiappa suso
la targa e la ghe pesa ca la sgorba.
Tutta ferro cusì, che no l’è in uso,
ghe par d’esser cazzada in una corba.
Amor la vede, e’l gode con gran gusto,
come quando se messe Ercole ‘l busto.

La categoria certamente più ampia – in cui si inserisce la stessa funzionalizzazione *alla barcariola* – è rappresentata dalla localizzazione (un *dépaysement* dell’originale che ha ricaduta concreta e non meramente comica), a proposito di una complessiva riambientazione veneziana del poema, nella conquista di un colore locale, specialmente attraverso gli spazi aperti dalla trama dei paragoni.

Partiamo dalla mossa di base, che trova nello stesso testo tassiano la chiamata in causa di luoghi prossimi all’esperienza del lettore. Al movimento di esplicitazione – qui come ovunque fondamentale («degli altri fiumi il re», diventa senz’altro «el Po»: I, 75) – si appoggia la diretta implicazione di elementi cittadini, a dare spessore ulteriore al rincaro:

Così degli altri fiumi il re talvolta
quando superbo oltre misura ingrossa,
sovra le sponde ruinose scorre,
né cosa è mai che gli s’ardisca opporre.

Cusì ‘l Po delle volte, che ingrossào
de piova o neve el va tanto infierìo,
che i arzeni el monta e ‘l va con tanto assalto
che’l strassinerìa zó ‘l ponte de Rialto.

Per descrivere la stazza di Plutone in IV, 6 la mole dei più imponenti e ovvi edifici veneziani si presta ancora al caso:

Né tanto scoglio in mar, né rupe alpestra,
né pur Calpe s’inalza o magno Atlante,
ch’anzi lui non paresse un picciol colle,
sì la gran fronte e la gran corna estolle.

Se de San Marco el campaniel sovran
se mettesse de Rialto sora el ponte,
la diadema dell’anzolo, per Dia,
no, ch’ai zenocchi no l’arriverìa.

E ancora, per esempio, *i gran stendardi de San Marco* dipingono una felicissima immagine individualizzante, nell'offrire materia alle *torbide procelle* chiamate a paragone del volo degli spiriti infernali (IV, 18):

> Come sonanti e torbide procelle
> che vengan fuori dalle natie lor grotte
> ad oscurar il cielo, a portar guerra
> ai gran regni del mare e della terra
>
> che le par un gran nembo imbestialìo
> che i arbori 'l despianta e 'l li scavezza,
> che 'l scende 'l sol, che 'l tira l'onde in arco,
> che 'l trà zó i gran stendardi de San Marco.

La riambientazione può partire, dunque, anche da luoghi lontani, a patto di recuperarne credibilmente il ruolo nel paesaggio quotidiano. Il mago di Ascalona si muove sopra le acque (XIV, 34):

> Sì come soglion là vicino al Polo,
> s'avvien che 'l verno i fiumi agghiaccia e indura,
> correr sul Ren le villanelle a stuolo,

qui sostituite dai *puttazzi*, che si muovono sciovolando sulla laguna ghiacciata tra le Fondamente Nuove e San Cristoforo:

> come quando che xe de quei gran giazzi,
> che fin a San Cristofolo i fa strada,
> se vede a slitolarghe su i puttazzi...

Ma, più in generale, le feste veneziane – che occupano anche alcuni sonetti della *Bagozzeide* (dalla *Sensa* al volo dal campanile del giovedì grasso e così via) – offrono ai traslati abbondante materia per sostituzioni sostanziose. Prevale, al fondo, l'identificazione degli scontri tra gli eserciti con l'agone di giostre, gare, cacce e regate. È una direzione che da una parte, nelle singole scene, ricerca visibilità pittoresca ai contrasti, perseguendo, dall'altra, una complessiva demolizione burlesca della posta in gioco. Si vedano, in particolare, le risoluzioni meramente agoniche (soprattutto a carico degli infedeli) del destino finale dell'impresa. Nella folle e magica corsa del carro di Ismeno, Solimano chiede al negromante, sperando che costui conosca fino in fondo il futuro: «Deh dimmi qual riposo o qual ruina / ai gran moti dell'Asia il ciel destina», risolto ad infimo livello nel colloquiale: «Diseme, caro vu, ma netto e schietto / chi porterà in sta guerra via el porchetto?» (X, 18), con l'allusione al porcellino dato in palio ai regatanti. Così, da parte cristiana, l'alternativa tra *cipresso* o *palma*, tra vittoria e martirio, è risol-

ta e pesantemente volgarizzata nel proverbiale *merda opur baretta rossa*, espressione idiomatica legata ancora all'esito della regata (V, 52).

Per esempio il *gran tauro* cacciato dai cani e il carosello moresco in III, 32 offrono il destro a una messa in campo di giochi veneziani, riambientando la caccia in un campo nel primo caso, sostituendo il secondo a una più familiare *guerra dei pugni*:

> Tal gran tauro ne l'ampio agone,
> se volge il corno ai cani ond'è seguito,
> s'arretran essi; e s'a fuggir si pone,
> ciascun ritorna a seguitarlo ardito.
> Clorinda nel fuggir da tergo oppone
> alto lo scudo, e'l capo è custodito.
> Così coperti van ne' giochi mori
> da le palle lanciate i fuggitori.
>
> Cusì a Venezia quando un toro i mola
> che 'l gabbia drìo do o tre cani baroni,
> co lu scampa, elli drio proprio i ghe sguola,
> co 'l ghe volta el pastier i se fa boni;
> i nostri se sbabazza a dar, che sola
> no puol fermar Clorinda quei poltroni;
> cusì fa al ponte i bravi nicolotti
> co i ghe pesta el muson a quei dai gotti.

E la carnevalesca caccia al toro viene a sostituire quella all'orsa tra le *alpestri selve* in VI, 45, raccontando l'urto dell'animale contro la folla delle *maschere* che assistono, e così via. La veneziana guerra dei pugni tra sestieri funziona più ampiamente da traslato *passe-partout* lungo l'intero corso del poema, introdotta a sostituire termini di paragone di tutt'altro tipo, fino ad occupare con estrema libertà ottave dedicate nell'originale tassiano a tutt'altra materia. La furia di Solimano in IX, 22 è paragonata al fiume in piena, alla folgore, al terremoto, mentre la versione veneziana la abbassa e ridicolizza volutamente in quella dei campioni della guerra dei pugni pronti allo scontro: «Dei nicolotti Panchia o Germetto, / dei castellani Tartaro o Cocchietto». Ancora, mentre la stanza 29 mette a confronto Latino e la sua prole con la leonessa che istruisce alla caccia i suoi cuccioli, Mondini narra l'educazione impartita ai figli sul Ponte dei pugni dal nicolotto Tacco, istruito contro i nicolotti, ovvero le due fazioni contrapposte dei veneziani abitanti i due sestieri più antichi e "originali". Qui gli spettatori sono distinti, in alto, «tra coppi e altane», e il popolo assiepato sulle due *fondamente*. I turchi cadono dalle mura di Gerusalemme – in luogo dei *pomi anco immaturi* che la tempesta fa cadere dai rami – come i castellani dal ponte dei pugni (XI, 48), mentre Solimano resiste altrove (IX, 31) alle tempeste di mare non più come una roccia ma come l'invitto campione dei nicolotti:

Ma come a le procelle esposto monte
che percosso dai flutti al mar sovrste,
sostien fermo in se stesso i tuoni e l'onte
del ciel irato e i venti e l'onde vaste,
così il fier soldan…

Ma come 'l gran Tomè sta forte e duro
contra de vinti e trenta castellani
senza che i possa muoverlo, siguro
chi va amente d'aver tonfi da cani,
cusì el gran Soliman…

Si arriva – addirittura – all'empia introduzione dei campioni Tomè e Cocchietto a far paragone del combattimento di Tancredi e Clorinda. La trovata serve, tuttavia, a una non insipida localizzazione del *pieno teatro* che al lume del giorno sarebbe degno di contenere *opre sì memorande* nel campo di San Barnaba; la celeberrima ottava 54 del XII canto è così accomodata:

Qua ghe vorrave de San Bernabà
e fondamente e case e coppi e altane,
e ghe vorrave un dì chiaro e nettà
per amirar ste maravegie strane;
però siben che inte la notte è stà
fatte ste azzion tremende e soraumane,
contenteve che a gloria de sti do
diga, madonna Notte, quel che so.

Il motivo barocco del teatro – nell'aperto dei campi o nel chiuso delle sale da spettacolo – pertinentemente appare riambientato nei termini della topografia cittadina. Si veda per la seconda direzione, ad esempio, VII, 36 dove uno spegnersi del giorno e l'accendersi delle luci nella notte – col campeggiare del castello di Armida – richiamano un palcoscenico artificialmente illuminato, ovvero quello del maggior teatro veneziano (e cfr. anche XIV, 61):

[…] e perché il giorno
spento era ormai sì che vedeasi a pena,
apparir tante lampade d'intorno
che ne fu l'aria lucida e serena.
Splede il casale come in teatro adorno
suol fra notturne pompe altera scena.

[…]e perché intanto
s'aveva sparpagnà la notte intorno,

s'ha visto comparir per niovo incanto
tante lumiere, che pareva zorno;
giusto a San Zan Grisostomo altrotanto
xe quel teatro bello, lustro e adorno.

Il colore cittadino è così felicemente sovrimpresso, oltre le zone di più pesante parodizzazione, nel tentativo di un avvicinamento di diretta efficacia visiva e auditiva. Al principio del terzo canto ai rumori del campo cristiano al far del giorno (la «voce alta e sonora» che precede il segnale delle trombe) si sovrappongono i rumori del risveglio cittadino, sostituendo completamente una delle topiche variazioni metaforiche sull'alba: si noti che, in una gara diffusa nella letteratura barocca, che impone, dai tempi dell'*Adone*, ulteriori variazioni al motivo, Mondini sostituisce ad ogni immagine dell'alba o del tramonto dell'originale una diversa immagine. Ma il principio del giorno può restituirsi fuori dal registro più praticato anche attraverso le voci dei barcaioli che *sponza barche e batèi*, o nel rumore che proviene dal Ghetto quando se ne riaprono le porte, equivalenti del *sussurro* e *tananai* che percorrono il campo militare (III, 1). Così, simmetricamente, con un'altra sostituzione assoluta, nell'ora del tramonto, il profilo della Gerusalemme di *coppi* e *campanieli* acquista, stemperando l'immagine alta, l'inconfondibile colore del quotidiano cittadino (XIV, 1):

Usciva ormai dal molle e fresco grembo
de la gran madre sua la notte oscura,
aure lievi portando e largo nembo
di sua rugiada preziosa e pura;
e scotendo del vel l'umido lembo,
ne spargeva i fioretti e la verdura,
e i venticelli, dibattendo l'ali,
lusingavano il sonno de' mortali.

Zà i nonzoli averziva i campanièi
per andar a sonar l'Ave Maria,
retornava da scuola zà i putèi
e a casa i ghe diseva – Mama, ìa.
Zà 'l Sol giera bagnà fin ai cavéi,
zà la barca da Padoa la va via.
I pipì e le cocò xe zà in ponaro,
vien suso el scuro e va de sotto el chiaro.

2. «La vita del giorno». Sulla rappresentazione organica di Venezia

Abbiamo già citato una memorabile pagina del *Viaggio in Italia* di Johann Wolfgang Goethe – in un particolare momento di pienezza, ma pochi anni prima della caduta della millenaria Repubblica – in data 4 ottobre 1786, che cattura il carattere unico di Venezia nel collegamento tra «la vita del giorno» (anzi, nel riferimento ai veneziani, del "loro giorno": «*das Leben ihres Tages*») e la sua riproduzione a teatro, la sera, alla luce della ribalta.[17] Si tratta di quello che potremmo definire un nesso organico tra vita e teatro – d'altra parte precisamente ribaltato da tutte le mitologie successive della morte di/a Venezia, della sua sopravvivenza "minore" e fuori dalla Storia o del suo *Nachleben*, della sua "vita postuma" – sottolineando con particolare acume la necessità di elementi artificiali, seduttivi e stranianti, per tramutare la mera riproduzione della realtà in rappresentazione. Goethe vede a teatro, tra le altre, anche una commedia di Carlo Goldoni, comprendendone poco del dialogo ma afferrandone il senso essenziale, mentre la descrizione di un'altra commedia sembra contenere l'intero itinerario del commediografo: dalla presenza delle maschere e dai colori ancora sovraccarichi di tradizione nella sua prima produzione, agli artifici consentiti dall'uso del verso nella fase della maturità, che permette una scansione diversa e inattesa, specialmente nel respiro corale, alla prosa del quotidiano, fino alla distensione assoluta che sembra quasi coincidere con la verità del reale: la stessa catturata da una pittura come quella di Pietro Longhi, in cui anche grandi committenti della nobiltà esprimono un gusto della dimensione privata e della «familiar conversazione», per usare un'espressione dello stesso Goldoni.

Il conte Carlo Gozzi, qualche anno prima di essere l'autore delle *fiabe teatrali*, mette in berlina il commediografo immaginandolo comporre il suo primo fortunatissimo dittico veneziano (*La putta onorata*, già citata, e *La buona moglie*) girando per le strade, soprattutto dei quartieri popolari, con quaderno e matita a "ricopiare" vedute e spezzoni di dialoghi: poesia di *traghetti* e *altanelle*, di comari intente a fare baruffa, di gondolieri in attesa o in rissa:

> Cotesto nostro scrittore [...] stava in ascolto e con la penna e i fogli dinanzi spesseggiava a scrivere, ricopiando i dialoghi che questi facevano filo per filo [...]. I parlari erano sull'abbandono del marito, sul mendicume, sul frascheggiare

17. Si veda sopra il capitolo I/2.

> della fantesca, sulla pappa, sulla ciccia, sul bombò, sulla cacca fatta dal bambino e sulle pezze occorrenti.[18]

Così si legge ne *Il teatro comico all'osteria del Pellegrino*, dove dalle finestre di un'osteria che affacciavano sulla piazza di San Marco, Gozzi immagina nell'ultimo giorno di carnevale lo stesso Goldoni apparire in forma di un mostro esibito in quei baracconi da fiera che, in anni prossimi, Pietro Longhi aveva dipinto per un nobile committente, Giovanni Grimani "ai Servi". Un mostro addirittura con tre teste, ciascuna delle quali parla la lingua di un repertorio teatrale: la commedia di dame e cavalieri o di cittadini elevati; la commedia plebea veneziana; la tragicommedia esotica, di costumi e paesi lontani. E qui è sicuramente un nesso, dalla parodia deformante alla scoperta del fantastico, che indica la strada che attende le creazioni "in positivo", oltre il *pamphlet* e la satira, del conte.

Nelle stesse pagine Gozzi paragona il numero altissimo di cambi di scena delle prime commedie veneziane di Goldoni – tra campielli con *altane* e canali con gondole e, addirittura, l'esterno del Teatro Sant'Angelo in cui quelle commedie si recitavano – alle visioni che intrattenevano il pubblico nelle fiere, quelle del "Mondo novo". Salvo che anche lui approderà a quel sistema, col caleidoscopio delle vedute di luoghi fantastici dell'oriente di fantasia delle sue fiabe, ma mostrando – specie dopo la partenza di Goldoni per Parigi – una piena adesione al teatro che faceva "passeggiare" gli spettatori tra i luoghi della realtà.

Così, per esempio, Brighella riassume in una commedia ritrovata pochi anni or sono, *La cena mal apparecchiata*, l'itinerario veneziano del suo padrone per sfuggire ai creditori, pieno di riferimenti concretissimi:

> Ma vegnir via de Quintavalle de quel passo, tornar indrìo ogni momento e scavezzar tutte quelle caleselle; sboccar sulla riva dei Schiavoni, far un ziro impetuoso e cazzarse alla Bragola; tornar a sboccar sulla riva, saltar int'una barca da vin, domandar quanto i lo vende al bigonzo e impiantar el paron prima che el ghe daga la risposta, far cento passi e ficcarse int'una bottega da caffè senza béverlo, tornar fuora e correr, cazzarse in calle delle Rasse, tornar sulla riva, saltar in calle delle Preson, tornar sulla riva, scavezzar la Piazza, andar zò per el ponte dei Dai, mezzo ziro a dritta e zò per el ponte dei Ferali, mezzo ziro a sinistra e zò per calle delle Ballotte. Ficcarse in quella fabbrica nova a discorrer d'architettura coi manovali, e far interogazion ai mureri come se la fabbrica fusse sua. Tornar fuora e zò per calle dei Stagneri, far el Ponte dalla parte del Buso e po zò per Carampane, e po zò per i Bari: insomma far tante volte ziravolte e ritornelli senza mai responderme per vegnir a casa, me par assai. Cossa diavolo avévela int'el corpo?[19]

18. Il testo è disponibile in Bajini 2000, pp. 147-214: p. 169.
19. Gozzi 2012, p. 411.

Goldoni ragionava, del resto, proprio da Parigi introducendo *Le baruffe chiozzotte*, sulla profonda differenza della composizione del pubblico veneziano. A Parigi solo i ceti elevati potevano permettersi di entrare a teatro, mentre a Venezia tutti – nei palchi degli abbienti o nella platea popolare – frequentavano lo spettacolo, specie nei giorni di carnevale. Da cui un fondamentale riconoscimento, rispetto alle critiche a lui rivolte:

> *I Pettegolezzi delle donne*, *Le Massere*, *Il Campiello* e *Le Baruffe Chiozzotte*, ecco (diranno codesti tali) quattro commedie popolari, tratte da quanto vi è di più basso nel genere umano, le quali disgustano, o almeno non interessano le colte e delicate persone. Se questi critici fossero per avventura gli stessi che si dolean un tempo di me, perché io osava mettere in iscena i Conti, i Marchesi ed i Cavalieri, direi che probabilmente non amano le Commedie, se intendono di limitare sì strettamente il campo agli Autori. Ma chiunque siano, dirò lor francamente che la natura e l'esempio mi hanno consigliato a tentarlo; e la riuscita delle prime Commedie mi ha autorizzato a produrre le altre.

Immanuel Kant, parlando di una "metafisica dei costumi", definiva l'indole degli italiani consistere nel piacere di "vedere e farsi vedere", che è peraltro – in un testo che egli non poteva conoscere, il trattatello *Spectacula* di Pellegrino Prisciani – una delle prime definizioni relative al luogo detto Teatro alla fine del XV secolo: quello spazio in cui, *e dalla longa ancora*, si vede e si viene visti.[20]

Non è un caso che l'immagine probabilmente tra tutte emblematica – riprodotta innumerevoli volte – che riassume il senso della Venezia poco prima della caduta sia rappresentata dal *Mondo Novo* di Giandomenico Tiepolo. Un soggetto che egli aveva già affrontato e che egli torna a dipingere per decorare le pareti della propria casa, nella Terraferma veneziana, dopo il suo ritorno da Madrid, accanto ai celebri Pulcinella e ad altri temi prediletti (come l'addio di Rinaldo ad Armida dal Tasso e scene di villeggiatura). Giandomenico era stato, alle dipendenze di suo padre, un pittore specializzato in figure di spettatori dentro al quadro e un pittore in proprio capace di far lievitare questo elemento, riattraversando temi e soggetti del catalogo e della bottega di famiglia. Come mostra la straordinaria, giovanile, *Via Crucis* per la chiesa veneziana di San Polo, dove il punto di vista è sempre doppio, tra le differenti stazioni della passione di Cristo e la caratterizzazione dei testimoni singolari che in ciascuna di queste osservano la scena e, soprattutto, ci osservano. Il *Mondo Novo* è diventato un'immagine simbolica proprio perché ritrae – e in un'ampia disposizione in senso orizzontale – una folla che si accalca intorno a una "scatola" da fiera per guardarvi dentro, per il prezzo di qualche soldo, vedute mirabolanti di mondi

20. Un inquadramento della nozione di "scena" – e in rapporto a questo passo – è in Fontana 2019 (si veda anche la mia postfazione); altri interventi per la definizione di una "scena veneziana" sono raccolti in Fontana 2015.

lontani, o forse della stessa Venezia. Ma noi vediamo nel dipinto solo la folla che si accalca davanti a uno di questi "moderni ritrovati'":

> E in specie il carnoval corre la gente
> ad essi intorno, e per vederli impazza.
> Suonar tamburi e schiamazzar si sente,
> e con un soldo si trastulla e guazza,
> e si vedon battaglie e ambasciatori
> e regate e regine e imperatori.

Sono versi di Goldoni, da una poesia di occasione intitolata appunto il *Mondo novo*, dedicata a Contarina Balbi per la sua monacazione, immaginando che il gondoliere di casa faccia scorrere le scene della sua vita e della sua città sotto gli occhi della giovane suora.[21] I luoghi aperti e le vedute raccolti, dunque, nello spazio chiuso del parlatorio di un convento, come quello in cui Francesco Guardi mostra le suore dietro alla grata bere il caffè, mangiare i biscottini e guardare il casotto dei burattini.

Il secolo delle "meraviglie trasparenti"[22] è lo stesso dell'impiego paesaggistico della camera ottica da parte dei pittori che si dicono "vedutisti", come Bellotto e Canaletto, che permette loro visioni esattissime ed atmosferiche, oltre a quanto l'occhio umano può vedere dal vero. Venezia diventa nel XVIII secolo la città più fissata in veduta del mondo intero: in quadri preziosissimi e di alto prezzo, come quelli appunto collezionati dal console inglese Joseph Smith, ma anche in vedute corrive e topiche e nelle ampie serie di incisioni su rame che per l'intero secolo si succedono. Una di queste raccolte – quella forse più singolare, nell'equilibrio di "veduta" e "vita" – si intitola proprio *Il Gran Teatro di Venezia* e appare presso Domenico Lovisa. Quelle che il frontespizio chiama *prospettive* sono appunto "vedute" panoramiche di una serie di luoghi principali di Venezia, con chiese e architetture segnalate, ma arricchite dalla "vita" rappresentata dalle cosiddette *macchiette*: processioni religiose e feste, mestieri che vanno per via, *squeraroli* che riparano barche, mendicanti in questua, gondolieri che, oltre a remare, si scontrano sulla strada con bastoni e coltelli. Per far colore, poi, le ricorrenti figurine di uomini che orinano contro il muro o di cani in monta o che fanno i loro bisogni.

L'editore Lovisa teneva bottega sotto i portici della Drapperia di Rialto, e si era nei decenni precedenti, tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII, specializzato in edizioni corrive e da pochi soldi di commedie, e in particolare di commedie veneziane, proprio di quelle ricche e assortite di passaggi di luogo in luogo, dove non manca mai, per esempio, una scena che si svolge nel Ridotto, la casa da gioco di Stato, aperta in periodo di

21. Goldoni, XIII, pp. 689-702.

22. Si veda ora l'ampio panorama sulla rappresentazione teatrale e letteraria di Venezia nel XVIII secolo offerto da Fajen 2013.

carnevale, luogo topico che dalla pittura di fine Seicento arriva fino alle celeberrime tele di Longhi e Guardi, con i giocatori dissimulati nella loro identità dal tabarro e dalla bautta.[23]

In una di queste commedie, datata 1693, che abbiamo già ricordato nel precedente capitolo, *Pantalone mercante fallito* (che si trova rappresentata per tutto il Settecento dalle compagnie italiane in varie città d'Europa, da Parigi a Londra a Dresda), Pantalone si esibisce durante un notturno in gondola nel canto di un'ottava del Tasso, che negli episodi più celebri (come quello della precipitosa fuga di Erminia) faceva parte del repertorio dei cantori in gondola, reclamizzando però la versione tutta in veneziano, *fatica bizzarra e studiosa*, che spetta allo stesso autore della commedia, ovvero il prete veneziano Tomaso Mondini.

Dalle commedie veneziane di Mondini e Bonicelli, edite e vendute dallo stesso editore, potremmo trarre una galleria di figurine secondarie, vere e proprie *macchiette*, a cui spetta l'evocazione della vita quotidiana; figurine sbalzate con rapido e gustoso spessore, con qualche pennellata di appropriata coloritura linguistica, e che mostrano indubbiamente un retroterra di partenza per Goldoni, prima il giovane autore di intermezzi per musica e quindi il commediografo. Se ne veda qualche esempio:

> [il baro del Ridotto] Nu zioghemo alla bona bassetta: se ve sentì de ziogar anca vu, fuora bezzi, che tagio- […] Questo l'è un scudo rasonato, podé giusto andarlo a taccar al collo alla gatta.

> [il gallinaro] Polastre grosse, polastre! Son qua a sto pèr, che no go altro: […] son qua, chi le magna? […] Mi son da Campo Nogara, dove se ingrassa le ocche. […] Da vero de Campo Nogara che le ho mazzàe stamattina.

> [il *luganeghèr*] Mi go sta coraèlla, oh che robba che ve tocca, sior Pantalon, si la tiolé: la è grassa che la cola, che si la magneré ve parerà giusto de maganar un balsamo! […] Questa la è una bona coraèlla de manzo e no de vacca: mi no ghe ne tiogo de vacca, che no voggio andar miga in Gallilea. Vedé, sior, questa la è fresca de sta mattina, che la son stada a tior da Mazzacan scortegaór.

> [l'oste] El conto è bel e fatto: trenta de pan, vintiquattro de puìna, diese de fenoci, sie lire in vin – che fa niove – e quattro e tredese del conto veccio, che fa vintidó e quattro. Me podé, per esser vu, menar quei quattro, che le resta vintidó lire.

> [l'ebreo del banco dei pegni] Ben vegnù, sior Pantalon. Menacai, Menacai, vien dabasso, che è vegnùo sior Pantalon per far moscon ["pegno"]. Davero, sior, che restemmo tutti nualtri obligài al vostro affetto. Mostreme la robba, che vederemo de darve de più de quel che la merita: manco mal che no facessimo qualche sorte de piaser al nostro caro sior Pantalon, col qual avemo tante obligazion.

23. Per i luoghi e i personaggi topici rinvio a Vescovo 1987, pp. 37-80.

Dentro al Tasso veneziano – dove il palazzo magico di Armida è dipinto come la Villa Pisani di Stra – il duello di Tancredi e Clorinda (lo stesso messo in musica da Claudio Monteverdi, commissionato da un nobile veneto, Girolamo Mocenigo, nel 1624, ed eseguito nel suo Palazzo) viene dichiarato non solo degno di un «pieno Teatro» come nell'originale, ma immaginato svolgersi sul Ponte dei pugni, vicino a campo San Barnaba, dove si disputava la guerra rituale tra *castellani* e *nicolotti*.[24] Si tratta di un'immagine vivissima del senso pervasivo della festa, che attraverserà l'intero secolo, costituendo l'idea stessa di una scena veneziana: quell'idea che muove dalla pittura tardobarocca dei cosiddetti *bamboccianti*, passando per le serie di incisioni dedicate alle vedute di Venezia – da Coronelli a Carlevarijs, dai disegnatori ed incisori del Lovisa a Marieschi –, che poi, con discrezione, si compiace di più composte *macchiette* nella grande pittura "vedutista", approdando, infine, alla celebre serie di Gabriel Bella, al termine del secolo, dove le feste veneziane diventano l'oggetto specifico della rappresentazione, del racconto della città. Quelle stesse feste che, prendendo questa serie pittorica come punto di partenza, rappresenteranno un filo conduttore della memoria storiografica di un mondo perduto: Venezia era le sue feste, come mostra la fatica della nobildonna Giustina Renier Michiel, dopo la Caduta.

Dentro alle stanze di un palazzo nobiliare, per Andrea Querini e Ascanio Giustinian, la serie di Gabriel Bella raccontava la storia di Venezia nel segno delle feste che, nel corso dei secoli, ne scandirono il tempo: le visite e processioni dogali, la corsa dei tori nel cortile di Palazzo Ducale, i saltimbanchi e i baracconi in piazza San Marco, le forze d'Ercole, la fiera della Sensa, le regate (anche femminili), il gioco del calcio ai Gesuiti, i palii e i supplizi crudeli come quello della gatta e dell'oca a Santa Maria Formosa. E addirittura, fuori dal calendario ricorrente, la laguna eccezionalmente gelata, vista dalle Fondamente nuove, evento spettacolare, straordinario, con le maschere in slittino o che camminano sul ghiaccio.

Il tempo scandiva – in una città piena di teatri – anche le stagioni delle sale a pagamento, dall'autunno al carnevale e dalla festa della Sensa, a maggio, fino al mese di luglio, tra il calendario liturgico e spettacolare. Gli allestimenti sfarzosi di opere per musica – degni di grandi principi di passaggio, che infatti risultano spesso dedicatari di libretti o committenti di specifici eventi – e quelli più semplici della commedia, specchio della vita, riempivano le sale da spettacolo, diversamente posizionate sulla pianta, tra la "strada maestra del Canal Grande", nei pressi di San Marco e Rialto, o oltre il ponte, in luoghi diversi e di altra pratica, fino ai quartieri della prostituzione e di altri traffici. Il carnevale – quello di cui alcuni ambasciatori veneziani rimpiangono l'assenza nei luoghi in cui si trovano – e il teatro sono i luoghi deputati in cui nobili e sovrani stranieri vengono a nascondersi in maschera o a mettersi in scena, in un ambiente che offriva una giusta visibilità e pompa al loro ruolo. Voltaire, non a caso, faceva incon-

24. Si veda qui il capitolo precedente.

trare il suo Candide proprio a Venezia con un gruppo di sei commensali mascherati, «six étrangers qui étaient venus passer le carnaval a Venise», che si scoprono tutti – uno alla volta – dei grandi sovrani: il visir Achmet II, Ivan imperatore di tutte le Russie, Carlo-Edoardo re d'Inghilterra, il re dei Polacchi e il meno importante re dei Corsi, sono tutti venuti a passare il carnevale a Venezia.

La Rivoluzione francese e poi il dominio napoleonico impedirà, anche a Venezia, il carnevale. E allora una carnevalizzazione senza confini – con l'invasione di schiere di Pulcinelli con la casacca bianca e il cappello a cono, maschere ma anche "cittadini" fatti tutti uguali – rappresenterà una delle più grandi invenzioni figurative della storia veneziana, quella che, di fatto, la conclude: l'album di Giandomenico Tiepolo, in cui ritornano scene di vita veneziana reale e l'intero repertorio della grande bottega di famiglia (ovvero della pittura veneziana tutta nella storia) che si intitola *Divertimento per li regazzi*.[25]

Le sale di spettacolo che i patrizi-mercanti, ritiratisi dai grandi commerci marittimi, avevano pensato di aprire dalla fine del XVI secolo, in una nuova forma d'impresa, si diffondono per l'intera città. Così, in poche ed esattissime righe, Girolamo Priuli, nel 1607, tracciava il punto di partenza di una storia che avrebbe occupato lo spazio di due secoli, che sembra quasi una passeggiata cittadina attraverso la fondazione dei teatri a pagamento:

> Una compagnia di comici principiò a recitar comedie nella città pubblicamente a sei, otto soldi per persona [...] e recitorno prima a Sant' Alvise in ca' Lipomano, poi in rio Marin, a San Basegio in corte da loro pigliate ad affitto, poi, crescendo il gusto di questo trattenimento nella città, furno fatti li teatri da ca' Tron a San Cassano, da ca' Zustiniano a San Moysè e da ca' Vendramin a San Salvador, in modo che alcune volte si sono ritrovate in un tempo medesimo tre compagnie che recitavano e tutte avevano concorso e audienzia, e sogliono recitare da San Martin a quaresima, e dall'Asensa fino mezo luglio.[26]

Cito spesso – insieme all'annotazione di Priuli nel suo diario – una battuta che si legge ne *Le due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini (scritta e recitata a Venezia nel 1620), che vede, in questa particolare doppia declinazione di teatro nel teatro, un doppio profilo, mettendo in scena una compagnia di dilettanti che recita all'improvviso, diretta da un attore di professione (che si chiama Lelio, col nome d'arte dell'autore), e una compagnia di comici di mestiere, che recita il premeditato. Non un ribaltamento della realtà, ma una più complessa corrispondenza, dove effettivamente i professionisti contemplavano la pratica del premeditato e i dilettanti imita-

25. Su questi temi Vescovo 2005 pp. 49-77, Per le valenze generali e simboliche della maschera di Pulcinella per la sua assunzione da parte di Giandomenico si veda lo splendido Agamben 2015.

26. Il passo è citato in Cozzi 1959, p. 189.

vano le compagnie di mestiere. Si pensi alle "dame e ai cavalieri" indicati quali acquirenti-destinatari di un libro come *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (peraltro menzionato al termine della commedia di Andreini, edito meno di un decennio prima, sempre a Venezia, nel 1611), o ai principali redattori di raccolte di *scenari* che possediamo. Si veda, nella commedia di Andreini, l'allusione alla fondazione dello spazio del teatro reale in cui si sta svolgendo la recita, evocando la corte o campiello che, appunto, chiuso allo spazio circostante, assume la forma della platea e le cui finestre si fanno palchetti:

> E qui, fra queste case appunto [...] ho fatto accomodar un teatro, come quello dove in facendo cader queste tappezzarie che qui si veggono, saremo in casa nostra e in teatro; poiché questa corte, come in Venezia molt'altre ve ne ha, si può tutta con porte serrare, sì che lo spasso sarà tutto nostro e di questi nostri pigionanti che staranno alle finestre (II, 3).

Il grande San Giovanni Grisostomo, teatro d'opera seria nei suoi tempi migliori, il centralissimo San Luca, teatro di commedia, i teatri di Sant' Angelo e San Samuele, luoghi più aperti alle novità e alle sperimentazioni (dalle parodie cantate dai comici alla nascita dell'opera buffa) e molte altre sale pubbliche e private e poi gli spazi accademici e i ritrovi nobiliari. Ma ancora le scuole e gli ambienti di formazione musicale, di cantanti e orchestrali, specialmente le orfane, come in particolare la Pietà, che vede tra i suoi maestri il maggior compositore di musica per opere serie del secolo, Antonio Vivaldi, o la fitta presenza di musicisti soprattutto di scuola napoletana, che rappresentano – come maestri di altri luoghi – il più vistoso elemento di collegamento all'altra capitale dello spettacolo italiana di allora, ovviamente Napoli.

Dal maggior teatro d'opera – prima dell'edificazione della Fenice – al suo modello in scala: ecco la bizzarra impresa del nobiluomo Angelo Maria Labia tra il 1745 e il 1748, che in un suo *casino* in fondo alla Fondamenta di Cannaregio, a San Giobbe, fa costruire un teatro per l'opera delle marionette che riproduce il San Giovanni Grisostomo. E siamo, peraltro, sulla stessa fondamenta in cui – in casa di un *capo-testor*, in cui egli rappresenta il suo impresario – Goldoni ambienterà vent'anni dopo, nell'atto di partire per andare a dirigere la *Comédie-italienne* a Parigi, *Una delle ultime sere di carnovale*, in cui egli rappresenta sé stesso come un disegnatore di stoffe e gli attori e le maestranze teatrali come un gruppo di artigiani della moda.

A pochi minuti di distanza dal suo splendido e ricchissimo Palazzo sul Canal Grande – affrescato tra l'altro da Giambattista Tiepolo con le storie di Antonio e Cleopatra – il discendente di una ricchissima famiglia di origine spagnola entrata nel secolo precedente nell'albo della nobilta veneziana, l'abate Labia, fa costruire un modello in scala del più grande e prestigioso teatro di Venezia, dove gli spettatori assistono a grandi opere, come la *Didone abbandonata* di Metastasio, i cui attori, ma anche i musici dell'orchestra

e un pubblico in platea e sui palchi è composto di *bambocci*: marionette a filo i personaggi che si muovono sul palco e figurine di legno e cera quelle di contorno.[27] Tutto è qui piccolo – fino ai libretti di sala in formato *mignon* – e i resoconti degli spettatori raccontano lo stupore dello spettacolo in miniatura, offerto senza prezzo di biglietto dal generoso mecenate, insieme alla cioccolata calda e ai biscotti, con un aperto senso di piacere infantile: i libretti di sala riportano al posto dei nomi dei grandi virtuosi, dei castrati e delle primedonne dell'opera, quelli dei *fantocci*: *il signor Alessandro Tuttolegno*, *il signor Antonio Bamboccio* («virtuoso di camera di Sua Maestà il Re di Coppe»), *il signor Francesco Figurina*, *la signora Margherita Pua* ("bambola"), *la signora Maddalena Statuina*, *il signor Alessandro Burattini* e *il signor Carlo Piavolo* ("pupazzo"). Così la dedica – invece che a patrizi veneti o a sovrani di passaggio – è indirizzata complessivamente *a tutti li regazzini in bavariòl* ("a tutti i bambini col bavaglino"):

> Signorini e Signorine,
>
> aprendosi per la prima volta il nuovo nostro Teatro e dovendosi rappresentare in esso questo breve dramma, abbiamo voluto dedicarlo a Voi, che magnate pappa e ciambelle e vi dilettate di giocar co' bambocci, acciocché ornato del vostro nome gli si accresca pregio e splendore. Accoglietelo di buona voglia e con quello stesso animo con cui da noi vi si presenta: pigliandone quel diletto che desideriamo che vi rechi, mentre ci diamo l'onore di soscriverci.
>
> Gl'Impresari[28]

Oltre a Metastasio sono in repertorio rifacimenti "bambineschi" della storia romana antica e *Lo Sternuto d'Ercole* di Pier Jacopo Martello, in cui l'eroe possente, catturato da schiere di pigmei-burattini, si libera e le sbaraglia, appunto, sternutendo. Goldoni stesso – che a Martello fa riferimento più volte nel corso della sua carriera – racconta nei *Mémoires*, in un aneddoto vero o più probabilmente inventato con cognizione, di avere allestito il suo primo spettacolo da ragazzo, dopo le recite di collegio, trovando un cassone pieno di marionette e scegliendo proprio la farsa in versi del poeta bolognese, seguendo il padre, medico senza laurea, in un castello del Friuli. La sorte – o il libro del destino di cui parlava *Goethe* – ha voluto che nella casa natale di Carlo Goldoni sia oggi esposto un ricco teatrino di marionette, tra i più ampi conservati, prima tra gli oggetti del Museo del Settecento veneziano di Ca' Rezzonico (i registri d'ingresso dei Civici Musei veneziani riportano, insieme a un «boccascena già esistente a Palazzo Morosini», il dono dei «fantocci veneziani del secolo scorso»,

27. Sul teatrino di "fantocci" dell'abate Labia si veda Zaggia 1987 (da qui le citazioni nel testo).

28. *Ibidem*.

in data 22 aprile 1896). Un teatrino che apparteneva al nobile Giovanni Grimani, che abbiamo già ricordato come committente di una serie di dipinti di Pietro Longhi, che mostrano baracconi da fiera, ciarlatani, scene popolari. Egli appare con la moglie, entrambi coperti da mantello e bautta, ritratto tra gli spettatori del rinoceronte esibito a Venezia nell'anno 1751. E proprio nelle rime per le nozze della coppia Goldoni aveva offerto un tributo a Longhi.

L'autobiografia in francese del commediografo si apre, del resto, subito dopo il ricordo della casa natale nei pressi del Campo di San Tomà, con il racconto del gioco col teatro dei burattini insieme al nonno, nella realtà morto prima della sua venuta al mondo. Quanto all'invenzione di un nonno con cui la vita si apriva nel segno del gioco del teatro, con un teatrino domestico, si può ricordare, infine, che altre biografie romanzesche dello stesso secolo narrano una formazione dell'individuo nel senso dell'esperienza o della "vocazione teatrale" e si aprono proprio con la scena di un bambino che gioca con il teatro dei burattini o delle marionette. Come, appunto, il *Willhelm Meister* dello stesso autore dalle cui annotazioni siamo partiti per descrivere come appariva Venezia agli occhi di un viaggiatore alla fine del XVIII secolo.

Un nesso che riguarda, più in particolare, il rapporto tra pittura e teatro sembra venir meno nell'epoca in cui il mito di Venezia diventerà principalmente quello della sua morte, della caduta, della sopravvivenza dell'antico o del superato, della "minorità" e del pittoresco, anche a dispetto e contro la presenza di segni evidenti di modernità che trasformano e riconfigurano la città.

Dopo la Venezia gotica e il medioevo delle sue "pietre", quelle di John Ruskin, sarà proprio il Settecento a segnare l'immagine diffusa, come una delle preferite "patrie temporali" della memoria. Nel secondo Ottocento il Settecento diventa anch'esso "antico", una trasposizione "in costume" di quella che fu la "vita del giorno". L'immagine in questa direzione forse più memorabile spetta a Ippolito Nievo. Mentre egli, giovanissimo, descrive in una raccolta di poesie intitolata *Bozzetti veneziani* il presente dei *touristes*, del nuovo ponte ferroviario, della regata senza doge, dei colombi e delle cartoline, *Le confessioni di un italiano* immaginano e raccontano il tempo delle due generazioni precedenti.

Uno scrittore non ancora trentenne immagina che il suo personaggio, Carlino Altoviti, entri nel Maggior Consiglio proprio il giorno della caduta della Repubblica, e che poi, uomo maturo, descriva Venezia mentre è costretto ad abbandonarla (capitolo XIV). La città, con un movimento opposto a quello di Goethe che le si avvicinava, viene descritta nell'allontanamento, come un vecchio sipario di teatro, scolorato dalla polvere e affumicato dai lumi di scena. Un sipario senza più spettacolo:

> E tornai a guardare Venezia che si allontanava sempre più in mezzo alla nebbia azzurrognola delle sue lagune. La pareva oggimai un sipario da teatro scolorato dalla polvere e dal fumo della ribalta.

3. Giacinto Gallina: rinascita e morte del teatro veneziano

1.

«Papà, papà, vogio dei fiori», sono le ultime parole sentite pronunciare il 13 febbraio 1897 a Giacinto Gallina, riportate come suggello patetico – o a mero titolo di curiosità – nelle ampie cronache che la stampa cittadina e nazionale dedica nei giorni e nelle settimane seguenti alla scomparsa del drammaturgo. La stessa ampiezza di spazio offerta alla celebrazione appare, del resto, indicativa del ruolo simbolico assunto dal nostro autore, ben oltre il teatro, in rapporto alla rappresentazione o all'idea stessa di Venezia al volgere dell'Ottocento. Ma altre cronache e altre pagine di giornale sembrano offrirci una connessione alle parole del delirio del morituro: se, beninteso, nel cercarvi un senso non si oltrepassa la misura del lecito. Quattordici anni prima, nel discorso funebre pronunciato in memoria di Ernesto Andrea De Biasio – giovane promessa della drammaturgia veneziana –, Gallina deponeva una corona «sul feretro, già ricoperto di fiori», affermando di voler replicare, anche se solo simbolicamente, il gesto compiuto, in ben altra occasione, nei suoi riguardi da Giuseppe Gherardi del Testa, alla fine di una trionfale rappresentazione de *El moroso dela nona* a Firenze. A soli trentun'anni, nel ruolo di riconosciuto custode della rinata tradizione veneziana, Gallina rammentava ai convenuti quella che egli riteneva la sua massima verità di riferimento: «le gioie e i trionfi del palcoscenico non sono distanti come si crede dalla solenne tristezza del camposanto».[29]

Nessun compiacimento funebre o men che meno jettatorio da parte nostra, nel tentare proprio a partire da queste immagini un accesso all'opera che stiamo introducendo, dove questa dimensione appare largamente presente, fino all'ossessione, nei testimoni più direttamente coinvolti in quel lasso di tempo nelle vicende del teatro veneziano. Quando, nel 1910, Antonio Fradeletto riuniva in volume le *Commedie e poesie veneziane* di Riccardo Selvatico – a distanza di nove anni dalla scomparsa dell'autore –, egli compiva evidentemente, oltre a un tributo atteso e dovuto all'amico, una rievocazione di una stagione che gli appariva per sempre conclusa. Il saggio introduttivo al volume – intitolato, appunto, *Riccardo Selvatico e la sua generazione* – rievoca infatti una «stagione del rinnovamento» della «vita spirituale a Venezia», trascorsa «dal 1870 alla fine del secolo». Stupirà – ma forse solo fino a un certo punto – che le immagini chiamate a fissare quel tempo nella memoria siano, in successione e come in uno struggen-

29. La cronaca e il discorso di Gallina sono riportati da "L'Adriatico", 5 settembre 1883.

te *flash-back*, proprio i tre cortei funebri di Giacomo Favretto, Giacinto Gallina e Riccardo Selvatico, quali protagonisti della generazione del 1848 e delle sue propaggini:

> 15 giugno 1887. – Sotto le grandi volte ogivali di Santa Maria dei Frari sta una bara coperta di fiori; e diffusa a' suoi piedi una pioggia di fiori, simboli soavi e tristi di una giovinezza immaturamente caduta. Esce la bara sorretta da braccia fedeli, fra un tacito corteo, nel piazzale inondato di luce; ed ivi la voce tremante di Domenico Morelli porge l'addio supremo all'artista che nella sua candida serenità non aveva né concepito né dipinto immagini di tristezza.
>
> 16 febbraio 1897. – Da una cella mortuaria dell'ospedale, muove, preceduta da un'umile croce, un'altra bara; attraversa le strade, i campi affollati, e giunta ai piedi di un'arguta statua sorridente, le braccia fedeli la innalzano tre volte, ad affermare la parentela ideale dei due spiriti, a dire il cuore di Venezia che abbracciava maternamente i due lontani figliuoli. Giacinto Gallina si ricongiungeva per sempre a Carlo Goldoni.
>
> 22 agosto 1901. – Nel silenzio notturno, nel silenzio angosciato dei cuori, arriva ansimando il funebre convoglio: echeggiando le lente armonie della morte; una bara è calata da braccia fedeli, scomparisce sotto una porpora stemmata del leone di San Marco, fra singhiozzi, fra un reclinare di bandiere, fra l'irruente pietà della moltitudine. Riccardo Selvatico tornava per l'ultima volta alla sua Venezia.

«Venezia morente aveva avuto un meraviglioso teatro. Perché non doveva averlo Venezia rinata?», suona, del resto, la domanda con cui Fradeletto apriva il proprio discorso. Oggi – nonostante le mitologie della *finis Venetiarum* siano dure a tramontare – non è probabilmente più lecito pensare seriamente che la Venezia del secondo Settecento sia davvero stata, o abbia avuto la coscienza di essere, "morente". Ippolito Nievo, senza malinconie, aveva potuto osservare, a proposito delle modalità della dissoluzione della Serenissima, che «l'abdicazione del Doge Manin potrebbe entrare come incidente in una commedia del Goldoni senza tema di derogare alla propria gravità». Davvero i goldoniani Isidoro o Anzoletto – il *cogitore* delle *Baruffe chiozzotte* e il "disegnatore" di *Una delle ultime sere di carnovale* – sono personaggi portatori, in partenza, nelle intenzioni dell'autore, di una "malinconia della storia"? Davvero i Pulcinella e i villeggianti disegnati da Giandomenico Tiepolo di spalle sotto la pioggia sono espressione dell'attesa di una qualche "fine"? Davvero l'abate Angelo Maria Labia, che davanti agli splendori del Bucintoro il giorno della Sensa confessa «no so el perché, mi pianserìa», intuisce la caduta che attende il patriziato veneziano, o forse solo – secondo le sue capacità – compone una più modesta *Sera del di di festa*? Mi sembra certo suggestivo, ma troppo facile, attribuire alle figure «sognanti in perplessità» (lo dico, apposta, con un verso di Guido Gozzano) una "forse istantanea" percezione del futuro.

Gli anni, se non il secolo, che precedettero la caduta di Venezia non furono, tuttavia, dal punto di vista di chi li visse, anni di declino. Gino Benzoni – attraverso due percorsi paralleli nell'interpretazione storica, dentro e fuori il Settecento – ha offerto riflessioni davvero illuminanti sulla questione. Da una parte, smontando le mitologie delle "premesse" alla caduta della Repubblica *moritura*, che appartengono a un Ottocento venuto dopo la festa, consapevole della sua fine e, anzi, convinto che la festa ci sia davvero stata. E così ancora, da un'altra parte, guardando alla Venezia del *Ritorno di Casanova* di Schnitzler e di *Andrea o i ricongiunti* di Hofmannstahl, ha mostrato come un pilastro del mito della *finis Venetiarum* sia stato in realtà costruito retrospettivamente, per una proiezione angosciosa, proprio cogli occhi dei narratori della *finis Austriae* e dei loro sodali.[30]

Sul rapporto Goldoni-Gallina, a proposito della nostra "proiezione di malinconia", Benzoni ha peraltro osservato benissimo, con un'indicazione che ci richiama esattamente ai termini della *nostra storia*: «Ebbene: la pungente nostalgia di Venezia lontana nello spazio "tresento mìa" del Goldoni impariginito si fa – nei personaggi galliniani che da Venezia non si muovono – nostalgia di una Venezia lontana nel tempo». Un testo in particolare – *Pesci fora de aqua* (1882-84), che a me pare molto importante – mette proprio in scena al calar delle tenebre sulla campagna il pensiero e la nostalgia di Venezia appena da fuori, in una distanza minima ma sufficiente a una "messa in prospettiva", che funziona come un piccolo, ma rilevante, moltiplicatore spaziale. Si tratta di un'occasione particolare per rivedere secondo una "piega malinconica" – che non necessariamente appartenne in questi termini all'ultimo Settecento, ma certamente fu tono caratterizzante l'ultimo Ottocento – insieme il teatro goldoniano e il mondo, allora, *presente*.

Dunque la Venezia "morente" era – piuttosto di quella rappresentata da Carlo Goldoni – la stessa che Fradeletto chiamava del «rinnovamento spirituale»; e infatti morente solo in parte, divisa tra l'eredità del proprio mito e il tentativo di essere altrimenti "moderna", intenta ad elaborare il proprio lutto, eletta a specchio di altre fini, e desiderosa di rinnovarsi.[31] Crediamo anche noi che il teatro veneziano – e una poetica della rappresentazione di Venezia (posta la legittimità dell'accostamento del nome di Favretto a quello dei due amici drammaturghi) – sia morto con Giacinto Gallina e abbia trovato in lui, con un'opportuna apparizione sulla scena, l'autore giusto per terminare la sua secolare storia. La breve vita e l'opera relativamente fitta del commediografo, capace di divertire il suo pubblico, ma, insieme, particolarmente sensibile alle "immagini di tristezza", al crepuscolo, all'identificazione senile, alla stessa fantasia funebre, offrivano all'ultimo trentennio della storia veneziana dell'Ottocento un'esemplare cifra simbolica.

30. Benzoni 1997 e 2000.

31. Isnenghi 1986, pp. 383-482: per Gallina, ottimamente inquadrato, si vedano le pp. 413-415 (e il capitolo espressamente dedicatogli in Isnenghi 2023).

Raccogliere immagini memorabili nella sua produzione teatrale – particolarmente nei testi più arditi e, in qualche misura, "eccessivi" – e raccordarle alla materia offerta dalle ampie cronache del suo funerale e delle successive elaborazioni del lutto sarebbe, dunque, impresa facile, ma esposta al pericolo di altrettanto facili suggestioni. Ci limitiamo, dunque, a un solo, solido esempio, dalla precoce prova di *Telèri veci* (1877), opera di un autore appena venticinquenne, in una rievocazione che trasforma le "feste galanti" del tempo felice proprio nell'immagine di un corteo funebre, come sigla simbolica della fine di una stagione della storia veneziana. La gondola che «compagnava el nobilomo a Muran» o che serviva per i diporti «per i palazi a far visite, ai teatri, al fresco in Canalasso», diventa l'imbarcazione che fa del vecchio gondoliere Momolo una sorta di Caronte traghettatore, ma – con un ribaltamento, che è poi la chiave di questa fantasia – che lo fa muovere nel corteo funebre come in una regata:

> ghe gera un fulmine de gondole dei primi casati che vegniva drio... e mi vogava, vogava... e le lagrime me sgiossisava sui polsi e sul remo... ma le gambe gera salde, i brassi de fero, e la gondola sbrissava sul'aqua come che la andasse a ciapar el primo. (I.8.46)

Più raccolta e domestica è una pagina – quella che probabilmente in assoluto meglio esprime questo senso di voluttà funebre – nel secondo atto de *I morti*, il testo a cui Riccardo Selvatico lavorò nei suoi ultimi anni, e che non riuscì a completare. Qui tre artisti emergono dal gruppo dei compunti visitatori a una *povera morta*, distraendosi a contemplare un dettaglio della camera funebre come soggetto emblematico da fissare in *quadro*, per *far una roba piena de sentimento*:

> III ARTISTA Là in quel canton. Varda se se pol dar una nota più bela de color. Quela corona messa cussì nela penombra, co a vicin quela coltrina smarìa, e po quel tòco de tapéo... (*socchiude gli occhi*) Di' la verita... che roba?
> I ARTISTA (*osservando egli pure*) Sì, roba straordinaria! Fin quel mobile là in fondo, varda come ch'el se compone ben col resto! Par che tuto sia stà messo aposta.
> III ARTISTA Per mi no ghe sarìa che quel tono del nastro che forse disturba un poco. Ma per quelo se farìa presto a cambiarghelo.
> II ARTISTA Se podaria méterghelo nero adretura.
> III ARTISTA No, no! Nero no, cossa te pénsistu? El xe un color sordo che no dise gnente…
> II ARTISTA E alora viola.
> III ARTISTA Piutosto! Viola, e co qualche pizegada de zalo nele franze. Cossa vustu? Mi me par che co un motivo cussì se podarìa far una roba piena de sentimento. Poder dar l'idea de un ambiente come questo, de una camara cussì sempliçe, modesta, co sti mobili che par che i palpita ancora dela vita, dele abitudini dela povera morta... Varda, per esempio quela poltrona, quel tavolin da lavoro...

e in mezo la nota lugubre ste corone! Tuta sta intimità che da un momento al'altro vien spalancada al publico e che par quasi sbigotìa de trovarse in mezo a tuto sto mondo novo, a tuta sta zente vestìa de nero, che forse no la ga mai visto né conosstùo. Oh che quadro! oh che quadro!

II ARTISTA Si, ma de quei quadri che no se vende!

III ARTISTA Cossa importa? Ti no ti pensi che a vender. Mi inveçe vorìa farmelo per mi, e tegnirmelo in studio. (*trae di tasca l'album e cerca, non visto, di fare alcuni segni*).

Una scena fors'anche allusiva, nella battuta conclusiva, nel suggerire la destinazione non commerciale ed essenzialmente privata del teatro del "dilettante" Selvatico, subito dopo il suo felice esordio giovanile sulla scena («Mi inveçe vorìa farmelo per mi, e tegnirmelo in studio»), poi uomo politico e sindaco di Venezia, a differenza del drammaturgo a contratto e poi direttore di compagnia Gallina.

La storia del teatro veneziano non termina con la caduta della Serenissima, le sopravvive fino – o si trasforma e differenzia – nei pressi di quello che chiamiamo "moderno", quando Venezia si consegna allo spazio di un altro mito, non più quello della sua "perfezione" e della sua durata nei secoli, ma della sua sopravvivenza, o posterità. Il teatro veneziano del secondo Ottocento – e cioè, il teatro di Giacinto Gallina – venne così a rappresentare, per i successi e i tributi floreali dei contemporanei, una "rinascita" se non, addirittura, un "approfondimento" dell'esperienza di Carlo Goldoni. È quanto appuntro riconoscono al drammaturgo, alla sua morte, letterati come Giacosa, Fogazzaro, De Amicis, Praga, Rovetta, Bersezio, Bracco, Lopez, Antona Traversi – per citare solo alcuni nomi –, nei messaggi di cordoglio che essi fecero pervenire e nelle dichiarazioni raccolte dai giornali. Tra tutte esemplari mi sembrano le parole di Antonio Fogazzaro, su cui torneremo alla fine del presente percorso: in Gallina «parve rivivere, con intendimenti più alti, il genio di Goldoni, a onore della patria comune». E questa senz'altro l'idea espressa dal tributo civile: se la lapide posta a Venezia accanto alla finestra dell'appartamento del drammaturgo, che si affaccia sul ponte di Rialto, ricorda l'«ultimo pensiero» da lui rivolto «all'arte», quella che rievoca il suo soggiorno in una casa in via IV Novembre a Roma – nei tempi della scrittura di *Serenissima* – lo definisce come «erede pensoso di Carlo Goldoni», rivendicando a lui ciò che allora si credeva mancare al *settecentista* bonario e spensierato. In una storia dei luoghi comuni – ciò è fondamentale – questa è l'immagine che i contemporanei ebbero di Gallina, esattamente all'opposto di quella smodatamente sentimentale e facilmente farsesca che il "gallinismo", o la deriva del repertorio veneziano d'esportazione, imporranno.

L'«eredità pensosa» di Goldoni e gli «intendimenti più alti», riassumevano il significato contemporaneo di una produzione principalmente veneziana ma in grado di parlare alla "nazione", e, insieme, capace di rappresentare lo spegnersi nella nazione di un primato teatrale cittadino. Gallina

aveva voluto, soprattutto negli ultimi anni della sua carriera, essere altro, e cioè un autore direttamente italiano, caratterizzato dalla sua provenienza ma non chiuso nello spazio angusto di una tradizione locale. Questa direzione indubitabile non sembra, tuttavia, evidente alla critica del secondo Novecento, tanto che provare a renderla visibile – liberando la via dai materiali che la ingombrano – è sembrato uno degli scopi essenziali all'impresa di un'edizione delle sue opere. Purtroppo la morte del drammaturgo, col sigillo simbolico che essa conferisce ai suoi risultati più evidenti, impedì la realizzazione della parte più matura di un progetto – lo crediamo fermamente – diversamente "veneziano" e "italiano" come mostrano inequivocabilmente gli ultimi lavori.

2.

C'è un testo, la cui brevità è inversamente proporzionale alla densità, che sancisce la fine del "teatro veneto", in qualsiasi senso si voglia intendere questa etichetta. Si tratta della Premessa che Eugenio Ferdinando Palmieri scrisse nel 1968 per la raccolta delle sue *Commedie in veneto*, composte tra il 1923 e il 1939. Il fatto che quelle pagine precedano di pochissimo la morte dell'autore e che l'apparizione del volume immediatamente la segua potrebbe far supporre un bilancio di carattere personale, mentre viceversa Palmieri discorre soprattutto della generazione di mezzo degli attori, indicando in essa un evidente punto di non ritorno: «per una fitta serie di combinazioni maligne, i quarantenni odierni sono gli ultimi: qualcosa è finito, o sul punto di finire. *Non récupérable*».[32] Un'indicazione che il tempo ha indubitabilmente confermato.

Si tratta di pagine non solo importanti nella volontà di fissare la memoria di conseguenza a questo riconoscimento, ma per gli stessi interrogativi di natura storiografica che esse pongono. Palmieri, *in articulo mortis* di questa tradizione, si chiede infatti cosa significhi "teatro veneziano" o "veneto" e quale rappresentatività si addica a una siffatta etichetta. Egli offre – «a scanso di equivoci» – al lettore una risposta che appare, per le ragioni che espone, tanto chiarificatrice nell'interesse immediato quanto parziale in un ordine generale di considerazioni: «per teatro Veneziano, o Veneto, si intende propriamente quello che comincia al Camploy di Venezia, gia San Samuele, l'otto settembre 1870: suo fondatore è il patrizio e commediante Angelo Moro Lin, che si fa ideatore e guida della prima compagnia a repertorio in dialetto lagunare»; e, d'altra parte, Palmieri insisteva nell'osservare che questa etichetta appare impiegata per i tempi andati solo a partire dal secondo dopoguerra (alludendo sostanzialmente a sé stesso):[33]

32. Palmieri, *Commedie*, p. 15.

33. Ivi, p.15. Si veda il saggio che apriva il volume, a sua cura, *Il Teatro Veneto* (Milano, Poligono, 1948), che si legge in Palmieri, *Teatro in dialetto*.

> sino al 1948-49, chi si sogna di definire "Teatro veneto" il Ruzzante e il Calmo, la Commedia dell'Arte settentrionale o "lombarda", il Goldoni delle *Donne gelose* e delle *Morbinos*e, della *Casa nov*a e delle *Baruffe chiozzotte*? chi si sogna d'assegnare al "Teatro Veneto" le *Fiabe* di Carlo Gozzi, *L'acqua alta ovvero Le nozze in casa dell'avaro* di Francesco Gritti, la *Rivoluzione a Venezia* di Simeone Antonio Sografi, la *Trilogia di Ludro* di Francesco Augusto Bon, la *Cameriera astuta* di Riccardo di Castelvecchio?

È evidente – a distanza di vari decenni – che mentre l'aggettivo "veneziano" o "veneto" non si presta a definire forse *in toto* nessuno degli episodi ora rammentati, che distinzioni come *teatro colto* e *teatro popolare* risultano ancor meno utili a una comprensione storica: non possiamo certo credere che «il Ruzzante e il Calmo appartengono alla Commedia popolare, o antiaccademica del Cinquecento, e non a un Cinquecento speciale in dialetto», anche se non dubitiamo minimamente dell'inessenzialità di una definizione conferita dalla sola scelta linguistica alle esperienze dialettali precedenti all'unità d'Italia.

Palmieri, tornando sui propri passi (e forse sviato da osservazioni altrui), esprimeva, tuttavia, una necessità di chiarezza storiografica che sarebbe ingiusto trascurare, nella sola volontà di applicarsi a un'area precisa rispetto a un vastissimo e complesso territorio che in quel momento, in rapporto alla sua drammaturgia, importava secondariamente. Non è, però, che non si possa riferire – come egli obiettava ancora – l'etichetta "teatro veneziano" alle compagnie per cui Carlo Goldoni scriveva le sue commedie in quanto gli attori che le componevano non recitavano «soltanto nel linguaggio delle calli». Piuttosto sarà essenziale, sull'altro versante, che il «teatro veneto» – (più) propriamente detto, a partire dalla compagnia Moro Lin – si caratterizzi nell'assunzione della produzione veneziana di Goldoni come eredità ritrovata e base essenziale di un repertorio. La differenza, dunque, che appare di qui evidente, è quella tra una storia culturale, nel senso estensivo del termine, che precede, e una storia organizzativa e repertoriale, che segue; tra un dominio in cui la definizione linguistica si intreccia ad altre direzioni a uno in cui essa diventa criterio esclusivo di una distinzione di campo.

Goldoni si riferisce infatti a testi quali il *Campiello* o le *Baruffe chiozzotte* come a commedie *nazionali o veneziane*, cioè a un preciso genere teatrale cittadino, caratterizzante una città capitale di Stato. Non c'è, naturalmente, in questa definizione alcuna idea di "regionalità", che sarebbe del tutto anacronistico proiettare fin là all'incontrario. Nonostante storicamente non si dia nessuna legittima differenza d'uso tra gli aggettivi "veneziano" e "veneto", semplicemente sinonimi, sarebbe però ragionevole assumerli retrospettivamente in una distinzione tra città e territorio, nella medesima feconda direzione in cui un maestro come Gaetano Cozzi, in alcune pagine fondamentali, distingueva un "ambiente veneziano", come spazio cittadino della Dominante, e un "ambiente veneto", a partire dal XVI secolo, come

dimensione della presenza e dell'irradiazione culturale nel territorio.[34] Una storia – quella di cui si prospettano qui le linee di possibile definizione – che renderebbe legittima la ricerca di un "teatro veneziano" nei domini lombardi o "de là da mar", e naturalmente, simmetricamente, del ritorno alla capitale delle esperienze dei domini di terra e di mare (a partire dal macroscopico caso Ruzante), ma ancora, parallelamente, che dovrebbe porsi dei preliminari problemi di inquadramento, per non chiudersi, come si diceva, in una storicamente inessenziale idea di ritagliamento regionale.

La formazione delle compagnie "venete", la costituzione di un "repertorio" e la rimeditazione di alcuni aspetti e testi caratterizzanti la precedente esperienza culturale – la drammaturgia in veneziano di Goldoni e le sue continuazioni più appetibili – sono impensabili se non dopo la costituzione dell'Italia unita. La stretta identificazione di repertorio "storico", cioè in costume, e di drammaturgia contemporanea e di identità dialettale costituisce, peraltro, in questa esperienza, più che una ragione di chiusura territoriale, un motivo di esportazione su scala "nazionale": ciò che conduce la drammaturgia delle calli e dei campielli ben oltre a Venezia e ai limiti territoriali della circolazione prevalentemente veneta o lombardo-veneta che era stata delle originali compagnie goldoniane. I contemporanei che porgono i loro tributi nel segno della "pensosità" e dell'"altezza di ideali" al "nuovo Goldoni", non fanno certo riferimento al teatro di Gallina come a un teatro "regionale": è Venezia – la sua tradizione secolare e la sua "sopravvivenza" – che parla alle altre platee d'Italia e alla capitale. Così come, dal punto di vista dell'organizzazione di compagnia, furono grandi attori non veneziani i capofila delle creazioni del drammaturgo: la piemontese Marianna Torta, in Moro Lin, e il genovese Ferruccio Benini. Spetta, del resto, principalmente ancora a Palmieri, in altri scritti, un solido disegno che chiarisce come la storia dei teatri dialettali dopo l'unità d'Italia sia da intendersi non come la storia di individuali, in sé chiuse, preesistenze "regionali", ma al contrario come un'esperienza di scambi e avvicendamenti tra le tradizioni di ex capitali, politiche e culturali, da leggere e intendere complessivamente. Palmieri ha mostrato come ciascuna di queste esperienze generi o rivitalizzi le altre e come esse siano comprensibili solo nel loro colloquio e passaggio di testimone. Nello stesso tempo, i repertori dei teatri dialettali – se si guarda al livello sottostante alla produzione degli autori degni di questo nome – appaiono principalmente composti di traduzioni dal teatro in lingua, o in altre lingue o in altri dialetti. Le lamentele della critica contemporanea più accorta, da questo punto di vista, sono essenziali. Per esempio, nel gennaio del 1898 Giovanni Pozza lamenta sul «Corriere della sera» la prevalenza nei teatri milanesi di un repertorio «milanese per modo di dire [...] fatto di *pochades* francesi, inglesi e tedesche, recitate in dialetto per quel pubblico che non le ha mai udite recitare in lingua italiana.

34. Cozzi 1997, pp. 291-352.

E vive di esse come del pane quotidiano e non ingrassa – oh no, per Dio!».[35] Ma questa condizione – a osservare attentamente il campo – è d'altra parte quella che permette, come rovescio della medaglia, le più significative applicazioni di autori a dialetti "di scena" differenti dal loro dialetto nativo, come accade – nel caso del veneziano – per esempio al milanese Bertolazzi de *L'amigo de tuti*.

Di contro alle esperienze di lunga durata – cioè di solida e concorrenziale tenuta nell'organizzazione di compagnia e nel repertorio – altre esperienze si esauriscono prestissimo, o divengono dopo una prima fase secondarie nella storia della nuova Italia. E questo, in particolare, il destino del teatro piemontese, che di fatto si estingue nel suo ruolo fondamentale, sopravvivendo solo come ribalta periferica e presto filodrammatica, dopo aver spinto alla creazione di compagnie dialettali a Milano e a Venezia e dopo aver offerto all'attenzione nazionale, in una drammaturgia senz'altro trascurabile, una sola opera rilevante come *Le miserie d' monssu Travet* di Vittorio Bersezio (1863: importante non solo per il teatro: si pensi per esempio, sul versante romanzesco, alla strada che il testo schiude a Emilio De Marchi per il *Demetrio Pianelli*). Una commedia, quella di Bersezio, che spicca nettamente nella modesta produzione dell'autore e nell'assenza di una tradizione di drammaturgia cittadina, mettendo in scena non squarci di pittoresca e caratterizzante vita popolare, ma le mezze tinte – parallele alle "mezze maniche" – del mondo piccolo borghese e impiegatizio. Per converso risulta ovvio che i repertori più resistenti siano ovviamente quelli che possono giovarsi dell'eredità di una cultura "locale" e "popolare" rispetto alle istanze unitarie: un primato saldamente e indiscutibilmente tenuto nel secondo Ottocento dal teatro "veneziano", come nella prima meta del Novecento, e oltre, dal teatro napoletano.

Dunque, la prima, indispensabile, aggiunta al tracciato di massima disegnato acutamente da Palmieri – e conseguentemente di gran parte della letteratura critica sull'argomento – ci sembra debba consistere nella messa in discussione della stessa idea di "teatri regionali" per riferirsi alla creazione dei complessi dialettali nel secondo Ottocento. Infatti, se è lecito parlare di "teatro piemontese" per l'esperienza della prima organizzazione di compagnia e di repertorio – che nasce, non a caso, nella Torino prima capitale della nuova Italia –, non avrebbe nessun senso fare riferimento a un "teatro lombardo" o a un "teatro campano", meno ancora di quanto non avvenga con la più ambigua etichetta di "teatro veneto", per definire le principali esperienze creative e organizzative della scena dialettale italiana del secondo Ottocento e del primo Novecento. Ciò per due evidenti ragioni: per la loro rappresentatività non di "regioni" ma di specifici cittadini; per la diffusione e la presenza dei testi e delle rappresentazioni – nei casi maggiori e segnalati – ben oltre il recinto di un circuito regionale.

35. Pozza 1971, p. 278.

Abbiamo fin qui chiarito perché ci sembri che l'ultimo trentennio dell'Ottocento possa definirsi come l'eta in cui il teatro veneziano, nel suo primato ritrovato di teatro "cittadino" su scala "nazionale", contemporaneamente rinasca e cessi di esistere, o – usando un'espressione meno drastica – finisca di avere rilievo. La pagina più importante nella percezione di questo passaggio storico – in ciò accostabile per profondità di intuizione a quella che più di mezzo secolo dopo scriverà Palmieri – mi sembra rintracciarsi in uno splendido articolo che Renato Simoni dedica proprio nel 1910 alla già rammentata raccolta in volume del teatro veneziano di Selvatico procurata da Fradeletto («Corriere della sera», 17 giugno 1910). Il 1910 è anche l'anno, solo da lì a qualche mese, del distacco definitivo dello stesso Simoni dalla drammaturgia "di parola", con la quarta delle sue opere teatrali in veneto, intitolata emblematicamente *Congedo* (in seguito egli continuerà solo l'attività di librettista per il teatro musicale): la spiegazione che egli rinunciasse alla drammaturgia in obbedienza al suo ruolo di critico drammatico di riferimento può essere corretta ma non sufficiente a spiegare questa scelta.

Parlando di Selvatico, Simoni si riferisce anche, e soprattutto, a Gallina (morto da tredici anni) e considera – con giusta ampiezza di sguardo e distanza – il panorama a lui successivo. Nessuna esperienza nel tempo intercorso aveva, infatti, significativamente segnato in una direzione inattesa le vicende del teatro veneziano e, contemporaneamente, la produzione più rilevante, ivi compresi i propri lavori, si mostrava, oltre che profondamente impregnata dal tono crepuscolare, dalla consapevolezza che il suo valore relativo si inseriva in una tradizione inevitabilmente finale, definita e distinta dal teatro cittadino per la scelta caratterizzante di un'ambientazione provinciale e "paesana". Dopo le estreme prove, per ragioni diverse incompiute, di Gallina e Selvatico, non è dato rintracciare – ciò che fa del giudizio di Simoni un referto fondamentale – alcun lavoro significativo scritto in dialetto di ambientazione veneziana contemporanea. Un possibile catalogo di testi, nella quasi esclusiva parte trascurabili, comprende infatti commedie di bassa e manierata imitazione galliniana, quasi sempre di ambientazione ottocentesca, e un secondo filone, come diremo, di regressione "in costume" in un Settecento oleografico.

La "morte" del teatro veneziano di cui parla Simoni non è, dunque, alla luce di questa riflessione, questione di una mancata successione, dovuta all'assenza di nuovi talenti. La grandezza della figura di Gallina, a partire da questo riconoscimento, acquisiva non solo un valore in sé ma nel fatto di avere incarnato personalmente, nel destino stesso del drammaturgo, e dato espressione artistica a quel senso della "fine" o del "passaggio". Così la stessa esperienza di Selvatico si rivelava – in posizione di complemento, come già indicato da Fradeletto – nella distanza che rispetto alla prima drammaturgia bozzettistica e popolare veniva a stabilire un testo (si direbbe *di necessità* incompiuto) di ambientazione borghese, di tono ibseniano, come *I morti*. Da qui l'idea che Simoni aveva del proprio ruolo di drammaturgo "veneto" e di quello della sua generazione, quali epigoni e possibili conti-

nuatori di un'esperienza in ogni senso giunta alla conclusione, nella possibilità di un breve espandersi del teatro cittadino in un teatro di territorio.

Solo un lettore polemico come Primo Levi "l'Italico", incapace di intendere o fingendo di fraintendere, poteva trattare l'acuta analisi di Simoni come un richiamo ai presunti limiti della scrittura e della drammaturgia in dialetto, in assoluto contrasto con l'operato del critico e del drammaturgo.[36] Lungi dal deprezzare la drammaturgia veneziana dell'ultimo Ottocento, Simoni innalzava, esattamente al contrario, il piccolo patrimonio finale del teatro lagunare – il punto d'arrivo delle carriere di Gallina e Selvatico, anzi le loro intenzioni non compiutamente realizzate – ai livelli di dignità e serietà delle mitologie delle "morti a Venezia", o della loro già avvenuta, a partire dal *Fuoco* di D'Annunzio, propagazione tematica nel territorio.[37]

I casi di Selvatico, e più ampiamente di Gallina, risultavano, dunque, agli occhi di Simoni significativi in un procedere «per così dire, dall'esteriore all'interiore, dal colore della vita veduta con occhi netti e sereni, alla ricerca del senso della vita scrutata con occhi mesti». Un percorso caratterizzante la storia della drammaturgia contemporanea anche in lingua, gli appariva dunque (benissimo) riassunto in un giro breve d'anni della storia delle forme del teatro veneziano "ritrovato" o "rifondato", nello spazio degli ultimi tre decenni del secolo precedente:

> Sarà sempre uno dei fenomeni più delicati e istruttivi del teatro moderno questa tribolazione che colse ad un tratto la scena veneziana. Nata ridente, bene accomodata nella sua agile gondola per compiere viaggi di breve corso dall'una all'altra riva, o dentro la limitata sinuosità dei rii, fu percorsa dal desiderio di più remoti orizzonti. Mentre gli altri teatri dialettali facevano i loro squisiti passetti sullo stesso mattone, il teatro veneziano fu preso dall'ansia del lontano esilio, e questo amore cupido e amaro del sempre più in là, ebbe il carattere di tutti gli amori veramente focosi e disperati: anelò alla morte.

«ll desiderio di più remoti orizzonti» e la volontà di uscire dal recinto della convenzione più trita dei "generi" dialettali sono qui posti come condizioni elettive e caratterizzanti in positivo il rilievo singolare del teatro veneziano sui contemporanei teatri in dialetto. Di conseguenza l'imputazione di Levi a Simoni di non considerare il dialetto degno di «aspirare alle alte cime della nobiltà spirituale» risulta del tutto irricevibile e bassamente strumentale. Nulla avevano e avranno, infatti, le ragioni del grande critico da spartire con le obiezioni e i rimproveri di quella critica locale e angusta che, nella confusione di *tradizione* e *convenzione*, aveva guardato con sufficienza ai

36. Sull'allestimento del volume da parte di Fradeletto, anche in rapporto alla recensione di Levi, solleva dubbi di natura filologica Scannapieco 2002, che propone una lettura diversa dalla nostra del testo in rapporto all'articolo di Simoni.

37. Ho provato a offrire un inquadramento preliminare a questa storia in Vescovo 1996.

tentativi di Gallina di uscire dagli stretti recinti del "genere" veneziano (come mostrano le moltissime recensioni dedicate a questo repertorio dal critico sul «Corriere della sera» nei decenni seguenti). Una posizione, in particolare, che aveva trovato in Clotaldo Piucco – il cronista della «Gazzetta di Venezia» – il suo mentore: il veneziano non è lingua da *idilli in prosa*, sosteneva costui, poiché, di sua natura, «si presta più facilmente al cocolezzo e allo scherzo che al patetico» (così egli osservava, pur applaudendo, per *El moroso dela nona*) e «la commedia in dialetto dev'essere gaia, sorridente, può fare la morale se vuole, ma senza che paia, non deve predicar mai, o è condannata a perire», decretava, stroncando *Telèri veci*.[38] La commedia fosca, crepuscolare, polverosa e funebre, appariva al critico un'infrazione assoluta, una deviazione dalla retta via senza possibilità di ritorno. A quell'opera, viceversa, spetta il primato davvero rilevante, nel 1877, di investire, con grande audacia e in posizione assolutamente precoce, la commedia veneziana dell'«ansia del lontano esilio» e della stessa pulsione di morte descritte da Simoni, potentemente evocate, anche se naturalmente poi sospese e allontanate dalla necessita del "lieto fine" di ricomposizione. In essa una vecchia nobildonna e il suo decrepito gondoliere – opposti nella gerarchia sociale ma in profonda simbiosi – vivono, lasciato il palazzo sul Canal Grande, rinchiusi in una casa di spettri sulle Fondamente nuove, in un quartiere periferico, parlando un dialetto di certo desueto, forse per la prima volta, se non mi inganno, nelle letterature dialettali dell'Italia unita, in un quadro ambientativo che non lascia dubbi. Il destino di sopravvissuti unisce nel comune disarmo contro le *genti nuove* delle fabbriche e dell'impresa (le vetrerie di Murano di cui si vedono i camini fumanti dalla finestra), che parlano naturalmente un dialetto molto più stinto e prossimo alla lingua (come, presumibilmente, lo si parlava davvero, ad un certo grado o livello sociale). La densità della caratterizzazione linguistica dei due protagonisti e l'ossessiva presenza del frusto e del decrepito dell'ambientazione, dal tempo piovoso, al notturno e al sinistro, all'evocazione della collezione di «reliquie, strighessi, antighità egiziane» che ingombra la casa, fanno tutt'uno, a partire dal riconoscimento di un valore d'uso nullo quale condizione necessaria a un controvalore simbolico, garantito proprio dalla non funzionalità. «La xe una memoria de famegia... una reliquia, megio de quele, el Signor me pardona, che se basa in ciesa», è detto, per esempio, della gondola di casata marcia e rattoppata, che non si può più mettere in acqua. Non è, naturalmente, il dialetto in sé ad essere non funzionale, ma è casomai una tipologia espressiva e regressiva di esso, secondo un uso marcato, che accompagna l'esperienza che il dramma mette in atto. Non è un caso che un testo così importante e anticipatore sia stato all'epoca della prima andata in scena stroncato dai recensori per il travalicamento dei

38. Stralci più ampi di queste due recensioni sono offerti nelle rispettive note ai due testi nell'edizione a mia cura del teatro di Gallina.

limiti considerati propri al repertorio teatrale in dialetto, alla sua funzione bozzettistica e prevalentemente comica.

Quanto all'"uccisione" del teatro veneziano – come mostra anche il paragone del "breve corso" della gondola, eletta a simbolo stereotipo della città – è evidente nel passo di Simoni un ricordo del recentissimo manifesto futurista dedicato a Venezia (*Contro Venezia passatista*, aprile 1910). Fare così dei malinconici "poeti" della vecchia e piccola Venezia due "uccisori" del bozzettismo dialettale, se poteva risultare – come ancora risulta – ardito e liberamente provocatorio, significava anche compiere un arguto spostamento dall'avanguardistico disegno esterno di rivoluzione "moderna" al punto d'arresto fisiologico, per evoluzione interna, di un'esperienza "tradizionale". L'idea di dialettalità come *gaietà* e *cocolezzo* veniva dunque derubricata. Come per sempre tramontata. D'altra parte il referto valido per la drammaturgia cittadina si riproporrà, a partire dallo stesso momento cronologico, anche per la drammaturgia "provinciale". Non è un caso – ma non possiamo addentrarci nella descrizione di questo rilevante testo – che *La corte delle pignate* di Palmieri (che Simoni, tra l'altro, avrebbe voluto mettere in scena nel 1948) sia concepita come tributo a una provincia veneta a propria volta non piu esistente. La commedia, composta nel 1929, è ambientata proprio «in un Millenovecentodieci sufficientemente pittoresco» (p. 270), fa anche citare al personaggio principale – calzolaio e «membro dela commissione citadina del gas» – sgangheratamente il manifesto futurista ora rammentato; dichiarazione che qui, diciannove anni dopo – più che un atto di uccisione volontaria –, significa un referto di morte avvenuta per cause naturali. Il Palmieri della fine degli anni Venti mostrava, dunque, di aver fatto accuratamente i suoi conti col Simoni del 1910 (a cui abbiamo già accennato qui nel capitolo I/2), che è venuto finalmente il tempo di citare nel passaggio decisivo di quel testo:

> Convien dirlo francamente: Gallina e Selvatico hanno ucciso il teatro veneziano. Prima ne hanno perfezionato le forme, lo hanno arricchito di alcuni capolavori, hanno portato a quella chiarezza a quella perfezione a quello splendore che sono segni della maturità raggiunta. Ma dopo la maturità viene la vecchiezza. Fino a quel punto essi avevano rifatto l'opera di Goldoni. L'avevano, con minore fecondità ma non con arte minore, rinnovata e intonata al secolo nuovo. Ma essa rimaneva pur sempre estranea al sentimento profondo della vita moderna. Era opera descrittiva più che indagatrice; era, nel senso migliore delle parole, folkloristica e pittorica e musicale.

La descrizione – che tiene particolarmente presenti le due commedie veneziane di Selvatico e la produzione iniziale di Gallina (soprattutto del Gallina "imitatore" di Goldoni) – si attaglia perfettamente all'idea del quadro popolare, come a una dimensione essenzialmente immutata nel tempo presente, che permette il pieno utilizzo delle commedie goldoniane come *cartoni* per nuove scene popolaresche. Ma ciò che davvero e di più contava

per Simoni era il fatto che quelle opere apparissero insieme perfettamente vive e contemporaneamente delle "ricreazioni" di un modello storico. Il *bozzetto popolare* è quel genere – ciò che vale per la pittura – in cui si può credere che il tempo si sia fermato e che offre allo spettatore, quando questo inganno funziona, una dimensione in sé artisticamente compiuta ma «pur sempre estranea al sentimento profondo della vita moderna». Né Gallina né Selvatico continuarono più, dopo una serie di sicure e fortunate realizzazioni (*La bozeta de l'ogio* e *I recini da festa*, *Le serve al pozzo*), questo genere, la cui impressione di freschezza sarebbe stata certo presto destinata a disperdersi del tutto nella *maniera*. In questo senso proprio *El moroso dela nona* – con i suoi popolani, i gondolieri del traghetto e il vecchio *rustego* – avverte lo scarto fondamentale della funzione di senilità come chiave caratterizzante un punto di vista di ricomprensione della tradizione. Qui l'esperienza dei due vecchi Rosa e Bortolo si esprime in un piccolo, dolce-amaro, e dunque comico e sentimentale, tempo privato ritrovato; quello della nobildonna Marina e del gondoliere Momolo sarà, presto, in *Teleri veci,* un anelito senile di impossibile regressione in un passato storico irrecuperabile.

Simoni, indubbiamente, articola la storia dell'esperienza teatrale di Gallina – e, di conseguenza, descrive idealmente in due tappe l'itinerario veneziano di Selvatico – riferendosi a un modello, allora assai fortunato, di evoluzionismo artistico, dalla giovinezza alla maturità alla vecchiaia di un genere o di una categoria. Non c'è dubbio, tuttavia, che il superamento della forma tradizionale – e, di fatto, l'abolizione stessa del rigido divisorio tra creazione in dialetto e creazione in lingua – caratterizzi |'esperienza del Gallina maturo e dell'ultimo, incompiuto, Selvatico. Entrambi, in misura diversa, vissero infatti la chiusura nel repertorio dialettale dei successi giovanili come un vincolo da cui sfuggire: Selvatico con un ritorno a una drammaturgia privata o "secondaria", perennemente incompiuta; Gallina coi suoi tentativi di traduzioni e creazioni italiane. La corrispondenza del modello evoluzionistico alla vita delle forme e, ancora, di queste al "progresso" sociale, che Simoni offre è certo una definizione semplificatoria ma, in fondo, di una schematicità meno improbabile di tante polarizzazioni che a tutt'oggi sono moneta svalutata, ma non ancora uscita dalla circolazione, nella critica goldoniana. Quella di Simoni è una sintetica, e in fondo esatta, osservazione che sottolinea «quel moto ascensionale, dagli spiriti dialettali della commedia a quelli italiani, moto che coincide con la formazione della nuova borghesia». Un moto non certo descritto come "progressivo" e positivo sulla scena e che per Gallina ispira addirittura l'opera d'esordio, al di qua dell'applicazione al dialetto veneziano.

Lasciando per ora da canto i movimenti ascensionali e i massimi sistemi, sono ancora sostanzialmente corrette le osservazioni sul "superamento" della dimensione dialettale da parte dei due autori, significativamente considerati nel loro bilinguismo. E ben fondata la dichiarazione – pagando anche l'obolo supplementare al personaggio Gallina e al suo mito (un

memorabile articolo di Simoni si era, tre anni prima, intitolato *La tristezza di Giacinto Gallina*, «Corriere della sera», 8 marzo 1907) –[39] della fedeltà al dialetto pur di fronte all'esigenza di una drammaturgia italiana per l'autore maggiore e la cui esistenza era stata legata alla scrittura professionale: «Forse Gallina restava tra le grazie lusingatrici del dialetto per i doveri della sua ostinazione di capocomico infelice». Il che coincide infatti con la confessione dello stesso autore (intervistato da Ugo Ojetti) di avere pensato *La famegia del sàntolo* in italiano e di averla adattata a una dimensione dialettale per la necessita della sua compagnia:

> *La famegia del sàntolo* era stata pensata in italiano, e l'obbligo di dare alla mia compagnia ogni anno una qualche novità, mi ha indotto a scriverla in veneziano, e vi assicuro che ho faticato a dare al primitivo schema il colore locale che giustificasse l'uso del dialetto.

Esattissimo – quale sia la rappresentatività di quanto pubblicato da Fradeletto dei *Morti* rispetto al progetto di Selvatico – è parallelamente il giudizio che un'opera liberamente condotta fino al punto in cui all'autore fu possibile riveli un superamento del teatro dialettale, «non solo nel contenuto, ma anche nell'osservazione». Giudizio che perfettamente si attaglia anche a «gli episodi di colore, quelli introdotti nella commedia per distendere intorno alla torbida e ardente vita dei personaggi principali la più vasta vita esteriore». Siamo di fronte a un punto decisivo, al riconoscimento di una ricomprensione della dimensione esteriore (popolare e comica) in quella interiore dello spazio chiuso del dramma borghese, nella negazione della «festevolezza solatia della strada» e «quasi nell'ombra di spiriti riflessi, resi amari dall'intelletto». Certo Simoni proietta il viatico della personalità maggiore di Gallina – attraverso una produzione ampia e minutamente scrutabile – su quella minore di Selvatico e sulla sua opera incompiuta e intenzionale, ma questo ci importa qui relativamente, ed anzi ci permette di assumere a nostro conto questa descrizione, certo plausibile per *I morti*, ma sicuramente perfetta per le ultime prove galliniane per la compagnia Moro Lin (in particolare *La mama no mor mai!*) e per la sua nuova drammaturgia, dopo *Serenissima*, per la compagnia da lui creata:

> [il drammaturgo] sostituisce alla bellezza prospera delle cose tangibili e sonore delle quali si compiace il teatro dialettale, la forza dei moti che si svolgono dentro le anime taciturne, dentro il nebbioso mistero dei pensieri non dicibili.

Ben oltre, dunque, al potere di una facile suggestione, l'articolo di Renato Simoni coglieva, ragionando su Gallina e Selvatico, un punto di capitale importanza nella vicenda dell'impiego teatrale e letterario del veneziano,

39. Si vedano, per il loro rilievo, le note ai testi raccolti nel volume IV dell'edizione a mia cura del teatro di Gallina.

come si può verificare anche affrontando la questione dall'esterno, sul terreno della storia novecentesca del teatro veneto, di quello che dopo Simoni è successo e che egli – non si può negare – ha acutamente registrato e, in qualche misura, previsto. Sarà qui il caso di riagganciare il breve e illuminante disegno dell'introduzione alle proprie opere offerto da Palmieri, infatti principalmente costruito – come si è già avuto modo di indicare – in rapporto alla drammaturgia e alle meditazioni critiche di Simoni.

3.

Proprio assumendo il significato di esperienza organizzativa e repertoriale, il teatro veneziano "cittadino" dell'Italia unita si diffonde e stempera – se così si può dire – in esperienza "provinciale", "regionale", divenendo nel primo Novecento davvero "veneto", in una doppia prospettiva: per l'ingresso di autori della provincia come forze nuove nella fase del "dopo Gallina" (dal feltrino Pilotto, al vicentino Fogazzaro – nell'unica ma fondamentale prova del *Garofolo rosso* (1901) –, al veronese Simoni, all'ancora vicentino, ma rodigino d'adozione, Palmieri, al mantovano venetizzato Rocca); nell'ampliarsi dell'ambientazione di scena da Venezia alla provincia e nel conseguente allontanamento dal veneziano "civil" verso un dialetto "di territorio" (in qualche caso precisamente connotato, ma più diffusamente stabilito in un generico veneto non cittadino, di cui conta più che l'individualità la non venezianità).

Abbiamo detto – sulla scorta delle osservazioni di Simoni – che la scena veneziana perde nello sviluppo del discorso teatrale di Gallina di caratterizzazione pittoresca e di vivace pittura "di strada". Se Gallina comincia del resto da interni piccolo borghesi sopraffatti dalla crisi economica fin da *Una famegia in rovina* (1872), il suo teatro si aprirà, per una sola volta, alla dimensione stradale – tornando agli ambienti e alle trame goldoniane – con la prova de *Le serve al pozzo* (1873), che fa calare per sempre il sipario sul teatro della *tranche de vie*. Egli tornerà a raccontare la vita cittadina – sia quella festosa e popolare della regata, sia quella mortuaria e lugubre del decadimento nobiliare – dagli interni, come mostrano esemplarmente su due piani molto diversi *El moroso dela nona* e *Telèri veci*. Ed egli andrà, proseguendo: chiudendosi nello spazio di interni in grigio, sempre più dedicandosi ai costumi – e a una lingua – di nuovi piccolo-borghesi. Di contro la scena "provinciale" del dopo Gallina si apre a una sostanzialmente inedita realtà "paesana", della piazza o del caffè di provincia, luoghi deputati di una "terraferma" mai stata oggetto di rappresentazione. Infatti una delle linee maestre dell'estroflessione della storia della scena "cittadina" era stata, per più di un secolo – a partire da Goldoni –, rappresentata dal genere della "commedia di villeggiatura"; una commedia dedicata non alle realtà native della provincia, ma al trasferimento dei cittadini e delle loro usanze in campagna; attenta, di conseguenza, non alla quotidianità delle

realtà paesane, ma alla diversione che la villeggiatura pone rispetto alla centralità indubitabile della città. È questa una linea a cui lo stesso Gallina – dalla sua commedia italiana d'esordio, *Ipocrisia* (1870), all'imitazione del *Prodigo* goldoniano nel *Fragión* (1872), alla *pochade Tutti in campagna!* (1876) – paga il suo obolo di continuità alla tradizione, ma è anche uno dei fronti su cui egli avverte e matura il suo distacco, che si esprime con pienezza in un trascurato capolavoro, che abbiamo già menzionato, come *Pesci fora de aqua* (1882-84): un testo, scritto insieme a Selvatico, che segna nello spaesamento dei personaggi la scoperta del rimpicciolimento "provinciale" di Venezia vista dalla "terraferma". Questa dimensione rimase quindi solo a livello di progetto possibile negli abbozzi di opere non realizzate, di cui si trova qualche traccia negli appunti di lavoro: si veda – nel brogliaccio che contiene la prima ideazione del nucleo tematico e situazionale da cui maturerà *La famegia del sàntolo*, steso alla fine degli anni Ottanta – l'idea della messa a fuoco provinciale di una trama:

> (Marano lagunare.) [...] l'azione succede in una piccola città dove convergono da un comune rurale il medico, il veterinario, il secretario comunale, il prete, il maestro (tutti briaconi). Il veterinario sia più umano e più com(ico) del medico. [...] Nella cittadina vi sia l'esposizione ecc., e nel comune l'elezioni.

L'insuccesso dei *Pesci,* da una parte, e il mancato sviluppo di intuizioni rimaste allo stato di progetti – ma contemporaneamente il sostanzioso ingresso di tematiche relativamente nuove nell'ultima produzione: si pensi ai continui riferimenti nel dramma "bilingue" *Senza bussola*, che fa svolgere in provincia una trama parallela a quella veneziana – rendono questa dimensione tra quelle non sufficientemente evidenziate nella storia teatrale galliniana e nel suo plausibile divenire in atto. Non è un caso che le sensibilità maggiormente partecipi e immerse nella realtà di quella storia e di quel repertorio abbiano continuato proprio in questa direzione la lezione di Gallina. Autori, infatti, caratterizzati dalla doppia connotazione provinciale sono nelle loro prove in dialetto tutti e tre i più rilevanti della drammaturgia veneta del nuovo secolo: Simoni, Palmieri e Rocca. Il primo è un lucido praticante e teorizzatore – come abbiamo detto – di una linea di ulteriore "crepuscolo" provinciale di quell'esperienza, particolarmente in *Tramonto* (1906), fino al punto di programmatico non ritorno rappresentato da *Congedo* (1910).[40] Una provincia acre e velenosa sarà poi, tra gli anni Venti e Trenta, quella che ambienta le prove più ragguardevoli – e nel caso di Rocca anche economicamente fortunate – degli altri due autori. Palmieri è proprio colui che riflette acutamente sulla netta opposizione tra una drammaturgia di provincia, prevalentemente contemporanea, come cornice ideale per l'ambientazione delle ultime trame di un amaro crepuscolo, e quella di una provincia da *vaudeville* o di una Venezia di cartapesta,

40. Simoni.

settecentesca "patria temporale" di rassicuranti trine e merletti. Egli giunge anzi ad espungere dalla sua raccolta non i testi giovanili, acerbamente sbilanciati (come *Strampalata in rosablù* del 1923, comunque rappresentativo di un'apertura al "moderno", non priva di ingenuità, col suo sogno di maschere nutrito di Laforgue e Rimbaud, di tentazioni "futuriste" e di connotazione provinciale), ma certo una prova come *La dama inamorada* (1925), di ambientazione veneziana settecentesca in cui – sono parole sue – «tutto *era* superficie, tutto *era* melodramma, tutto *era* maniera eloquente».[41] Ma Palmieri fa di più, dove nella *Premessa* al volume liquida con un affilato parere di Simoni dei secondi anni Venti – senza nemmeno ricordare il proprio passeggero tributo a questa moda – tutto intero quel fortunato filone del teatro in dialetto veneziano (e non) del primo (e non solo) Novecento:

> Il falso Settecento, il Settecento decorativo da ventagli e da paraventi, il Settecento catalogo e inventario, il Settecento che ha paura di non essere abbastanza settecentesco.

E ancora:

> Una volta di più, con dissipazione d'ingegno e di parole, si è scritta una commedia settecentesca soltanto per mettere in vista tabarri rossi e bautte; e l'azione, infagottata in quelle pieghe ampie, perduta in quel patetico retorico, sfuma via, povera e stinta. Ma questi giovani non vogliono rendersi conto che bisogna studiare, sentire, ricreare in sé, interpretare con originale sensibilità la vita vecchia e nuova, contemporanea o secolare, e non sciorinare la guardaroba?

La regressione settecentesca è parallela, del resto, a quella della commedia-*vaudeville* nel meno remoto Ottocento. Nel 1922 *Nina no far la stupida* di Rossato e Gian Capo (musicata da Enrico Giachetti) – scrive Palmieri – apre questo fortunatissimo versante, perché «non solo persuade molto, ma blocca addirittura il cammino di una drammaturgia».[42] L'ambientazione è nel 1836, «in un paese sulla festosa "riviera" del Brenta», che nulla ha del grigio provinciale dei *Pesci fora de aqua*. L'«inatteso, fulmineo trionfo di un retrocedere siffatto» – il maggiore successo dell'*entre deux guerres* – riempie anche la scena dialettale, e non solo veneta, di minuetti, duettini, cori parodistici:

> *Vaudeville* sollecita *vaudeville*, *Ottocento* sollecita *Ottocento*. Musichette morbide e ilari, gonne a cerchi e a fiorami, tube superbe, cuffie per damigelle e per dame: il *Teatro Veneto* si cangia in una mostra di spartiti sorridenti, di stampe remote.[43]

41. Palmieri, *Teatro in dialetto*, p. 194.
42. Ivi, p. 23.
43. Ivi, p. 25.

Palmieri registra appunto, tra la generazione di Simoni (nato nel 1875) e quella sua e di Rocca (nati rispettivamente nel 1903 e nel 1891), «il blocco di una drammaturgia», che è quella della messa in scena di un Veneto di provincia contemporanea:

> una provincia moderna esplorata [...] con schiettezza acerrima e raccontata come crudeltà, ingiustizia, rancore, soverchieria, immoralità, solitudine subita, ipocrisia, ostilità alla bontà e all'intelligenza, carogneria vittoriosa; tra muri che trasudano sospetto e scherno, odio e vigliaccheria una comicità agra si cangia palesemente, o segretamente, in drammaticità squallida, diserta (addio alla leggenda mansueta dei «puri di cuore»!).

È questo lo spazio – secondario per le fortune del botteghino, ma creativamente più rappresentativo – in cui al di qua della seconda guerra mondiale il teatro veneto, in un dialetto volutamente distante dal veneziano cittadino, cessa definitivamente di esistere; è il teatro – abbiamo detto – di Palmieri e di Rocca, in cui l'eredità forte delle forme e delle esperienze del secondo Ottocento – e, naturalmente, soprattutto il modello galliniano – ribaltano insieme la leggenda dei "puri di cuore" e inscenano, con qualche consapevolezza antropologica, la fine di un mondo e del suo strumento linguistico "organico". Quel che segue nel secondo dopoguerra – e non solo nel Veneto – sarà libera ricreazione o "espressionismo" di lingue inventate e manipolate, quando non ovviamente becera convenzione.

Dando alle stampe per la prima volta una sua commedia veneziana – *La putta onorata* – Goldoni confessava il timore che il lettore estraneo, lontano dalle «cose che sono sotto gli occhi ogni dì», ignorando la lingua e il costume, non fosse in grado di apprezzare «il sapore dei sentimenti». La complessiva fortuna editoriale del suo teatro sicuramente ebbe a rincuorarlo, ma il problema di fondo, legato alla vita scenica, continuò certo a porsi per le commedie veneziane che egli venne scrivendo. Un viaggiatore straordinariamente attento come Goethe riconosceva proprio a Venezia, non certo a caso, in una particolare corrispondenza tra pubblico e commedia cittadina, il principio della formalizzazione artistica della «vita del giorno», "straniata" e "resa artificiale" al punto giusto, per distanziarla dalla cruda o banale verità del quotidiano (si veda qui il capitolo precedente).

Cent'anni dopo un pubblico ampio e nazionale – in rapporto col primato cittadino delle tradizioni dialettali, e non necessariamente ad esse "organico" – fu il destinatario, come abbiamo detto, delle esperienze delle drammaturgie dialettali del secondo Ottocento e del primo Novecento, riconoscendo per quel che riguarda il repertorio goldoniano e la nuova drammaturgia un primato rappresentativo a una tradizione secolare (e facendo di quello che era stato *il libro del mondo* di Goldoni, o una sua parte, il *libro del teatro* dei suoi prosecutori). La tradizione si riproponeva, dunque, scindendo, o allentando di molto, il legame con la platea originaria: un rapido censimento delle piazze, e in particolare dei debutti, delle

due compagnie principali di Gallina – quella di Moro Lin e quella da lui fondata e diretta – esibisce senza bisogno di particolari commenti il dato di fatto della circolazione nazionale della drammaturgia del nostro autore. Nella stessa direzion l'edizione delle commedie di Gallina passa da una tipografia provinciale a un grande editore nazionale, dalla Sacchetto di Padova a Treves di Milano.

4.

Ci piacerebbe – ma non è questa la sede – abbordare la questione della circolazione nazionale dei dialetti e del loro spessore nel teatro italiano del Novecento, ben oltre l'area veneta. Basti l'esempio – spostando lo sguardo più lontano – che oppone, tra le due guerre, la lingua densa di Raffaele Viviani all'italiano, nel secondo dopoguerra, di relativa coloritura e inflessione napoletana di Eduardo De Filippo. Il confronto è eloquente per come il riconosciuto incrinarsi della funzione sociale della letteratura dialettale nel secondo Novecento valga anche per il teatro, con la conseguente perdita di spessore antropologico che essa comporta. Altre osservazioni dovrebbero essere dedicate alla simmetrica ascesa dell'espressionismo e dell'invenzione contaminatoria di lingue inesistite, ma non è questa la sede adatta. Il venir meno letterario dei dialetti "metropolitani" è il movimento, d'altra parte, che ha determinato sul fronte della poesia nella seconda metà del ventesimo secolo un inedito rigoglio degli idiomi delle piccole patrie, in lingue talora concretissime ma prive di tradizione letteraria, e sprovviste, perciò, di un pubblico organico: da cui l'essenziale riconoscimento che è stato fatto di questi ultimi dialettali – quelli ancora del nostro tempo – come molto vicini ai poetanti in lingua morta.[44] Se nell'esperienza novecentesca della poesia è divenuta nel corso del tempo sempre più chiara la funzione del dialetto «come voce di ciò che sta morendo, sguardo volto all'indietro, alle origini, alla Madre, a ciò che è passato insieme dal punto di vista individuale e da quello storico-antropologico», ci sembra lecita la ricerca di una simile funzione regressiva e non funzionale anche sul versante della scena del secondo Ottocento e del primo Novecento.

Il significato del percorso novecentesco e di riconsiderazione del precedente fine secolo che abbiamo proposto – soprattutto nella linea che unisce le riflessioni di Simoni a quelle di Palmieri – risulterà certamente chiaro al lettore, tanto che ci sembrerebbe stucchevole continuare ad insistere su esso alla luce di queste ultime considerazioni, che offrono evidentemente ragioni ulteriori. Di qualche utilità – tornando alla drammaturgia di Gallina – potrà essere semmai mostrare la consapevolezza, in questa direzione, tra lingua e dialetto, del nostro autore.

44. Mengaldo 2000 e si veda anche Stussi 2000.

Alcuni studiosi hanno definito, infatti, la lingua di Gallina come un veneziano influenzato dall'italiano, come risultante dell'incapacità di dominare la felice naturalità goldoniana del dialetto e il suo trapassare alla lingua. Crediamo però che questo sia un errore di prospettiva storica, nel pensare che quanto caratterizza l'esperienza linguistica di Goldoni potesse rappresentare una condizione possibile e una mira perseguibile nel secondo Ottocento. E anche il paragone brevemente messo in campo dallo stesso Gianfranco Folena – certo il riscontro piu preciso in uno scarno panorama critico, fatto di richiami generici – non rende giustizia al caso, quantomeno estendendo a tutto Gallina caratteri che appartengono eventualmente a specifiche funzioni drammatiche:

> Basta confrontare il dialetto di Gallina: dove 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.[45]

La giustapposizione alla fluidità del parlato goldoniano, ottenuta nella correlazione articolata di enunciati brevi, all'articolazione sintatticamente complessa, ricca di incidentali e sospensioni, che caratterizza Gallina – o in parte Gallina – non può rappresentare in assoluto uno scarto tra "naturalità" e "letterarietà", quanto piuttosto la distanza tra due misure espressive e stilistiche. Che Gallina non segua pedissequamente il modello goldoniano e che cerchi una propria misura, del resto, è un suo punto di forza e di qualificazione come personalità drammatica autonoma. La trasparente e razionale idea della lingua del settecentista, la sua mimesi come movimento e sommatoria di enunciati semplici, non era dunque compatibile con la parola drammatica galliniana, con quella che Croce inquadrerà – restrittivamente ma non a torto – come la "doppiezza" teatrale dei personaggi.

Il debutto in veneziano di Gallina, con *Le barufe in famegia*, presume, d'altra parte, un confronto evidente nella trama e nella complessiva articolazione drammatica con *La famiglia dell'antiquario*, che risulta però assai poco rilevante sotto il profilo linguistico, posta la scelta di una commedia non dialettale. La dimensione privilegiata dell'ambientazione piccolo-borghese – preferibilmente attraverso la difficoltà o il degrado economico familiare – guida, del resto, il primo tempo di Gallina, dall'esordio italiano al versante veneziano. Si tratta, appunto, di un veneziano piccolo borghese, di personaggi spesso intenti a dare «la polvere nei oci» a proposito del loro stato e a nascondere i bollettini del Monte di pietà e i cartocci di polenta. Nelle prove giovanili più significative la vicinanza di borghesi in disarmo e popolani o, al contrario, la resistibile ascesa della *zente refada* comporta il contatto, e nell'ultimo caso la caricatura, a differenti livelli. La commedia

45. Folena 1983, p. 97 (il saggio è del 1958).

così intitolata, che è del 1875, appare, per esempio, in molta parte costruita sugli idiotismi e le *gaffes* dei popolani che si atteggiano a comportamenti di fascia superiore. Nelle commedie della maturità la funzione del popolano *parvenu* – fino allo splendido personaggio dell'ex prostituta arricchita Norma ne *La base de tuto*, dipinto tra crudezza e simpatia – continuerà a portare questa nota, non semplicemente comica, sulla scena; una scena nel frattempo ingrigita nel chiuso del salotto, divenuta estranea alla tentazione del pittoresco (si veda, per esempio, ancora il personaggio di Adelaide ne *I oci del cuor*, che si spoglia, nel corso della rappresentazione, della sua invadente volgarità nel confronto umanizzante con la cieca Teresa).

La prima vistosa intromissione del registro popolare si ha nel teatro galliniano con l'apparizione della *frutariola* Màlgari – anche grazie alle corde e al repertorio da *calera* della "servetta" Laura Zanon – che porta nell'ambiente frusto una ventata di freschezza. Si veda, dunque, la parte iniziale del notevole racconto di una seduzione e dell'inevitabile abbandono da parte del *paronçin* bellimbusto con cui il personaggio entra in scena in *Una famegia in rovina*; un pezzo notevole scritto da un autore appena ventenne (stralciamo le battute di contrappunto dell'interlocutrice per rendere più evidente la tessitura):

> Dunque el vostro paronzin el me butava l'ocio, el me façeva el bochin da rìdar, cussì (*imitandolo*) capì... int'una çerta maniera... Za me magné! Mi façeva finta de no védarlo, de no capir. Ma lu ga comìnçià a vegnir in botega, e comprarse dei fruti, e el vegniva co no ghe gera mio pare; e intanto che mi ghe pesava i fruti, lu me diseva dele parolete tenare... el me diseva: co bela, co bei oci, cara quela musana! Savé, le solite cosse! Ciò, capì cossa che xe zoventù, mi rideva, e se volé che ve diga la santa verità, el gaveva un çerto far che nol me dispiaseva. Intanto a poco ala volta el ga comìnçià a no pagar i fruti che el toleva, e a dirme che nota e mi, che no saveva come far a dirghe de no, tanto più vedeva el lusso de so mare, de so sorela, go scomìnçià a notar. [...]
>
> Un zorno el vien dentro che, come al solito, no ghe gera mio pare; el se mete a magnar fora da un corbato, e el me domanda, co una ganga da gesuita, se go el moroso. Mi ghe digo la verità: de no; e lu, me ricordarò fin che vivo, metendose in boca una sorbola el me dise: «Me vustu mi, Màlgari, per moroso?» [...]
>
> Mi credeva ch'el volesse torse spasso de mi e go dito che son una tosa povara, ma onorata e ch'el tenda ai fati sui. Ma lu... sempre magnando… [...] ... el me ga dito: «No ti sa che no podarìa viver senza de ti? No ti sa che se ti no ti me vol ben, vado a negarme?». E anzi me ricordo che disendo ste parole, ghe xe andà per tresso un toco de stracaganassa che el rosegava, e credeva ch'el se strangolasse. Oh! magari se gavesselo strangolà!(1.12.18-24)

La parlata del personaggio risulta indubbiamente sciolta, ben caratterizzata in funzione espressiva, e mostra la piena padronanza da parte dell'autore

dei livelli del discorso e del loro intreccio; non si vede, davvero, come si potrebbe scorgere qui l'irrigidimento in una «sintassi molto più artificiale e letteraria, meno mossa e mimetica». L'esempio mostra anche come sarebbe semplificatorio descrivere il cammino di Gallina quale crescita per progressivo distanziamento dalla maniera goldoniana verso la "realtà", dove non è detto che il nostro costruisca le basi del suo veneziano sulla lingua di Goldoni. Nello stesso 1872 *Una famegia in rovina* si stacca fortemente dalla di poco precedente *Le barufe in famegia* e, ciò che più conta, dalla successiva *Le serve al pozzo*, scritta due anni dopo, e che rappresenta, sotto ogni profilo, il lavoro che più si applica al modello goldoniano della commedia popolare, dove il bozzetto tende – tra vita e *cliché* – a filtrare e riproporre la rappresentazione del presente attraverso moduli dati, formule stereotipe. Qui il linguaggio si modella dunque, per un'esigenza esplicita di genere, assai più dappresso su quello di Goldoni, assumendo anche intere battute, al punto che la simulazione di distanza esibita dalla cameriera Fany dalla lingua della strada, parlata dal gruppo di serve (ispirato alle *Massere*), viene realizzata con una semplice ripresa della caratterizzazione della goldoniana Gazparina del *Campiello*, secondo una pronuncia affettata senza cognizione, che confonde la realizzazione di *s* e *z*. Come si vede, il rapporto del primo Gallina col modello goldoniano risulta conseguente al genere prescelto più che essere determinato in senso assoluto. L'esperienza linguistica di Gallina non si inquadra solo in termini cronologici ed evolutivi, ma va compresa osservando, accanto al decorso temporale, le scelte di genere e registro che la ispirano.

Passiamo ad un altro esempio. Agli antipodi della felice versatilità del dialetto di Màlgari si può porre la lingua del tutto stinta di un veneziano borghese, inteso in un senso di raffigurazione di sordità alla vita da parte di chi lo parla. L'atto completato di *Senza bussola* vede agire – passando al capo opposto della produzione galliniana – il personaggio altoborghese di Borsetti, per cui l'autore in un appunto di lavoro, in dialetto, annota: «Parla in un venezian italianizà, ma senza ostentazion. El parla svelto, co un çerto che de politezza fredda, come un omo che fa quelo ch'el dise e ch'el ga calcolà tuto». L'indicazione dell'italianizzazione – cioè della perdita di ogni colore espressivo – è in questo appunto visibilmente dichiarata; il *parlare svelto* si pone come opzione distintiva rispetto alla modulazione e alla varietà di toni che si richiede per un pezzo come quello sopra riprodotto; la *politezza fredda* è, infine, una funzione esattamente contraria all'espressività "calda" che connotava la *frutariola*.

> Prego, commendatore!, inezie. Tanto più che aspettavo qualche cosa dal ministero dell'istruzione pubblica, mentre me xe pervenùo da quelo de agricoltura e commercio... [...]
>
> Daresto mio padre m'ha scritto soltanto oggi che monsignore xe assente da Villaltina e che el l'avarìa subito informà d'ogni cosa, in modo che dovendo

> forse venir a Venezia, per ragioni del suo ministero, el possa dimostrarghe la so compiacenza per l'atto munifico, nel modo che el stimerà più opportuno. [...]
>
> Prego la signora contessa de creder che, qualunque servizio mi ghe podesse render, no meriterò mai ringraziamenti perché son mosso da un scopo egoistico che gavarò l'onor de farghe noto a so tempo. (I.13.21-28)

Abbiamo scelto due campioni visibilmente antitetici, non perché la funzione-Borsetti sia quantitativamente paragonabile nella drammaturgia del nostro autore – come è ovvio – alla funzione-Màlgari. È evidente che la lingua della popolana caratterizza il tono largamente diffuso del veneziano popolare della commedia galliniana mentre l'italiano, che appena tradisce qualche indugio – più nella morfologia che nel lessico, o residuo di dialettalità –, si presenta come funzione ristretta e, nella sua limitatezza espressiva, necessariamente confinata ai margini di un sistema. Un grado però meno "caldo" della lingua dell'appassionata Màlgari e meno "pulitamente freddo" della lingua del calcolatore Borsetti caratterizza ampiamente quella che potremmo definire la scelta mediana – e altresì, grossomodo, cronologicamente centrale – del linguaggio di Gallina. Questa linea si rende particolarmente visibile a partire dagli ultimi testi forniti alla compagnia Moro Lin, all'inizio degli anni Ottanta, dove, non a caso, vengono meno comicità e colore locale e si fa più stretta la vicinanza a una drammaturgia in lingua, avvicinando la commedia al dramma intimista.

La versione – come "traduttore di sé stesso" – che Gallina realizza nel biennio 1883-84 di due testi come *I oci del cuor* (1879) e *La mama no mor mai!* (1880) mostra, di più, l'approssimarsi sostanziale alla lingua di questo registro, nella decisiva assenza di ogni indugio al comico e al pittoresco. Prendiamo, davvero a caso, la battuta con cui il personaggio di Maria si rivela al pubblico nel secondo testo, confrontando rapidamente le due versioni (I.8.1):

> Ah! che bota al cuor me son sentìa! No vedeva l'ora de restar sola. Oimè! Adesso me par de respirar più libera, me par d'esser rinata. Ma sì! adesso no gavarò più sospeti, no gavarò più dubi, xe spiegà tuto. Signor ve ringrazio! (*come volendo convincere sé stessa*) Giulia xe inamorada, forse la gaveva paura de no esser ricambiada e eco spiegà…. (*pausa*) Ma perché no la se ga mai confidà prima co mi? Perché anzi la çercava de evitarme? E percossa anca lu galo cambià cussì? Eco ancora i sospeti, eco ancora el cuor che me trema come una fogia! Ah! ma savarò tuto... soportarò qualunque cosa piutosto che sto dubio che me avelena la vita!
>
> Ah, che stretta al cuore ho avuto! Non so come non mi sia tradita! Ma ora tutto è spiegato, ora mi sento rinata! Dio mio, vi ringrazio! Giulia amava, forse temeva che il suo affetto non fosse ricambiato, ed ecco perché era mesta... (*pausa*). Ma

> perché non si è mai confidata con me? Perché anche lui si è tanto cangiato? Ecco ancora il sospetto, ecco il cuore che trema di nuovo! Ma saprò tutto subito, sopporterò qualunque strazio prima di questo dubbio che mi avvelena la vita.

Scarsissima risulta già nella redazione in dialetto la caratterizzazione espressiva, tanto che la versione italiana – pur pagando qualche obolo di toscanizzazione – non appare molto distante dall'originale, mostrando dunque un'intercambiabilità di fatto tra l'italiano e il veneziano virato verso la lingua. L'operazione presume la selezione del grado dei parlanti, dove l'autore "traduce" tra i suoi testi solo le commedie borghesi, in cui i personaggi principali si esprimono in un dialetto sostanzialmente calato nell'italiano, o, se si preferisce, secondo un'articolazione locale della lingua nazionale. E non è un caso, quindi, che egli permetta traduzioni in lingua straniera solo dei testi scritti o da lui tradotti in italiano. Gallina non intende però tentare per questa via un assorbimento della realtà dialettale di partenza nella lingua – come ricerca la contemporanea prosa narrativa, ma anche in parte il teatro (si pensi al Verga riduttore delle proprie novelle *rusticane* per la scena) – quanto individuare la realtà espressiva, sociale ed umana di questi parlanti. Gli esempi si potrebbero fornire a sazietà, in particolare nell'osservazione della preferenza già nelle redazioni veneziane di questi lavori del lessico italiano rispetto anche alle forme d'uso dialettali, come per esempio in questa battuta – scelta davvero a caso – dove *bambini* appare in luogo dell'ovvio e diffuso *puteli* o simili:

> Se ti sentissi come che la ghe scriveva de Andrea e de mi che gérimo bambini!... (II.8.16)

Una lingua mediana e più grigia – quella dei ceti medi impiegatizi o commerciali – tendente a uno scolorimento che è perdita di intensa vernacolarità, occupa, dunque, con piena visibilità la drammaturgia degli anni centrali, in cui l'autore recupera temi già del suo esordio, declinandoli nell'opposizione tra commercio e memoria familiare. In particolare, per il personaggio di Maria, protagonista de *La mama no mor mai!*, un appunto preparatorio prevedeva addirittura una partenza da una lingua scolorita e italianeggiante e un ritorno successivo a un dialetto più pregnante, come esperienza espressiva parallela al riemergere nella memoria della figlia del ricordo della madre morta:

> … bisogna trovare il *momento* nel quale si deve sentire la mancanza della madre, nel quale la fortuna, la letizia, l'allegria non possono nulla contro quel *vuoto* prima non avvertito. [...] E quel vuoto che resterebbe sempre sarà colmato col mantenere viva la memoria di lei che era quasi obliata. <Parla prima mezzo italiano e mezzo dialetto; poi sempre in dialetto.>

Forse uno sviluppo di questo tipo – nell'accoppiamento di risoluzione della crisi interiore e di ispessimento della dialettalità – fu giudicato dall'autore troppo meccanico e di conseguenza scartato, ma è significativo che esso sia stato pensato come linea-guida in fase di ideazione del lavoro. D'altra parte più sottili procedimenti raccorderanno, per altri borghesi in grigio, il sintomo linguistico e il riemergere della coscienza. Basti l'esempio del Micèl de *La famegia del santolo* (1892), significativamente bloccato dal *tic* del *dopotuto* che gli viene continuamente sulle labbra: è evidente come qui Gallina reinventi uno schema ereditato dai *Rusteghi* goldoniani, ma spostando la fissazione linguistica dal piano dell'esibita patologia comica, che procede rincarando i segni esteriori (e Lunardo che dice sempre *vegnimo a dir el merito* faceva infatti di cognome *Cròzzola,* "stampella"), all'emergenza di un inconfessato disagio attraverso il sintomo.

Ma la funzione colorita ed espressiva può assumere – anche e soprattutto in direzione opposta a quella del quadro borghese e della lingua in grigio – una valenza regressiva, nel connotare un personaggio o – in un procedimento complessivo – un'ambientazione come nettamente estranei alla scelta borghese. Un caso esemplare è rappresentato da *Telèri veci*, senz'altro, come abbiamo già detto, l'infrazione più forte che un Gallina ancora giovane si conceda rispetto alla tradizione del teatro veneziano. L'azione si svolge in una Venezia "fora de man", ma non nel senso tradizionale del quartiere popolare e meno toccato dall'invasione del presente, adatto nella sua conservativita al bozzetto: una Venezia in tutti i sensi periferica che si sostanzia dei segni di un passato che si oppone senza possibilita di comprensione a quelli del moderno. Si tratta – sul fronte della laguna – del lato addirittura spettrale, che guarda al cimitero e altri luoghi sinistri e, contemporaneamente, alle operose vetrerie di Murano coi loro fumaioli accesi:

> int'un canton de Venezia, dove che no passa mai gnanca un can, e no se sente anema nata. Se se va sul balcon no se vede che çielo e acqua; el çielo che da sta parte el par sempre imusonà e l'acqua color del sangioto. Defassa ghe xe el çimitero, che par che el diga: te aspeto! Più in là no se vede che el fumo dei camini de Muran, e a man zanca el Casin dei spiriti, che fa vegnir i sgrissóli solo a vardarlo. E a zonta de ste alegrie, ghe xe ogni zorno el passagio de gondole che porta la zente a San Cristofolo. (I.1.21)

Il destino di sopravvissuti che unisce nel comune disarmo la vecchia contessa al vecchio gondoliere, contro le *genti nuove* delle fabbriche e dell'impresa, fa in questo testo tutt'uno con la densità della caratterizzazione linguistica, senza distinzione di grado sociale, e dell'ossessiva presenza del frusto e del decrepito dell'ambientazione, dal tempo piovoso, al notturno e al sinistro, all'evocazione della collezione di *reliquie, strighessi, antighità egiziane*, dove anzi il riconoscimento di un valore d'uso nullo è condizione necessaria a un controvalore simbolico degli oggetti, garantito proprio dalla non funzionalità: «la xe una memoria de famegia... una reliquia, megio

de quele, el Signor me pardona, che se basa in ciesa», è detto della gondola marcia e rattoppata, che non si può più mettere in acqua. Sarebbe però una forzatura giungere a teorizzare per questo testo un'idea di lingua non funzionale; potremmo semmai osservare – con qualche maggiore pretesa di esattezza – che la presenza di un dialetto più espressivo – in un senso totalmente diverso da quello della lingua calda ed effusiva che sopra abbiamo indicato – accompagna l'esperienza regressiva che il dramma mette in atto, nell'estraneità a qualsiasi pretesa di realismo ambientativo. La descrizione della rovina della gondola del vecchio barcaiolo necessita, in questa direzione, di un lessico capace di evocare i caratteri del frusto e del superato:

> Me par che la gabia batùo duro anca tropo. Adesso la xe scavessa in colomba, i remi par tanti bigòi, el felse par un gabioto per i cani, i la manda in squero una volta al'ano, e tra ela e el soramanego, uno de sti zorni, per farla andar avanti, bisognarà remurciarla. (I.2.9)

Il caso di *Serenissima* (1891) – tardo e "impossibile" ritorno a quella scena veneziana da cui l'autore aveva cominciato la sua carriera – è in altro senso interessante. D'altra parte proprio questa commedia – che segna il debutto della compagnia voluta e organizzata da Gallina – sperimenta l'impossibilità del bozzetto pittoresco (*Le serve al pozzo*) o soltanto dell'idillio in prosa (il "tempo ritrovato" de *El moroso dela nona*). L' autore colloca l'azione nella parte più lontana del sestiere di Castello – in una zona popolare e conservativa – ma avverte la necessita di distanziare l'azione nel tempo: dieci anni nella prima redazione e quindici in quella definitiva, recuperando così, più che un'età della storia sociale, il tempo della sua giovinezza di drammaturgo, dove sembrava ancora possibile una corrispondenza – forse finale, forse illusoria – tra scena e "vita del giorno". Se in questo testo la lingua complessiva dei personaggi è connotata secondo la funzione calda ed effusiva che abbiamo più sopra inquadrato – uno sperimentato registro di genere –, è significativo che una serie di altre presenze, diversamente memorabili, introduca nel quadro il punto di vista distanziato dell'autore, il suo sguardo, benché partecipe, sostanzialmente esterno alla rappresentazione.

La caratterizzazione del veneziano popolare che abbiamo indicato a partire dalla felice creazione giovanile di Màlgari (e, con esso, il profilo tematico del personaggio) trova una sorta di punto d'arrivo in Cecilia "la rossa", la giovane popolana sedotta e abbandonata da un facoltoso straniero e, di più, fatta parlare un veneziano chiazzato di tratti isolani (un personaggio che piacque a Benedetto Croce per il suo «aspro sapore di verità»).[46] Cecilia – proprio mentre il ritratto delle belle e scarmigliate *impiraperle* o merlettaie si fa genere pittorico alla moda – è stata prima messa in posa, a Burano, nella sua disordinata grazia "naturale", e poi usata e lasciata, ma addobbata da "signora", come ora si presenta in scena. La di-

46. Croce 1922, p. 153.

dascalia che la descrive sottolinea la necessità di evitare qualsiasi «*contrasto grottesco tra le sue maniere e i suoi vestiti*»:

> Eh! mi capisso... La credarà che sia andada via per divertirme e che li gabia in amente tuti quanti. Sipo! per sti bei divertimenti che go 'bùo! d'esser sempre in mascara da lustrissima, de caminar sui vovi... (*con improvvisa allegria*) La diga, no vedo l'ora de metar doman i mii socoleti e de savatar per i ponti! No gavemo temperamento, nualtre, per ste cargadure... No xe vero, àmia Giudita? La ga rason la mia modista de dire che l'è un mistier come un altro quelo dele *cocote*, e che bisogna nassere... Mi no ghe dago el mio balconçelo de Buran, sora el palùo, per tuti i so teatri, le so feste... (*con brio, come parlando a gente fuori della porta*) E se fusse solo per mi, tiolé! che starìa cussì sacrificada. Per quel bel gusto po che se ga, che la zente creda chi sa cossa... e che i ve ciame la rossa dei merleti, la morosa del'inglese! [...]
>
> Fin che i ne vede sgrendenàe, par che i ve vogia magnare coi oci; ma co se ga badà, e i v'ha messo *in fustibus*, e i v'ha vestìo co fa una dele so siore... ghe andé zó dei bàzari in cào de puoco... no i sa de cossa parlare... (I.7.40-48)

Se Cecilia è una Màlgari disillusa dalla vita e dalla praticabilità del bozzetto –, il nonno Piero Grossi – detto Serenissima, perché nato prima della caduta della Repubblica – incarna l'ultima sopravvivenza di un glorioso passato per sempre tramontato. Qui la regressione non è affidata al palazzo spettrale e alla Venezia dei morti di *Telèri veci,* ma – in un quartiere popolare di alcuni anni prima – alla figura del sopravvissuto, che si pone come capopopolo della corporazione dei gondolieri contro l'inarrestabile avanzata dei vaporetti. Non sono qui in causa il frusto e il grottesco, tanto la sua giacca del giorno di festa – che risale a prima del quarantotto – è, o gli sembra, «nova fiamante»; così la sua lingua si caratterizza in direzione di un ispessimento icastico e sentenzioso fuori tempo (con tanto di citazioni tassiane):

> Oh! brava mòra, zà che ti xe qua, tirime fora la giacheta de veludo, la bareta de stracàn nova, che vogio métarme per la qual. […]
>
> Brava, tesoro; quela dele gran ocasion. Me la go fata ai tempi dei doti, cole duçentoçinquanta svànzeghe del primo premio, e la par nova fiamante. […]
>
> I fradèi qua de Castelo, e anca qualche vecio nicoloto, i se raduna al'osteria del'Altanela per tratar la quistion de sti maledeti vaporeti, e de quela strada i magna insieme la castradina… Mi vado de vita per la castradina... ma go altro per l'anema! E posto che i s'ha recordà del vecio Grossi, go dito che andarò sul tardi a bevar un goto e a dir la mia. So' andà intanto, co mio compare san Zuane, a messa a Sant'Isepo, perché el me ilumina e el me ispira un consegio da bon venezian. […]

> Co se trata de scominziar qualcossa de importante, mi, senza esser bigoto, me recordo che bisogna far come Goffredo:
>
> Sia dal cielo el principio, invoca inanti
> nele preghiere publiche e devote
> la milizia degli angeli e dei santi...
>
> Cussì faseva al tempo de san Marco i paruconi... che no gaveva çerto spàlpari per i preti, e che i li façeva star anzi a so posto, come se ga incorto el piovan de San Basso. No i gera pauloti, ma i gera cristiani... e de politica i se ne intendeva. E credeme che, Serenissima de san Marco o Italgia una, questa xe la tatica perché tuto vada ben. (I.4.2-29)

Come osservava con estrema intelligenza (e forse con qualche lieve forzatura) un critico acuto come Giovanni Pozza, il vecchio gondoliere «nella sua famiglia è un anacronismo, un rudero romantico. Il suo linguaggio non è più quello dei suoi; la sua morale è quasi una tirannia, una irragionevole severità».

Accanto alla funzione regressiva – su altro piano – si materia nella stessa commedia quella ironica, ma pervasa di disperazione, nell'attitudine di Momi Vidal, un *nobilomo* della generazione successiva a quella del vecchio gondoliere (e cioè a quella di Momolo e Marina di *Telèri veci*), patrizio in rovina e costretto, perduto il palazzo avito, a guadagnarsi il pane come *schincapene* al Municipio. Non è un caso che sia questo personaggio – assente nella prima redazione – a risolvere la commedia, incarnando una risoluzione di sopravvivenza in un'inedita forma arguta, anziché retorica, che fa da contraltare a quella del vecchio patriarca. In Vidal la conservazione della patina del dialetto cittadino è elemento parallelo alla distinzione fuori tempo dell'abito, che mostra macchie d'unto e chiari segni di logoramento. In lui sempre Pozza vedeva, correttamente, una creazione *umoristica*, nell'idea di un prolungamento del vecchio nel nuovo mondo: «il tipo del patrizio veneziano a cui la nuova miseria non ha tolta l'antica giocondità, l'arguto ed elastico scetticismo ereditato da due secoli di festosa decadenza».[47] La sua parlata si potrebbe definire di livello medio, una spanna sopra la lingua popolaresca della famiglia del gondoliere, ma con qualche vicinanza al colorito gnomico e sentenzioso di quella del vecchio; ma mentre nell'altro la fissatà nel passato si fa commozione regressiva ed enfasi, la condizione dimidiata impone a Vidal la maschera ottimistica, quasi sempre contro l'evidenza. La presentazione che segue riguarda l'americana signora Mary, ispirata a Isabella Stewart Gardner, la ricchissima vedova che aveva ricreato uno spazio veneziano a Boston:

47. Sulla possibile influenza di Vidal sul vecchio patrizio dismesso di *Der Brief des letzen Contarin* di Hugo von Hoffmannsthal (1902), si veda Benzoni 2000 e la nostra nota alla commedia.

> Ma tasé che per mi xe stà proprio una fortuna de conosser sta americana. S'émo conossùi perché la ga crompà dei tataressi veci che gavevo ancora. Mi go capìo subito el tipo: milionaria, ma ala bona; matarana, che se diverte a far del ben e a conosser le usanze e i bisogni dela povara zente. Ela ga capìo subito la macia: zentilomo, in boleta, ma sempre alegro, che conosse a menadéo el so paese e le miserie relative... La m'ha ciapà subito <in> gran simpatia e so' deventà el so secretario, el so consiglier nele opare de carità, tanto che no la fa passo senza domandarme el parer. E la fa del gran ben, savéu, senza che gnanca nissun lo sospeta! Oe, no ve digo altro che da oto giorni, vado per so conto int'una tal casa de povari vergognosi, dove ghe xe un'amalada, portando soto el tabarielo una pignatela de brodo ristreto che la fa far aposta da un so cogo inglese. Aré, (*mostra ridendo di gusto e compiacendosi, la fodera del vecchio soprabito*) go onfegà tuto el s*tifelius*! Megio de cussì no la pol andar. (I.5.12)

D'altra parte il nobiluomo-*travet* funziona proprio come ponte tra il patriarca fuori tempo, immagine del vecchio mondo, e il personaggio del tutto esterno della *touriste* americana, al cui carico è, infatti, ora posta la ricerca del *pittoresco*. Ecco un profilo di quest'ultimo personaggio:

> Mi giro sempre... Venezia fora de man, per case de bona zente, in cerca cosse antighe, e parole vive: xe mio divertimento instructivo...
>
> Mi so' inamorada de dialeto come de abitanti; trovo tuto belo, tuto simpatico [...] Ah! ah! i vaporeti! No abié paura, tuto terminarà ben!... No parlé de disgrazie. Venezia xe come gran teatro, dove tuti recita comedia alegra, e tuto... megio de cussì no pol andar, come dise mio caro amigo nobilomo Vidal. A proposito, me conduré a védar sta famosa vera de pozzo che cromparò per conto de altro mio caro amigo de Boston, fanatico per Venezia, che vol farse casa tuta veneziana. Go molto divertimento per so incarico... ziro tuto zorno boteghe antiquari... (I.10.5-19)

«Cosse antighe e parole vive», cercate nella Venezia «fora de man» in quanto ancora popolare, definiscono il materiale acquistabile e l'immateriale godibile e l'idea di una Venezia insieme immobile ed esportabile: il «gran teatro, dove tuti recita comedia alegra», che all'autore non appare piu restituibile sulle tavole del palcoscenico. La facoltosa turista è qui un necessario complemento dell'attività della popolana Giudita, che troverà non a caso nella continuazione – artisticamente ben superiore – rappresentata da *La base de tuto* un ruolo centrale di coprotagonista accanto a Vidal, divenendo da piccola *revendìgola* una padrona di bottega nei quartieri alti. Sarà proprio la popolana che fa commercio delle anticaglie veneziane a incarnare una morale cinicamente utilitaristica («avida, senza scrupoli, inaccessibile al sentimento dell'onore», notava bene Croce) che si oppone all'ottimismo idealista del nobiluomo, incrinandolo, mettendolo in crisi, e facendo del personaggio da ironico sopravvissuto un resistente. Ed è proprio in que-

sto testo che gli oggetti non funzionali che ingombravano la fantasia decadente di *Telèri veci* si rivelano appetibile materia commerciabile, tanto che due affermazioni speculari ma di significato opposto sono messe in bocca dall'autore alla stessa attrice, Laura Zanon Paladini, che a distanza di diciassette anni recitava il ruolo della domestica della contessa di *Telèri veci* e dell' "antiquaria":

> Aré crature se in camara da leto se ga da tegnir le fórcole fruàe, le bandiere dela regata che ga un secolo, e tuti quei altri strighessi che el ga lu!
>
> Varé creature, se se ga da tegnir morto un capital de sta sorte! Quel fero [da gondola] val più de dusento franchi in man de un ladro.

Nella spregevole e colorita figura di Giudita – insieme alla straordinaria creazione del losco Carlo Scamoffièтoli, che vive di una teatralità esteriore, esibendo una pratica dei drammi alla moda, dei giornali satirici, dei romanzi d'appendice, svariando in una *summa* di imitazioni regionali, nelle plurime, approssimative, simulazioni di varie parlate – il sentire antiborghese di Gallina arriva al suo apice. L'agio recente ha trasformato la vita della famiglia discendente dal vecchio gondoliere; il danaro facile di riparazione a un oltraggio sessuale è posto a causa del degrado morale dei "tempi moderni". Al paternalismo dell'autore che osserva il popolo ingenuo e "felice di vivere" – che discende dal passato della commedia cittadina goldoniana – si sostituisce qui una marca di squallore: i popolani si sono ora trasferiti nel quartiere centrale, tra Rialto e San Marco, lasciando per sempre la Venezia «fora de man» e con essa il teatro della "vita del giorno", commerciando gli oggetti della memoria.

L'itinerario verso il "verismo" dell'opera galliniana è un luogo comune nella storia della critica, con cui è pur necessario misurarsi. Dividendo in due periodi nettamente distinti la carriera del drammaturgo, l'adesione al "vero" viene additata come rappresentativa delle ultime opere, confondendo peraltro indebitamente le nuove condizioni di lavoro e il differenziarsi della scrittura drammatica in rapporto alla nuova compagnia – che l'autore aveva a lungo voluto e costruito –, come il risultato del tutto esterno di una mutazione di punto di vista poetico ed ideologico. Sorprende, dunque, non poco come siano state trascurate le indicazioni offerte dallo stesso autore, se non quelle ovviamente contenute in testi di più difficile accessibilità, almeno quelle facilmente disponibili. Ne sottoporremo al lettore una scelta sintetica, prendendo da queste e da quelle. Tra le prime riflessioni affidate a un fascicolo di *Note artistiche letterarie e pensieri sull'arte*[48] – cominciato nel 1882 e proseguito fino alla fine del decennio – si incontra un'affermazione che ribalta, appunto, il procedimento dell'ispirazione al vero, e che

48. Riprodotto tra i *Materiali autobiografici* nel I volume dell'edizione a mia cura del teatro di Gallina.

offre una chiave per la comprensione di quei personaggi galliniani che si sogliono giudicare poco credibili in un supposto piano di rappresentatività sociale:

> Lo scrittore non copia mai dal vero. È sempre un affetto che scalda i suoi scritti, è sempre un'idealità che gli ispira. Egli crea i suoi tipi come gli nascono dalla fantasia, poi li paragona a tipi reali simili, e toglie ai primi tutto ciò che non è umano. È sempre un affetto o una idealità che lo ispira.

E infatti agli occhi del nostro autore una drammaturgia contemporanea che ponesse come proprio scopo quello dell'"anatomia" del costume – anche se non viziata dal disegno ciclico e dalla dimostrazione di teorie sociali – appariva minata da un limite intrinseco. Lo testimoniano perfettamente gli appunti che egli dedica alla *Trilogia di Dorina* di Gerolamo Rovetta, un autore col quale egli aveva stabilito un rapporto confidenziale (come documenta un gruppo di lettere di notevole interesse a lui rivolte dallo scrittore milanese). Gallina esprime al proposito, più in là di una sincera ammirazione per le capacita del drammaturgo, alcune riserve proprio relativamente alla pretesa di osservare con oggettivo distacco i personaggi:

> il guaio è che l'autore non si appassionò per nessuno dei suoi tipi; si sente ch'egli rimase indifferente alla sorte di Dorina, e più ch'esserne un creatore, un padre, volle esserne, in omaggio ai concetti critici nuovissimi, un anatomizzatore. Ci riuscì benissimo, ma l'opera sua sarà sempre fredda nel suo complesso, perché fu freddo l'autore nella concezione. Molto acume, ma poco cuore.

Si tratta di riflessioni curiosamente coincidenti con quanto Benedetto Croce osserva a proposito della stessa opera, fingendosi anche nei panni – inferiori al suo ufficio – del critico da teatro; egli paragona la drammaturgia di Rovetta a un procedimento calcografico, per la sua capacità di restituzione del dettaglio («specialmente la vita degli affari, della politica e dei godimenti, quale si venne configurando dopo l'unita italiana e specialmente nella regione Lombardia») e i per i suoi complessivi limiti di "superficialità" nella restituzione dell'oggetto; e a proposito di Dorina:

> Pure Dorina non è una creatura d'arte, perché, direbbe un critico da teatro, non ci svela l'intimo del suo animo; ossia, diciamo noi, perché l'autore l'ha fatta più coi suoi occhi che con la sua anima.[49]

Le indicazioni di Gallina sono, come si vede, indubitabili relativamente alla sua distanza da quello che allora si poteva anche definire "verismo" in senso generico (se è questo il significato che all'etichetta vuole assegnare una parte della critica che discorre di un Gallina "verista"). Se Rovetta –

49. Croce 1922, pp. 161-162.

come ancora riconosceva Croce – rappresentava tra «gli scrittori italiani uno di quelli che meno hanno ragionato sull'arte, che si sono astenuti dalle formole e dai programmi», più aperta è la manifestazione di distanza che il drammaturgo veneziano esibisce rispetto a questi ultimi, in un senso più preciso dell'etichetta in discussione. In un testo molto tardo e molto significativo – l'intervista concessa a Ugo Ojetti nel 1895 – sono infatti direttamente collegate al "dramma a tesi" le pretese di oggettività e scientificità della recente letteratura:

> Io non ammetto in un lavoro teatrale la tesi, ma ammetto uno scopo morale. Mi spiego esemplificando: per tesi intendo la difesa o la propaganda di una idea nuova, piccola o grande, certo passeggera. Insomma, mi spaventa una commedia che vuole indurre il popolo a non giocare al lotto, come mi spaventa un dramma che voglia difendere e diffondere la divisione della proprietà. Ma il peggio è nella tesi scientifica, perché lì poi il dramma non serve proprio a nulla. Il verismo a teatro è stato in gran parte una esercitazione vana, qualche volta bellissima, come *Le vergini* di Marco Praga: tutta arte per l'arte perché anche ne *Le vergini* ci vuol buona volontà a trovare, oltre la semplice ottima rappresentazione di un ambiente, anche lo scopo morale ad indurre al bene per via di contrasto. Ma talvolta poi il verismo non ha fatto l'arte per l'arte, ha fatto (e questo è ridicolo) l'arte per la scienza. La scienza è per l'arte un mezzo, mai uno scopo. Domani si fa una scoperta di psicologia che abbia un valore psicologico, e, subito, già un dramma. Eh via! voi fate l'arte ancella di uno scienziato qualunque. Ad esempio, si studia il fenomeno dell'ereditarietà. Che prova il dramma vostro a pro di quei novelli studi, se voi drammaturgo ve lo inventate? E poi, in questo modo, riguardando casi patologici, i veristi si sono compiaciuti nell'esame di un solo lato della realtà, il lato A. Io preferisco quell'altro, e cerco alle mie commedie uno scopo morale. [50]

Nel fascicolo di note artistiche poco sopra ricordato ci si imbatte, del resto, in una riflessione relativa a una conferenza di "propaganda positivistica" di Antonio Fradeletto, ascoltata da Gallina, che la riassume in questi termini:

> L'uomo è consapevole di essere anch'esso un prodotto della natura, e non un re della stessa; una sua manifestazione casuale e non la manifestazione perfetta; un atomo senza avvenire aldilà della tomba; l'uomo, disse, non deve esagerare il suo stato naturale come fanno coloro che consci di tutte quelle conclusioni scientifiche sentono nell'anima la lotta tra le nuove convinzioni e le tradizioni ereditarie, quindi esagerano la tragica infelicità umana; ma deve agire e adoperarsi pel bene degli altri atomi umani e tutte queste molecole devono stringersi, come per una forza centripeta, in un ragionato sentimento di pietà.

50. L'intervista è riprodotta tra i *Materiali autobiografici* nel I volume dell'edizione a mia cura del teatro di Gallina.

Per poi ironizzare sulle conclusioni dell'invito alla fratellanza e sottolineare la contraddizione "romantica" di una simile apologia rispetto all'ipotesi "materialistica" di partenza:

> Conclusione più ideale e più romantica d'una ipotesi materialistica non saprei trovare: ed è per questo, ripeto, che gli uomini e le donne presenti plaudirono con commozione. Ma l'applauso era per la conclusione supposta con idealità di poeta e non stabilita con calcolo scientifico.

È evidente che Gallina non ironizza sulle parole di Fradeletto in quanto partigiano della scuola della piena oggettività, desideroso di un'arte capace di una distaccata rappresentazione del vero. La rivendicazione come dato di partenza, nell'ispirazione dell'"idealità" del personaggio, si spiega qui con l'attenzione per il ruolo riservato all'artista nel contrasto a quella che il drammaturgo definisce la "legge dell'egoismo":

> Senonché so, sento e intuisco che accanto a coloro che da osservazioni ed esperimenti spesso esatti e inconcussi e spesso dubbi e cervellotici vengono a dimostrazioni assurde che vorrebbero essere pratiche, vi sono coloro che sentono voci misteriose, entusiasmi sublimi, speranze ineffabili. E costoro non sono isolati né impotenti, costoro guidano spesso l'umanità, la trascinano, impongono il loro spirito per un periodo di tempo anche dopo la loro morte. Il positivista dice che sarà ciò un effetto ipnotico, e forse vorrà dimostrarlo. Allora sarà questione di nomi. Com'è questione di forma la conclusione che il Fradeletto fece del positivismo trionfante, entrato nei cervelli di tutti. (Non dico nella coscienza, poiché questa parola non avrà più luogo nel dizionario se non come un arcaismo).

Si tratta, dunque, di considerazioni che tengono insieme il ruolo degli ultimi personaggi galliniani, idealisti "resistenti", e la personale "leggenda dell'artista", che tanta parte ha fin dall'esordio – soprattutto nella proiezione autobiografica, attraverso il tema del fallimento e del blocco che segue al primo passo – nella storia del nostro autore. Il Gallina maturo si proclama, dunque, in questo senso "idealista", in un'accezione certo generica, ma non priva di significato. Non è un caso che Croce rimproveri un simile impiego – col suo consueto sarcasmo verso le intenzioni dell'autore – a un letterato per più versi affine a Gallina, Emilio De Marchi: «il De Marchi [in *Giacomo l'idealista* mette in iscena un filosofo idealista e intende per idealismo quel che si chiama il vedere le cose sotto un velo roseo; così come Paolo Ferrari, facendo una commedia sullo scetticismo filosofico, confondeva lo scetticismo con la diffidenza. Altra prova questa, che la letteratura italiana non ha assorbito la filosofia, come accadde alla classica tedesca».[51]

Quello che Croce osserva per l'idealismo di De Marchi si sarebbe potuto dire – con l'inevitabile cattiva riduzione che il sarcasmo ottiene – di

51. Croce 1922, pp.161-162.

altre apologie *sui generis* di valori dell'ultimo Gallina, come quella che fa giungere il nobilomo Vidal a definirsi "socialista" ne *La base de tuto* (II.12.18) o quella di un rinnovato cristianesimo "evangelico" che doveva sostenere Tito, il protagonista di *Senza bussola* (nel brogliaccio dell'opera non compiuta si legge, tra altro, che l'intenzione morale del dramma – non, appunto, la "tesi" – doveva indicare un'avanguardia nel socialista e nel prete evangelico).

Le due ultime citazioni, da giudizi su letterati più direttamente confrontabili a Gallina, ci possono aiutare a fissare dei paletti significativi – se non possiamo forse dire, semplicisticamente, del sistema crociano – certo della reazione critica del lettore Croce alla letteratura contemporanea. Egli simpatizza con Rovetta – pur giudicando la sua opera sostanzialmente "extrartistica" – proprio per l'assenza in lui di preoccupazioni programmatiche, mentre egli critica De Marchi – al quale pure riconosce una statura maggiore – come esempio di un sistema che non ha sufficientemente assorbito la filosofia (e per l'incomparabilità dei sistemi in atto, tra fede e scienza, egli marca, ancora, un'ampia distanza da Fogazzaro). Ma di là a poco un'apparizione sulla pagina e sulla scena di una letteratura ad alto tasso di assorbimento filosofico – e con evidenti matrici tedesche – gli sarebbe spiaciuta e lo avrebbe disturbato molto di più, come mostra la stroncatura assoluta di Pirandello.

Il saggio che Croce dedica a Gallina nel 1906 è sicuramente importante e ineludibile: si tratta di un testo spesso citato, soprattutto dai cultori locali dell'autore, spinti a una difesa d'ufficio contro le riserve del grande critico, ma nell'ignoranza del piano complessivo di riflessioni in cui queste pagine si inseriscono. A parte il fatto, non secondario, che il teatro di Gallina trova nella *Letteratura della nuova Italia* un riconoscimento molto più positivo di molte altre esperienze drammaturgiche e narrative del secondo Ottocento e del primo Novecento, l'errore di prospettiva della critica localistica è quello di vedere riconosciuti a Gallina dei pregi nel campo di una letteratura secondaria e magari municipale, laddove Croce collocava senz'altro, tra apprezzamento e riserve, quell'esperienza su un piano pienamente nazionale. Gallina non è agli occhi del critico un semplice "comico" godibile nel suo recinto come, per esempio, Scarpetta, né un "dialettale" come Selvatico (le cui due commedie veneziane egli definisce «cosa onesta, sentimentale, piacente e, di conseguenza, un po' superficiale»). E non riconoscere, in assoluto, una particolare "profondità" all'opera di Gallina significava per Croce, in fondo, un apprezzamento: «Il Gallina rispettava e conosceva il suo mestiere; non tirava giù i suoi lavori a furia, ma li studiava e li svolgeva sapientemente»; mettere in campo delle riserve significava scavare più sotto e cogliere – quello che certo disturbava la divisione delle categorie del critico – una sorta di doppiezza teatrale costitutiva nell'autore. La formulazione è perplessa e coglie – proprio nelle precisazioni che la accompagnano – un aspetto fondamentale:

> Leggendo i volumi del suo teatro veneziano, non si riesce a scacciare un'impressione, che, formolata, può forse sembrare stravagante, e tuttavia è affatto naturale. Quei suoi personaggi recitano la commedia: la recitano assai bene, tanto che bisogna battere le mani, ma recitano.[52]

Aggiungendo, immediatamente dopo, che questo atteggiamento copre con le tinte fosche di un ruolo eventualmente assunto un'indole sostanzialmente bonaria dei personaggi (e siamo di fronte al già visto deprezzamento dell'idealità come visione attraverso il "velo rosa", come appunto nella pagina dedicata a De Marchi). Ma, proseguendo, il critico riconosce ancora – in chiusura del saggio – l'interesse che presenta la doppiezza e la non prevedibilità di alcuni personaggi delle ultime opere a lui note del drammaturgo. E, si badi, non a caso Croce fa seguire – raccogliendo le sue note critiche in volume – il pezzo su Gallina a quello su Renato Fucini, facendo precedere a quello che egli presentava come un bozzettista complicato dall'atteggiarsi alla finzione, e dunque insincero, un bozzettista narrativo che egli giudicava apprezzabile in quanto ligio al suo ufficio (e si potrebbe dire meglio – nonostante l'antipatia del filosofo per la categoria – al suo *genere*).

Croce, dunque, individuava acutamente per reazione contrastiva il carattere più personale e "moderno" (ovvero per nulla legato alla categoria dell'espressione dialettale) della personalità artistica di Gallina, e – come spesso avviene nelle sue pagine – egli sapeva toccare proprio ciò che meno gli piaceva o che il suo sistema lo induceva a rifiutare. La piccola *insincerità* di Gallina era, dunque, segno della sua modernità, del suo uscire dal canone dialettale. Il discorso sulla "falsita" teatrale di Gallina si potrebbe condurre, eventualmente, fuori e dopo la sua drammaturgia, in ciò che egli lascia ai successori, o meglio in ciò che essi prendono da lui (e non è certo senza significato che lo stesso Pirandello si sia servito all'occorrenza, come mostra il vero e proprio "plagio" nel terzo atto di *Tutto per bene* della *Famegia del santolo*, che completa la novella originale con gli spunti di "complicazione" tratti dal dramma dell'autore veneziano). Qui ci importa però solo porre la questione *dentro* alla drammaturgia del nostro autore, richiamando brevemente l'evidenza del tema della finzione, dell'assunzione di una parte, che risulta espressamente tematizzato sul versante meno prevedibile della sua opera; quello che, peraltro, a Croce non era noto: si veda soprattutto la drammaturgia breve che, per la sua misura, meglio afferma certe linee programmatiche sulla vita, e sui sui ruoli sociali, come finzione teatrale e recita (da *Gnente de novo / La solita scena* a *La scuola del teatro* ad *Amor in paruca*, al caso limite dell'abbozzo di un carattere tentato nella proiezione autobiografica di *Fora del mondo*), o il dittico italiano composto da *Così va il mondo, bimba mia!* ed *Esmeralda*.

Non è un caso – ancora una volta – che Croce nel giudizio complessivo su Gallina si servisse proprio delle parole con cui Antonio Fogazzaro aveva voluto viceversa offrire un tributo rilevante alla figura del drammaturgo. È

52. Ivi, p. 148.

evidente che così Croce sovrapponeva la sua aperta e dichiarata distanza dallo scrittore vicentino alle relative riserve che egli veniva formulando sul nostro autore. Croce mostra nello stesso testo di considerare la tradizione veneziana, sotto il segno di Goldoni, riconoscendo a quel dialetto una dimensione nazionale ma un tono minore: «i personaggi cinguettano in quel dolce dialetto che ogni italiano colto considera come suo, da quando, fanciullo, l'ha appreso nella lettura di Goldoni».[53] Fogazzaro aveva affermato che in Gallina era rivissuto «con intenti più alti» il genio di Carlo Goldoni. Che significato, dunque, dare a questi «intenti più alti»? Per Croce si tratta della ricerca di una «parola decorosa» – più seria e meno leggera – da parte di Gallina, nel tentativo di coprire una «effettiva inferiorità» rispetto al modello.

Croce non conosceva, presumibilmente, il rapporto che legava Fogazzaro a Gallina e che rende il pronunciamento del primo in morte del secondo qualcosa di più di una semplice formula di circostanza. Al più giovane ma già affermato drammaturgo il Fogazzaro esordiente aveva scritto una lettera – inviandogli una copia di *Miranda* – e dichiarando una «affettuosa ammirazione» per le creazioni in cui si confondono «l'ingegno e il cuore del poeta».[54] Alcuni anni dopo Gallina estrasse una sorta di massima dalle ultime righe del XII capitolo di *Daniele Cortis* di Fogazzaro – che si intitola peraltro *A passi difficili* –, ponendola a suggello del blocchetto di citazioni da altri autori, nel rammentato fascicolo delle *Note artistiche letterarie e pensieri sull'arte*. Quelle parole esprimono nel romanzo l'opportuno distacco con cui il protagonista – nel suo momento di massimo travaglio – riesce ad osservare qualcosa di pauroso che ha appena attraversato il tumultuoso flusso dei suoi pensieri. Ecco il contesto di provenienza (in corsivo ciò che Gallina espunge da esso):

> *Paurose parole! Si vide nel cuore qualche cosa che gli avrebbe fatto ribrezzo se non avesse saputo che* ogni miglior cuore umano è come una casa aperta, monda e ornata; furfanti che non vi saranno ospiti mai, possono, senza colpa del padrone, affacciarvisi, mettervi piede un momento.

La "doppiezza" dei personaggi galliniani (e, concediamolo a Croce, anche dei maligni che poi si scoprono "puri di cuore") appartiene a questo stesso registro, a questa medesima sensibilità. La scelta del passo da parte di Gallina rappresenta un preciso raccordo a Fogazzaro, forse un omaggio personale alle parole che lo scrittore debuttante aveva rivolto al drammaturgo alcuni anni prima e certo rappresenta una preziosa indicazione per il campionario d'autori della letteratura della nuova Italia – in questo caso addirittura di origine veneta "provinciale" – da chiamare più utilmente in causa in rapporto a quello di cui ci siamo occupati. Quanto agli «intenti più

53. Ivi, p. 147
54. La lettera è citata a p. 348 del II volume dell'edizione a mia cura del teatro di Gallina.

alti» rispetto al *genio* di Goldoni essi ci sembrano consistere nel tentativo di dare espressione anche in quel *dialetto teatrale*, in quella lingua di repertorio, tra cliché e realtà, tra idealità e distanza della finzione, a più moderne e pressanti "intermittenze del cuore".

4. Napoli e Madrid di notte. Tra Raffaele Viviani e Ramón Del Valle-Inclán

1.

Il «fantasmagórico» Ramón Del Valle-Inclán – come lo definisce il giornalista – si infervora nel corso di un'intervista rilasciata in un caffè di Madrid nel novembre del 1933: la lunga barba grigia arriva sopra il tavolino, mentre egli dichiara come causa principale della rovina del teatro spagnolo – da Moratín in poi – la costrizione nello spazio di marca francese dell'originaria ampiezza di sguardo che ne caratterizzava la tradizione. La polemica riguarda la riduzione a una sorta di tre scene intercambiabili, stereotipa divisione del cangiante e ricco universo, in cui ambientare tutte le trame possibili:

> La técnica francesa ha echado a perder nuestro teatro. Este absurdo decadente de querer encerrar la acción dramática en tres lugares – gabinete elegantemente amueblado, patio andaluz o salón de fiestas – ha hecho de nuestro teatro, antes fragil y expresivo, un teatro cansino y desvaído.[55]

Al giornalista che gli chiede come, dunque, dovrebbe essere il teatro spagnolo, don Ramón risponde:

> El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porqué se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral serà siempre el mejor arquitecto. Ahí està nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios.

Già in un testo giornalistico del precedente aprile 1932 – *La pintura, el teatro, el futuro Madrid* – egli poneva nella prospettiva di un'arte spagnola, allora repubblicana, un «renacimiento» del dramma caratterizzato «par la unidad de acción y la variedad de lugar».[56] Anche in questa sede la perorazione identifica nell'estetica di Moratín (dichiarata un tutt'uno con quella di Boileau) un idolo polemico, ribaltando nel suo orizzonte razionale e ristretto una sorta di "mostruosità": «no mas que una digresión monstruosa», e riferendo la definizione a Manuel Azaña.

55. Valle-Inclán, *Entrevistas*, p. 584.
56. Ivi, p. 497.

Nella risposta centrale all'intervista del 1933 – nel passo che ora abbiamo citato – uso antico, aureo, della denotazione verbale e uso moderno della visualizzazione scenografica sembrano sovrapporsi, mettendo, di fatto, in connessione la parola che generava lo spazio e il tempo in una cultura materiale del teatro estranea alla loro rappresentazione realistica, ma non certo per mera ignoranza di questo presupposto storico (e si vedrà brevemente il perché), mentre risulta da subito chiaro che l'architetto vale quale immagine moderna del drammaturgo dispositore degli spazi intesi come evocatori di situazioni drammatiche. Infatti nella risposta immediatamente seguente l'autore offre al giornalista l'esempio dello spostamento che Shakespeare realizza, dopo la morte di Ofelia, nell'*Amleto* nella scena del cimitero, pescando dall'altro campo esemplare della drammaturgia storica non dominato dallo spazio e dal tempo ristretti e, soprattutto, dalla restituzione illustrativa dello spazio dell'azione. Shakespeare non racconta il funerale di Ofelia, «como hubiera heco cualquier autor de nuestros dias», ma nemmeno mette in scena l'azione principale di riferimento, cioè quella dell'interramento. Ne rappresenta le premesse, attraverso una forma diversa di racconto, e non gli basta un becchino, ma gliene servono due, per farli parlare durante l'operazione dello scavamento della fossa, che precede l'azione vera e propria, che non vedremo rappresentata.

Si tratta di una situazione, evidentemente, a cui egli stesso attinge per il finale del suo *esperpento Luces de Bohemia*, relativamente al destino del personaggio di Max Estrella, nell'estremo viaggio che segue alla sua ultima notte madrilena: un lungo vagare, peraltro, che si mostra un'incarnazione esemplare della poetica espressa dall'autore nelle dichiarazioni da cui siamo partiti, a proposito di un ritrovato «levar la acción sin relatos a través de muchos escenarios» intesi non solo nel senso storico di spazi dell'azione dispiegati dalla parola dei personaggi – quello del teatro aureo spagnolo, per lui "classico", o degli elisabettiani –, ma di luoghi che intorno ad essi si offrono alla vista degli spettatori, attraverso le moderne tecniche della visione. Per *Luces de Bohemia*, con un paradosso solo apparente, il personaggio che tutto attraversa è cieco, tanto che la «variedad de lugar» è da lui focalizzata solo mentalmente attraverso indizi secondari: in un modo, in fondo, non difforme da quello del lettore, che immagina gli spazi plurimi solo evocati sulla pagina dalle lunghissime narrazioni didascaliche.

Ciò vale, ancora e più in generale, per il rapporto di quanto non rappresentato che viene sulla scena evocato attraverso le parole dei personaggi, soprattutto dei personaggi secondari e minori, di tutte le azioni che si svolgono in spazi e tempi paralleli o lievemente sfasati rispetto a quelli del palcoscenico. Ad esempio i becchini di *Amleto*, osserva Valle-Inclán, non sono relatori nel senso in cui lo sono i messaggeri della tragedia classica, ma piuttosto "corifei" che allargano lo sguardo a partire da un dettaglio – là un cranio rinvenuto scavando – alla condizione umana. Questa differente idea del "coro" appare assai significativa, in una doppia direzione. Anzitutto "coralità" significa, nel Novecento, individualizzazione tipicizzante della

folla metropolitana: il dramma moderno – quando rifugge la dimensione privata, il tormento della confessione familiare – elegge i rappresentanti della folla e la parola polifonica e combinata a sue dimensioni caratterizzanti. La seconda osservazione è ancora più pregnante in quanto aggancia così – in una massima apertura di visuale – la questione capitale del contenuto "letterario" del teatro e il suo rapporto con le moderne arti della visione. Naturalmente di una letteratura che può essere buona o cattiva, sottolinea don Ramón, ma in cui il drammaturgo deve riconoscere un differenziale tecnico ed espressivo del teatro rispetto alle arti nuove e che gli sembra permettere ad esso – allora, nei primi decenni del Novecento – un'appropriazione dei procedimenti differenti della visione contemporanea.

Ed ecco, più in là, alla fine dell'intervista, la confessione essenziale, che riprende l'esempio del *siglo de oro* e di Shakespeare, come teatro di parola in relazione allo spazio mutevole: un ritrovato, moderno, attraversamento di *muchos escenarios* di un'azione *sin relatos*, contro l'asfissia dello spazio del salotto del teatro borghese («un teatro viciado de camilla casera»), sotto il segno del cinema, ma di un cinema, si badi, ancora muto e che il teatro poteva pensare di fronteggiare col suo differenziale "letterario" della parola che si ascolta:

> Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo.

Si tratta di riflessioni di straordinaria penetrazione in un àmbito molto dibattuto – e, a lunga distanza, divenuto tautologico e banale – come quello dell'influenza del cinema, e poi di altri ritrovati della tecnica, sul cosiddetto "spettacolo dal vivo", che comincia, appunto, in questi paraggi. L'interesse è offerto, anzitutto, dal riconoscimento dell'istanza spazio-temporale come possibilità di rinnovamento delle forme, e, in secondo luogo, ma verrebbe da dire prioritariamente, nella comprensione che questa scelta non è tanto "spettacolare" e anti- o a-letteraria, ma, al contrario, un fondamento attualizzante che mira al diverso, ritrovato rilievo della parola teatrale e, dunque, della letteratura drammatica.

L'*esperpento Luces de Bohemia*, pubblicato a puntate in rivista nel 1920 e poi in volume nel 1924, è ambientato «en un Madrid absurdo, brillante y hambriento» ed è, dal punto di vista della costruzione dinamica, la realizzazione più evidente di queste idee.[57] Due personaggi in movimento offrono una continuita d'azione, attraversando gli spazi plurimi della città notturna.

L'azione comincia nella povera mansarda di un quartiere popolare, in cui vive in miseria, con moglie e figlia, il poeta cieco Máximo Estrella: è

57. Faccio riferimento a Valle-Inclán, *Obra*, II, pp. 873-952.

l'ora del crepuscolo e lo spazio si immagina inondato di sole. La moglie legge, o meglio rilegge, la lettera di licenziamento che solleva il letterato dalla collaborazione a un giornale. Quanto segue è una lunga peregrinazione del desolato Max, accompagnato dalla sua guida, don Latino de Hispalis, giornalista lercio e alcolizzato, per le vie di Madrid, dall'ora in cui scende la sera all'alba, in una notte che vede succedersi, scena per scena, diversi esterni ed interni caratterizzanti, dopo quello domestico di partenza:

un'oscura e sudicia bottega di libraio nel Pretil de los Consejos (2);

un'osteria, le cui porte rivelano a intermittenza voci e passaggi sulla strada (3);

una strada solitaria, nel momento in cui scende la notte, su cui si apre la Friggitoria frequentata dal gruppo dei poeti modernisti (4);

un androne del Ministero degli interni (5);

la cella di una prigione (6);

la redazione del giornale "El Popular" (7);

la segreteria particolare del ministro degli interni (8);

la sala di un caffè notturno (9);

un viale con giardini sotto la luna lontana (10);

un angolo di via in salita, con una chiesa barocca sullo sfondo, mentre si annuncia l'alba (11).

Il poeta cieco – intirizzito, dopo aver impegnato anche il mantello e aver dilapidato tutto ciò che gli restava nel giro notturno – viene lasciato dalla guida, che lo crede addormentato, sui gradini del caseggiato in cui abita, dove la portinaia e una donna di faccende lo scoprono, mentre sale la luce del giorno, morto. Le ultime tre sequenze riportano, in due casi, a due ambienti già visti:

la mansarda del primo quadro, per la veglia funebre (13);

l'osteria del terzo quadro (15).

Qui don Latino legge sul giornale della sera la notizia del suicidio della moglie e della figlia di Max, dopo il funerale del poeta. La sequenza intermedia (14) si svolge presso «un recinto del cimitero dell'est», in un freddo pomeriggio, e lascia – come abbiamo già ricordato – la parola a due becchini, di

netta e dichiarata discendenza shakespeariana, che si concedono la pausa di una sigaretta dopo aver spianato la terra di una fossa, che è ovviamente quella di Max. Al loro dialogo filosofico – in una posizione che è analoga a quella di Amleto ed Orazio – intervengono così gli ultimi presenti al gruppo sparuto dei partecipanti al rito: un personaggio reale, il poeta Rubén Darío, e un già celebre personaggio di fantasiosa proiezione autobiografica d'autore, il marchese di Brandomín (che richiama un'esigenza di distanziamento ironico dalla troppo stretta identificazione con Max Estrella).

Valle-Inclán ha, dunque, immaginato, all'inizio degli anni Venti, di mettere in scena Madrid di notte, ma il suo *esperpento* dovette attendere quasi cinquant'anni per essere rappresentato. Il testo è diventato in sèguito, nella nuova Spagna, oggetto di una sorta di culto o di celebrazione, venendo addirittura letto per strada, nella ricorrenza della notte in cui si ambienta l'azione, in una sorta di processione che ne scandisce le scene, luogo per luogo, in un tempo che si estende come quello dell'azione principale, per lo spazio di una notte.

2.

Al 1918 appartiene la prima presentazione al pubblico di *Via Toledo di notte* (*Tuledo 'e notte*) di Raffaele Viviani, un drammaturgo che nella prima parte della sua produzione, in cui il lavoro citato si inserisce, privilegia le ambientazioni stradali della sua città, come mostrano i titoli dei suoi lavori, prevalentemente riferiti a luoghi di Napoli – da *Piazza ferrovia* a *Via Partenope*, da *Scalo marittimo* a *Borgo Sant'Antonio* –, prima di alternarli ad ambientazioni più consuete, avvicinandosi alle forme del teatro tradizionale e alle sue scene d'interno, popolare o piccolo-borghese.

Questi atti unici sono caratterizzati da un unico scenario e, naturalmente, da un'azione in tempo reale che vi si svolge, sempre di impianto corale e ricca di figurine cangianti. La riproduzione di un "pezzo di città" evocato nella sua riconoscibilità di dettagli reali, di insegne commerciali, di personaggi della vita quotidiana che normalmente vi si svolge, trova in questo caso, di particolare rilievo, una sorta di scansione cinematografica rispetto alla fissità del quadro. La scena riproduce, infatti, sette diverse "stazioni" della stessa strada, la lunga Via Toledo, originalmente realizzata dal vicerè spagnolo, a congiungere, attraversando Napoli, le due reggie reali.

Il riferimento a una sequenza cinematografica non vuole essere, ovviamente, a questa data semplicemente metaforico, nel senso in cui lo si adopera a segnalare una dilatazione dinamica dello spazio scenico che si ritrova in più antiche drammaturgie. E basti qui menzionare quanto dichiara – nella sua tradizionale forma statica – la "composizione del luogo" nel coevo atto unico *Piazza Ferrovia* (*'Mmiez' 'a Ferrovia*), dove la scena mostra una Piazza Garibaldi animata da strilloni e buttafuori, specialmente nella contrapposizione – tra antico e nuovo – che apre l'azione, nel disputarsi dei

passanti che si svolge tra lo strillone del teatro delle marionette e la maschera della «Sala Iride», in divisa e berretto, «che mostra i quadri fotografici esposti sulla facciata ed annunzia la pellicola che si proietta nel locale».[58]

Le tele, più o meno povere, che simulavano sulla scena la prospettiva stradale si incrociano, dunque, in *Via Toledo di notte,* in un'ambientazione che rende i luoghi certo più sfumati e meno visibili, alla nuova articolazione dei "quadri fotografici" in successione. L'incanto scenografico del mezzo ingenuo e "antico" è, su un altro e tradizionale piano, talora sottolineato dalle didascalie che descrivono le vedute scenografiche del primo Viviani. Si prenda ad esempio – anche per la sua stereotipa confezione da cartolina – quella che apre *Via Partenope* (dello stesso 1918), con «la fuga di via Caracciolo», «le colline panoramiche nello sfondo, il mare; il capo di Posillipo». Qui il luccichio del golfo di notte è ottenuto con la sperimentatissima risorsa delle "trasparenze" dietro la tela col paesaggio dipinto:

> Tutta la scena è a trasparenza in modo che il golfo appaia tutto illuminato, come pure gli hotel e le colline. È notte. Un cielo soffuso di bleu rende incantevole la *scena*.[59]

In *Via Toledo* il tipico, bozzettistico, impianto della prospettiva dipinta con notturne "trasparenze", esprime tutta la sua godibile falsità convenzionale, tanto più ingenua dopo i progressi della realtà riprodotta dalla fotografia e dal cinema: ma il procedimento si apre, attraverso il montaggio drammatico, e si movimenta in rapporto a un'idea di spazio in movimento, che persegue non la profondità fissa del "quadro" – o il suo semplice mutare temporale in rapporto all"effetto-luce – ma il divenire continuato del "passaggio" che si arresta in "stazione". L'idea straordinaria di una rappresentazione di angoli in sequenza – anche perché si consente due salite ai sovrastanti Quartieri Spagnoli, alternate alle cinque tappe che si svolgono lungo la via principale – ottiene con particolare ricchezza la rappresentazione di quella nuova percezione, tutta novecentesca, fatta dalla prossimità e dalla vicinanza, tra nette ripartizioni e sconfinamenti, della moderna vita metropolitana e dalla lunga sopravvivenza, tra miseria e ricchezza individualizzante, della città antica dei vicoli e dei bassi.

Dal punto di vista temporale la moltiplicazione dei "quadri" offre una dilatazione del tempo teatrale, nell'apertura minima – ma di grande respiro scenico – che richiede il distanziamento di ogni tappa dalla successiva. È infatti la piccola ellissi, di pochi minuti, ad imprimere il senso di movimento tra un quadro e l'altro, a realizzare un montaggio rispetto alla fissità convenzionale, come pure alla meccanica successione del "cambio di scena". Queste le didascalie riferite alle sette tappe, costantemente marcate dall'esplicitazione del breve stacco temporale che le separa:

58. Viviani, I, p. 137.
59. Ivi, p. 175.

(1) Angolo vico Berio, nei pressi di Piazza San Ferdinando. Notte alta, d'inverno.

(2) Angolo Ponte di Tappia. Qualche minuto dopo.

(3) Palazzo della Banca Commerciale. Pochi minuti dopo.

(4) "Sopra i Quartieri". Piazzetta della Trinità degli Spagnoli, con la facciata della Chiesa omonima. Qualche minuto più tardi.

(5) Angolo Vico Rotto San Carlo, con fuga di Piazza San Ferdinando nello sfondo. Poco tempo dopo.

(6) Angolo via Corsea. Poco tempo dopo.

(7) "Sopra i Quartieri". Largo delle Baracche.

Il luogo di partenza – nei pressi di Piazza S. Ferdinando – si vede, da lontano, in prospettiva, in una delle ultime tappe (5), dove la stessa piazza fa da sfondo. È dunque come se un movimento di camminata – lungo la linea della strada e salendo a dominarla dall'alto – si arrestasse per tante tappe quanti sono i quadri rappresentati e per tanto tempo quanto serve allo svolgimento di ciascuno.

Di contro al movimento della vita in funzione dello scenario che caratterizza la tipologia normale, all'andare e al venire dei personaggi rispetto a una scena fissa, *Tuledo 'e notte* si caratterizza per questo "scorrere" degli spazi sotto gli occhi dello spettatore, nel tentativo di portare in scena un movimento dei luoghi che interagisce a quello dei personaggi. Un collegamento unitario è rappresentato dal movimento di un personaggio che attraversa tutti i quadri, che si pone come punto di vista interno (a riflessione dello sguardo esterno del pubblico) dello svolgersi dell'azione ma risultando in essa, sostanzialmente, solo un testimone di quanto accade. Si tratta di un misero *caffettiere* ambulante, la cui camminata e le cui soste rappresentano la struttura della visione e la sua articolazione scenica:

'O cafettiere! Cafè, sigari, sigarette, rum e annese. Cca sta Leopoldo Coletta, chi'o cumanna? 'O cafettiere!

Il suo "dare la voce", che si ascolta arrivare da dietro le quinte e sparire di nuovo in esse, apre e chiude ogni quadro e realizza nella prospettiva acustica dell'avvicinarsi e dell'allontanarsi, simulandone un passo ideale, il movimento degli spazi. Lo spazio che muta precede sempre, infatti, di qualche istante l'apparizione del *caffettiere,* come se la strada si materializzasse ogni volta a precederne l'arrivo. Tra guappi mal in arnese, prostitute, sfaticati proletari e gruppetti di *viveurs* borghesi che tirano tardi, la pattuglia di ronda, il vetturino da nolo, il guardiano notturno e il cameriere di notte,

sono soprattutto altri poveri mestieri ambulanti vecchi e nuovi– come lo strillone di giornali e i rivenditori di carne cotta e di pizze – a mettere, per così dire, in prospettiva i quadri che, in successione, riproducono luoghi diversi e diversi "passaggi" della lunga Via Toledo.

Le grida dei venditori ambulanti sono naturalmente un pezzo forte dell'arte di Viviani, dai suoi inizi di *macchiettista*, nella forma più semplice e individuale, dell'imitazione nel monologo cantato, fino alla sapiente orchestrazione, che giunge al mirabile montaggio nella polifonia – che nessuna strada reale può possedere – di pezzi, soprattutto in finale d'atto, come la celebre *Rumba degli scugnizzi*. Questo dato tipicamente espressivo – qui e altrove – della realta cittadina e, quindi, della restituzione teatrale, secondo formula stereotipa, della vita della strada, si apre in questo caso a risorse di grande impatto e suggestione. Infatti se la "voce" di Leopoldo *'o cafettiere* funziona nello scorrere della linearita del percorso stradale, dove l'anticipazione all'entrata e l'eco all'uscita rappresentano il raccordo tra i quadri e il "movimento" della scena, così altre "voci", che arrivano o si perdono in rapporto ad altre direzioni, suggeriscono una prospettiva verso le strade che incrociano Via Toledo, ed offrono a quelle che si possono immaginare come povere prospettive di tela dipinta una profondità che moltiplica in altro senso il gioco della suggestione del "vero".

Negli stessi anni due autori, di cui il secondo non ha certo letto colui che ha scritto per primo, in un dialetto italiano da lui molto lontano e presumibilmente inaccessibile, hanno avuto l'idea dell'identica costruzione sulle tavole del palcoscenico di due itinerari in tempo di notte, raccontando la sospensione tra antico e nuovo metropolitano di due grandi città europee.

5. «Quei dei caretón». Fo, Testori e dintorni

1.

Personalmente trovo necessario distinguere gli anni caratterizzanti l'attività di Dario Fo, cioè i Sessanta-Settanta, dai decenni seguenti. Non si tratta solo di un giudizio di valore – che non nascondo affatto, ma che, come tale, potrà risultare ovviamente discutibile –, quanto di un riferimento che riguarda soprattutto le "armoniche" o "disarmoniche" esterne di una tale riconsiderazione storica. Per dirla in termini netti e non equivoci, che sono anche quindi quelli che giustificano il giudizio in questione, trovo che il venir meno o l'allontanarsi di alcune circostanze, "politiche" o più generalmente di ordine socio-culturale, abbia non tanto contribuito a liberare Fo da alcune ipoteche, quanto piuttosto finito con l'appiattire le esperienze forti degli anni centrali nel *continuum* – o nella successione di discontinuità – della sua presenza e carriera, e che abbia così compresso nella "figura d'arrivo" lo slancio vitale della fase caratterizzante. Il Fo premio Nobel, il Fo "giullare" e quasi "padre della patria", il Fo internazionale, dunque, eletto perfino a materia del concorso di *agrégation* in letteratura italiana presso l'Università francese, eccetera, dissolvono o diluiscono, nel senso chimico del termine, ciò che Fo era stato. Anche perché la diretta presenza, diciamo pure condizionante o ingombrante, di Dario Fo e di Franca Rame ha reso in molti casi difficile, negli anni a noi più prossimi, l'esercizio di una giusta distanza. Soprattutto la troppa e corriva produzione degli ultimi decenni della sua vita tende a confondere e a cancellare con le tracce del tempo andato gli elementi caratterizzanti, se non avessimo il riscontro del grande Fo nell'edizione televisiva di *Mistero buffo* del 1977, a ricordarci quello che le persone della mia età hanno a suo tempo visto "dal vivo".

In tale consacrazione e superamento retrospettivi sembra quasi che la storia concreta della società e della scena italiana degli anni Sessanta e Settanta siano puri accidenti di percorso, un panorama attraversato da Fo per forza e non più di tanto condizionante. Vuoi per chi c'era, e forse desidera lasciarsi quel tempo alle spalle, vuoi da parte di chi non c'era, e per cui il problema non si pone, per cui le mitologie retrospettive possono benissimo bastare a una collocazione sommaria. Al contrario, è evidente che non esisterebbero le punte più alte della creazione teatrale di Fo, che quella storia ha attraversato, di cui si è nutrito, con una messa in gioco della propria persona tra sincerità e demagogia, tra enorme talento e grande mistificazione: *Mistero buffo* in particolare – vale a dire la creazione "organica" più chiara ed evidente, ma soprattutto quella che dà spicco alla

figura di "attor unico" e ne fonda il mito – non esisterebbe senza un siffatto panorama.

2.

Ho riletto – tornando indietro rispetto alla bibliografia più recente e che più ho presente, anche per un semplice fatto di memoria oltre che di riconoscimento del suo rilievo oggettivo – libri e libretti degli anni Settanta, che ho comprato da ragazzo o in tempi successivi su qualche bancarella, collocati, anzi dimenticati, nella mia libreria di casa in seconda fila. Libri composti da materiali militanti che circondano e quasi annegano i testi teatrali di Fo – le veronesi edizioni Bertani, in primo luogo, e i libri curati da Lanfranco Binni (in particolare *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, 1975) – che mi sono sembrati, a riprenderli in mano, poiché tanto più datati, di interesse largamente superiore al sospettato, nei termini di una distanza che permette di storicizzarli.

Il paradosso è che una "libellistica" politica, spesso settaria e per niente movimentista (nel senso del peso veteromarxista-leninista che grava su di essa rispetto all'apertura al panorama vario e confuso, quindi altrimenti vitale, che era nel "movimento" alla meta degli anni Settanta, che furono non tutti e non solo "di piombo"), proprio mentre dettava una linea e censurava aspramente interventi di collocazione più prossima, riportava materiali anche lontani, dunque con qualche istanza di documentazione oggettiva, pur se nel senso della testimonianza del controcanto o del contropiano, in una messa all'indice quali deviazioni reazionarie. Qui si trova, per esempio, una riproduzione annotata di un articolo del giovane, allora ventiquatrenne, Paolo Puppa, apparso su «L'erba voglio» nel 1972, in cui lo si dichiara «sostanzialmente esterno al "movimento"», anche per il suo linguaggio, ma si pubblica altresì una singolare intervista di Fo a «Playboy» del dicembre 1974, estremamente lucida e sincera, e tanto più, mi sembra, per la distanza rispetto al "gergo della tribù". Un intervento, retto dalla volontà di piacere, che rappresenta davvero una boccata d'aria fresca nel mare delle interviste a Fo, che avrebbero poi occupato volumi interi, divenendo quasi un genere letterario a sé, in una protratta rinarrazione, ripetitiva e sostanzialmente mistificante. Volontà di Fo di piacere e di essere visto, aldilà del circuito in cui egli allora prevalentemente operava e della libellistica che lo legava e identificava ad esso.

La società e il sistema culturale degli anni Settanta – se non è solo questione di ricordi di gioventù, visto che ho compiuto vent'anni nel 1979 – appaiono tanto più ricchi e complessi, laddove si superino i cliché della loro rappresentazione retrospettiva. Vale per essi ciò che un avversatore assoluto e assolutamente coerente di Fo ha scritto per il sessantotto e per il settantasette, in un'ideale congiunzione. Il passaggio è tratto dall'autobio-

grafia intellettuale – penso non sia scorretto chiamarla così – di Goffredo Fofi:

> La cultura del Sessantotto è passata nell'opinione corrente attraverso slogan rozzissimi, schematici documenti dei gruppi, brutte canzoni e, più tardi agit-prop che ho sempre giudicati insopportabili per la loro riduttiva superficialità e dannosi per il loro riduttivismo ideologico, alla Dario Fo.[60]

E, venendo alla fine del "movimento", nella stretta cupa degli "anni di piombo", nelle pagine dello stesso libro, Fofi rievoca morti diverse di militanti della nuova sinistra e di qualcuno di essi passato al terrorismo, e rievoca inoltre il suo rapporto con "carcerati sconosciuti", e la fine di questo, con le seguenti, durissime, parole:

> Era un'abitudine che ho avuto per anni, quella di stare in contatto con carcerati sconosciuti, in particolare ergastolani, e aiutarli come potevo, miseramente; un'abitudine interrotta in tronco con alcuni quando cominciarono a occuparsi di loro "arruolatori" dei gruppi più violenti e demagoghi come i Fo.[61]

Non sto sottoscrivendo, ma citando queste affermazioni fortissime, per dire che è venuto il tempo di storicizzare insieme a Fo anche alcune nette opposizioni a Fo nel quadro della cultura italiana di allora, e specialmente della cultura della sinistra e della nuova sinistra. I giudizi di Pier Paolo Pasolini e di Elsa Morante o, appunto, questi, per cui la condanna politica e ideologica implica quella artistica, certo con qualche ricaduta sommaria (pensando, peraltro, per Fofi all'elezione, e da tempi non sospetti, di Carmelo Bene a testimone positivo, ben oltre al suo ruolo nel teatro italiano del secondo Novecento). Non entrerò, non oggi e non qui, in tale discorso, ma mi limito a un richiamo a qualcosa che riguarda una "fama divaricata" di Fo, riprendendo in termini ovviamente diversi la definzione coniata per Luigi Pirandello da Ferdinando Taviani.[62] Ciò per tenere presente che mentre la sua persona poteva essere osteggiata anche da una cultura più prossima alla sua collocazione, la sua straordinaria presenza scenica, soprattutto come "attor unico", suscitava negli anni Settanta anche in personalità lontanissime ammirazione e, in termini strettamente teatrali, identificazione o "catarsi" (il brechtismo di Fo che segna, spesso negativamente, gli spettacoli più prossimi al "teatro documento" non ha spazio alcuno nelle sue esperienze di "attor unico"). Non si tratta di accidenti o di pure circostanze appartenenti a un quadro storico che la fama postuma e il rilievo dell'opera hanno superato, ma, al contrario, della *humus* o del quadro in cui il teatro di Fo, e in particolare il suo "teatro solista", presero forma.

60. Fofi 1999, p. 299.
61. Ivi, p. 54.
62. Taviani 2006.

Taviani, nel mirabile saggio che contiene la formula appena ripresa, muoveva dalla "stroncatura" di Benedetto Croce e da altre, più complesse, prese di posizione o addirittura dai silenzi e dalle rimozioni (per esempio, di Gianfranco Contini) per ripensare Pirandello. In termini analoghi ci si potrebbe riferire alla "fama divaricata" di Fo, non a caso insignito a sua volta di un premio Nobel, anche per non imbalsamare colui che "agitava" nel contrasto politico e artistico la società e la scena teatrale degli anni Sessanta e Settanta confondendolo col vecchio signore a noi più vicino, alla sua letteratura fluviale, di testi e scadenti immagini, e al suo impegno politico in un movimentismo qualunquistico e di pura deriva (nel libro-intervista con Giuseppina Manin, *Il mondo secondo Fo*, 2007, Beppe Grillo risulta significativamente citato tra i "comici" e uomini di spettacolo che egli osservava allora con partecipe simpatia).

3.

Da tenere anzitutto presente – e qui dirò delle ovvietà, ma solo in parte – il passaggio di Fo dal circuito ufficiale delle compagnie commerciali "di giro" al circuito ARCI-PCI e quindi, dopo una rottura con questo, alla "nuova scena", diciamo all'ingrosso movimentista o del campo della sinistra che si diceva allora extra-parlamentare o "nuova", a seconda dei punti di vista, del Circolo la Comune, tra Palazzina Liberty e quello che allora si chiamava "decentramento". Direi una libera impresa da circuito, con una coniazione che sa di ossimoro.

Una storia, non vorrei essere frainteso, da tornare a meditare di più nel quadro della produzione e organizzazione del sistema teatrale italiano di allora. Nel 1968 Giorgio Strehler si dimetteva dal Piccolo Teatro di Milano e il convegno di Ivrea sul nuovo teatro si era svolto solo un anno prima. I tempi che precedono quella congiunzione di movimento e teatro vanno attentamente osservati in un quadro più ampio, in cui il prima importa come il poi, come quando, per limitarsi a un esempio e del tutto esterno al quadro politico, nella Milano in cui Strehler si riavvicina al Piccolo accadono altre cose di grande significato: come quando Giovanni Testori immagina di scrivere l'*Ambleto* sulla pelle di Franco Parenti, il compagno di primo rilievo dell'iniziale ingresso in scena di Fo. Ma su questo dirò qualcosa poi.

II triplice passaggio dalla scena ufficiale delle compagnie private di giro al circuito ARCI-PCI alla scena movimentista funziona, nei termini immediati della possibilità di esistere e avere successo, proprio perché retto dalla diversità di una compagnia *d'arte* nel senso letterale di "compagnia di famiglia": Franca Rame, che poi assumerà un ruolo di "sovrintendente" alle opere e alla memoria da trasmettere del marito, nasce come soubrette-amministratrice, e i diversi mestieri di Fo (autore, regista, scenografo, primo attore) si combinano con le pratiche dei cognati Pia ed Enrico Rame, costumista e organizzatore. L'eredità della compagnia Rame – più ancora

che nel repertorio di partenza, quello della farsa, che certo nutre la prima scrittura drammatica di Fo e il suo primo successo – si può osservare, al di qua del solidificarsi nella storia più prossima e nel mito della coppia Fo-Rame, nel senso tanto forte, quanto forse poco evidente, del profilo organizzativo. Insisto: un retroterra ben più importante che non quello, spesso corrivo e mitizzato, del repertorio che lontanamente discenderebbe per via di farsa dalla "commedia dell'arte". [63] Ciò che garantisce a Fo una mobilità diversa da quella dei teatri della sfera pubblica – che diventano in quegli anni gli Stabili – e che per certi versi anticipa, in una differenza dalle compagnie private "di giro", le forme dell'organizzazione dei gruppi dei giovani o dell'avanguardia, e in sostanza il sistema delle cooperative.

Per quanto riguarda la produzione e offerta da "teatro da organico" o "di compagnia", che dir si voglia, si tratta dell'opposizione tra le cosiddette farsa-"commedione" e "messa da campo", quali possibilità alternate e compresenti: la prima da intendersi nell'evoluzione delle forme del teatro di rivista connesse all'organismo della commedia; la seconda da inquadrare, più che nel senso dei contenuti di propaganda o di affiancamento di "lotta", nelle condizioni di rapido montaggio-smontaggio. Certo nella seconda tipologia si collocano anche gli spettacoli sul terreno del "teatro intervento" o del "teatro documento", in cui la stessa figura del Fo attore si fa secondaria o scompare, ma, al tempo stesso, qui appare proprio quel principio di differenziazione e distacco, di allontanamento di presenza da una parte di "repertorio", che conduce Fo alla solidificazione del suo monologismo giullaresco, esattamente al contrario investito da tutti i segni di una potente ed onnivora voglia di teatro e di presenza scenica personale (o, come si diceva, di istrionica volontà di piacere). Per il Fo di *Fedayn* e dei lavori sulla fabbrica o sul colpo di stato in Cile c'è – a contrasto – il Fo che tutto assimila, divora e restituisce nel suo magistero scenico assolutamente individuale, potenziato dalla dimensione politica. Come quando nella *Fame dello Zanni*, mimando un banchetto pantagruelico, egli alza gli occhi al cielo e minaccia lo stesso padreterno di stare in guardia («Attento te...!»), perché potrebbe essere mangiato anche lui. Il netto emergere dell'attor unico di *Mistero buffo* convive con la continuità del primo sistema, dove è questa struttura familiare a reggere il peso e i diversi rischi del passaggio dal circuito commerciale borghese al circuito di partito (PCI) e alla scena che si provava a costituire oltre ad esso, ed è probabile – ma si tratta di ipotesi tutta da verificare – che anche una simile struttura torni devitalizzata, avendo esaurito la sua parabola, nel momento del riapprodo alle ribalte ufficiali e alle varie occasioni degli ultimi, lunghi, decenni della storia teatrale di Fo.

In un saggio di Antonio Attisani – ex-attore, studioso militante (ero da ragazzo un assiduo lettore di "Scena", di cui era direttore, e mi interessava pochissimo "Sipario"', quando le riviste teatrali avevano un peso), organizzatore teatrale, non ancora docente universitario – si trovano poche e,

63. Su questo ho discusso in Vescovo 2010.

a mio avviso, rilevantissime pagine su Fo, che affermano un'idea che mi sembra molto forte e tanto più forte, oggi, nella distanza temporale.[64] Note che mi hanno stupito rispetto a libri che ricordavo di più – come quello esattamente coevo di Claudio Meldolesi, per citare un titolo principale della prima bibliografia, diciamo pure accademica, su Fo –,[65] ma in cui il rapporto tra ideologia e creazione teatrale resta sostanzialmente astratto dalle "condizioni reali di produzione" come si diceva allora, o se si preferisce (per mettere fuori campo ogni equivoco di impiego *ex-post* di linguaggio pseudo-marxiano) dalle condizioni di realizzazione e distribuzione dello spettacolo. Intorno a Fo – nelle serate di "teatro alternativo" che vedevano impensati affollamenti di pubblico e al di qua della gestione di quei circuiti che venne poi assunta dagli enti locali – prende corpo un teatro che amplifica i temi del "movimento", tra «pessime varianti del realismo socialista» e fratture aperte dalla scissione tra nuova sinistra e sinistra storica (sto citando da Attisani). Ma, ciò che importa riconoscere, che costituisce la vera "nascita del giullare", se mi è lecito rincarare a distanza di vari decenni queste pertinentissime osservazioni, non è tanto nella mescolanza di populismo e capacità di ricreare il proprio repertorio, ma in ciò che rendeva, di fatto, in tale contesto l'attore Dario Fo "una mostruosità", nel senso letterale del termine, poiché in quell'àmbito «la tradizione che lo ha partorito non è solo distrutta, [ma] è anche improponibile»:

> In questo contesto l'attore Dario Fo è diventato il simbolo di qualcosa che non esiste, ma di cui si avverte la necessità. La fama di *Mistero buffo* interpretato da Fo ha fatto il giro del mondo come simbolo del teatro alternativo italiano, mentre noi sappiamo che questo spettacolo rappresenta un caso unico (e forse molte aspirazioni), ma non è certo un esempio della produzione del giovane teatro. [...] Il successo di *Mistero buffo* è il successo dell'ipotesi meno populista dell'attore e testimonia la necessita di un teatro diverso da quello che si è fatto. *Mistero buffo* è il trionfo dell'arte dell'attore. Ma di quale tipo di attore? Il problema è stato sottovalutato. Se è comprensibile che la critica ufficiale si sia sbarazzata del problema confinando Fo nella categoria del talento e del genio, è perlomeno sospetto che in altri ambiti la riflessione non abbia mai evitato l'alternativa tra apologia e denigrazione, cercando di comprendere Fo nel contesto della storia del teatro italiano.[66]

Mi sembra necessario, dunque, tornare a meditare e, per la distanza intercorsa, a storicizzare quel panorama, riprendendo la calzante definizione di Attisani, in cui Fo diventa «il simbolo di qualcosa che non esiste», e proprio in ragione del fatto che la tradizione dell'autore-attore italiano nella lunga durata risulta dato forte ed evidente, differenziante rispetto ad altre tradi-

64. Attisani 1978.
65. Meldolesi 1978.
66. Ivi, p. 95.

zioni: la «mostruosa differenza» di Fo e del panorama da cui egli si stacca, ma pure e insieme dentro all'altro panorama in cui egli si colloca, merita di essere allora riconsiderata: sul fronte del "teatro alternativo italiano", in cui il grande attore distaccato dalla scena tradizionale prende il ruolo del "giullare del popolo"; sul fronte, meno sospettato, dell'onnivora digestione da parte di Fo delle suggestioni e delle vie del teatro "ufficiale", compreso naturalmente il Piccolo di Milano di Strehler.

4.

Un discorso sulle scelte drammaturgico-spettacolari e sui condizionamenti, a partire dall'organizzazione teatrale, permette tra l'altro di distinguere il "progressismo" dei (da poco nati) Teatri Stabili (ivi comprese le iniziative di decentramento tentate da alcuni di questi: si pensi all'esperienza di Giuliano Scabia in rapporto a Torino), ma anche di riconoscere un rapporto con le *ascese e cadute* (per parafrasare Brecht) delle massime personalità della scena italiana di allora, e non solo di allora, cioè quella di Strehler. Credo che una sorta di "vite parallele" si potrebbero tentare, almeno per un tratto, tra Strehler e Fo.

In questo quadro andrebbero indagate, tra l'altro e in prima battuta, le ripetute e non casuali prese di posizione del Fo di allora contro il Brecht di Strehler, ben diverse dalle dichiarazioni ammirate da lui rivolte a personalità di quella regia che si suole definire "critica" (nel senso di fondata su una componente di natura letteraria superiore a quella della pratica scenica e del lavoro sull'attore), non tutte peraltro di particolare rilievo, pronunciate dal Fo maturo ed entrato lui pure nel quadro "ufficiale". Ma non era certo il nutrimento o l'esempio della "regia critica" ad importare a Fo, per evidenti motivi di sensibilità e di personalità artistica ben diversamente orientate, e per il suo naturale tracimare dai limiti della pertinenza storico-culturale, quanto l'evidenza e i terreni di cimento di una teatralità diversamente onnivora, nel senso in cui la persona del "regista" Strehler non poteva assumerle col suo corpo e la sua voce, dovendo sparire dietro al "grande spettacolo". Un terreno, in realtà, in cui i rapporti, a partire dalla scena milanese, sono più complessi di quanto sembri.

Si ricorda sempre, parlando dell'uscita di Fo dai circuiti del "teatro borghese", come il 1968 veda anche le dimissioni di Strehler dal Piccolo e la rottura del sodalizio con Paolo Grassi. Poca storia ha avuto il tentativo di fondazione, non privo di velleità, da parte di Strehler del gruppo *Teatro e azione*, ma quel tentativo rappresenta anche e soprattutto un momentaneo svuotarsi della scena milanese, vale a dire dell'allora capitale teatrale d'Italia, aprendo una sorta di cratere, fino al "ritorno a casa" dell'autunno 1973, che comunque vedrà un quadro culturale o artistico, e più generalmente socio-politico, completamente mutato.

La genesi e lo sviluppo di *Mistero buffo*, vero e proprio "organismo vivente" del teatro italiano del secondo Novecento (insieme all'*Arlecchino* di Strehler e a *Natale in casa Cupiello* di Eduardo) risultano ampiamente studiati e mi limiterò solo ad accennare a qualche linea di raccordo al presente discorso. [67] Notoriamente la rivelazione essenziale di *Mistero buffo* – che il primo copione ci trasmette nel segno di una scrittura tradizionale per compagnia, liberamente ispirata soprattutto a "misteri" o "sacre rappresentazioni" – è quella della maggior funzionalità della scelta monologica rispetto a quella della drammaturgia "per parti". [68] Evidente – e anche questo ampiamente indagato da non aver bisogno di commenti particolari – il recupero da parte di Fo di attitudini della sua prima esperienza scenica, tra palco e radio, ovvero dei monologhi del *poer nano*. Una foto del 1951 mostra per esempio Fo in un'improbabile *mise* da menestrello o proto-giullare che può rappresentare un segno o una premonizione in tale direzione, che avverrà, grazie a Dio, con la dismissione dell'abito e con la piena assunzione di una funzione diversamente affidata alla tenuta quotidiana (maglione e pantaloni neri, clarks ai piedi), senza quindi tentazione di "costume".

Peraltro la prima intrusione di chiazze di milanese colloquiale si lascia osservare proprio nel monologo del *poer nano* dedicato a Caino e Abele, che data al 1951, su una base di italiano regionale, con sgrammaticature e caratterizzazioni sintattiche tipiche del parlato. Si tratta di "frasi riportate" dei commentatori (ciò che le rende tanto più comiche, posto che in quel primo mondo dovevano esistere solo i figli di Adamo ed Eva). Il carattere paradossale del richiamo alle dicerie di vicinato potrebbe essere visto come il seme da cui si sviluppa tutto il versante dell'implicazione della dimensione del contemporaneo in quell'invenzione che si finge "antica" e si riferisce a tradizioni "originali": [69] «"Oeu, che stupid quel li", diceva la gente giù dabasso, "Ma come fa un fratello così bello con gli occhi azzurri e i riccioli d'oro averci un fratello in sci stupid e cunt i pe' piatt come el Caino?"» (E si noti qui anche, *en passant*, la resa approssimativa di *inscì*, "così").

L'italiano delle farse e della drammaturgia "di complesso" che precede e accompagna *Mistero buffo* non presenta sostanziali inarcature dialettali-espressive, ma si inquadra tutto in un registro colloquiale, e addirittura quello degli anni della "Comune" risulta ancor più standardizzato e scolorito nell'innalzarsi della funzione pedagogico-politica e nel suo separarsi da un quadro "locale" di riferimento (si veda, per esempio, l'asetticità anche del registro farsesco in testi come *Il Fanfani rapito*, 1975, di contro alla quantità di lazzi e gag che contiene, anche nella sequenza paradisiaca, pur

67. Negli atti del convegno in cui si inseriva la mia relazione si legge l'ottimo intervento di Michele Maiolani relativo alla storia del "testo" di *Mistero buffo*.

68. Tra parentesi, tentativi come quello della Comédie-Française, di recitare *Mistero buffo* come drammaturgia "per organico" (*Mystère bouffe et faboulage*, 2010) mi sono sembrati riproporre tutti i limiti di quella prima forma, o ipotesi scenica, non a caso superata dall'autore.

69. Cito da Marinai 2007, p. 118.

chiaramente debitrice nell'invenzione al *De Pretore Vincenzo* di Eduardo, 1957, nato del resto da uno splendido monologo-poemetto, datato 1948, in più definito registro napoletano). Una prima, anzi primitiva, funzione dialettale nel senso proprio del termine si lascia, dunque, cogliere su questo terreno ed è, sostanzialmente, un processo individuale. Viene da chiedersi – a questo punto – se l'assunzione da parte del "giullare del popolo" del dialetto misto di *Mistero buffo* non segni un recupero (verrebbe anzi da dire un "ritorno del superato") di una dimensione abolita dalla diversa comunicazione delle "messe da campo" dei montaggi "politici".

Poi, dall'esterno, e per l'immagine giullaresca, il Medioevo degli scarozzanti viene ad offrire un sicuro punto di riferimento all'invenzione di Fo, facendogli scartare altre strade e possibilità, a partire dall'enorme successo de *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman (1957), dove appare anche la Morte personificata, come si ritroverà appunto testimoniato in uno dei primi pezzi di *Mistero buffo*. Poi una delle massime creazioni, forse la più ragguardevole, per la via italiana a un *pastiche* linguistico proprio nel segno del Medioevo, è certo rappresentata da *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli (1966).[70] Una creazione consistente nello "sviare" verso il registro comico, in prima istanza, un primattore tragico e "mattatore" impostato come Vittorio Gassman (Monicelli stesso confessava come il dialogo con la Morte del successivo *Brancaleone alle crociate*, 1970, volesse esplicitamente tentare una ricreazione attraverso la parodia – ma, osserverei, senza rinunciare al contenuto sublime – proprio della scena del colloquio con la Morte del *Settimo sigillo*). Marzia Pieri ha offerto molti altri addentellati al proposito, ricordando per esempio quelle *Storie dell'anno Mille*, 1971, di Franco Indovina, con Carmelo Bene, Franco Parenti, Giancarlo Dettori, che pur non presentando traccia di caratterizzazione linguistica sono, in ogni caso, assai rilevanti per l'immaginario neo-medievale (che comprende anche il *Decameron* di Pasolini e l'infinita schiera di imitazioni industriali che seguirono a quell'*exploit*).[71]

Tra i documenti che, insieme alla foto del Fo menestrello prima rammentata, sono presenti nella cartella dedicata a *Mistero buffo* nel sito costruito da Franca Rame, si legge una lettera di Achille Mango, da Roma, che risponde con una serie di indicazioni di possibili letture a Fo che evidentemente gli aveva chiesto consiglio al riguardo, in data 30 gennaio 1967. Ora essa comprende, a parte alcuni testi più celebri e anche di carattere evidentemente solo documentario e informativo (per esempio il *De remediis* di Petrarca, in cui si parla anche di istrioni), frottole e brevi testi dialogici che, più o meno propriamente collegati alla commedia dell'arte, in gran parte erano stati poco meno di un decennio prima antologizzati nell'ampia e diseguale rac-

70. Studiato da Franceschini 2016 (su cui Luca D'Onghia ha richiamato la mia attenzione).

71. Pieri 2010.

colta di Vito Pandolfi.[72] Alcuni di questi testi, peraltro, e proprio nella forma della drammatizzazione in senso corale (si pensi alla *Canzonetta della pulce*, qui indicata), erano stati immediatamente utilizzati da Giovanni Poli in un fortunatissimo spettacolo, che dalla fine degli anni Cinquanta era giunto al Grand Prix des Nations del 1960: *La commedia degli Zanni*. Certo Fo aveva conosciuto Poli nel periodo della sua, sfortunata, impresa milanese del Teatro di Palazzo Durini, negli anni immediatamente precedenti.[73]

La lettera di Mango mi sembra significativa per l'indicazione di strade che Fo non ha percorso, nell'accantonamento di quello che davvero poteva coincidere con una via giullaresca diretta, nel senso del privilegio a pezzi per voce sola, dalle tirate ai monologhi, ai contrasti a due o tre voci così diffusi nella letteratura di *colportage*, evidentemente assumibili con facilità. Fo ritroverà l'una e l'altra funzione, ma senza passare, diciamo così, da una porta d'ingresso storicamente attendibile. Salvo a recuperi successivi come la *Nascita del villano* o *Rosa fresca aulentissima*, la sua entrata avviene nel terreno altro della sacra rappresentazione, allora di moda, ma con la diversione del doppio registro: il Matto e la Madonna, potremmo sintetizzare. Entrambi strappati dal contesto dialogico e facendone il segno di un approccio straniato e beffardo dell'"attor unico" e dell'unica partecipazione di contorno – sulla via del registro patetico-femminile – affidata a Franca Rame.

5.

Ma torniamo a Strehler. Un libro recente indaga le attese e i timori di scandalo di *Vita di Galileo*, mitico spettacolo da lui diretto nel 1963. [74] Colpiscono le indubitabili, rapide, successioni di eventi di segno diverso, al di qua di quella congiunzione nel fatidico anno 1968. L'aspra polemica che accompagnò tra timori e censure preventive e in corso d'opera la lunghissima preparazione dello spettacolo, in un punto di congiunzione di scandalo religioso e di strumentalizzazione politica, che precede immediatamente il raddoppiamento della dotazione finanziaria pubblica al Piccolo dopo il grandissimo successo dello stesso. Una successione da storicizzare meglio più oltre al ribaltamento di un momento estremo di difficolta e tensione in una consacrazione del teatro pubblico retto dai socialisti Grassi e Strehler, venute meno nel quadro del centrosinistra le spinte di rottura dei democristiani più a destra o più legati ad ambienti clericali. Le dimissioni del regista, a distanza di cinque anni dal *Galileo*, avvengono nel momento in

72. Pandolfi 1958.

73. Ero presente, perché recitavo – si fa per dire – in uno spettacolo, di Poli, ripreso dopo la sua morte, che Fo vide al Teatro a l' Avogaria a Venezia nel carnevale del teatro 1980 e presentando la sera seguente *Mistero buffo* al Teatro Malibran, ricordò pubblicamente Poli.

74. Bucciantini 2017.

cui il Piccolo diventa, basti citare uno slogan, il TEATRO DEI PADRONI = CLERICAL-KULTUR = SOCIALISMO DEAMICISIANO, nel momento in cui frange del "movimento" occupano la Triennale e cercano di occupare il Castello Sforzesco (giugno 1968). All'atto del suo ritorno Strehler scriverà «non me ne andai certo per inseguire un nuovo sogno impossibile al seguito dei giovani [...] ma per cercare di continuare un certo tipo di discorso che non mi pareva più possibile entro certe strutture».[75] Non queste dichiarazioni in sé, ovviamente, stupiscono, ma le giustificazioni non richieste ad esse allegate, che mi sembra andrebbero raccolte e problematizzate, come quella che dichiara «assolutamente reazionario» Grotowski. Nel 1979 ancora – righe che meritano pure un commento – Strehler definisce «sostanzialmente fascista» il teatro di chi faceva recitare «brandelli di Hölderlin negli stadi sportivi di Berlino in pieno inverno»: il cenno andava al *Winterreise* di Klaus Michael Grüber (1977), per colpire e stigmatizzare il regista giovane (classe 1941 e già suo assistente al Piccolo tra il 1964 e il 1967), con il quale Grassi lo aveva sostituito dopo le sue dimissioni.

Ancora – e per quel che riguarda un'implicazione di Fo, della sua adesione e della sua presa di distanza nei riguardi di Strehler – leggendo il libro di Bucciantini dedicato al *Galileo* del 1963, una cosa ha destato la mia attenzione. Così come il lazzo della mosca – che transita, senza rapporto col testo originale di Goldoni, dall'*Arlecchino servitore di due padroni* (1947) alla citata *Commedia degli Zanni* di Giovanni Poli, fin a *La fame dello Zanni*, una delle basi dell'invenzione di Fo, su un terreno ormai di libera implicazione oltre al "Medioevo", mi sembra sia proprio il *Galileo*. Una delle sue scene più famose e discusse, ancor prima dell'andata in scena, e infatti preventivamente censurata, offre la base a una delle più memorabili creazioni mimiche di uno dei pezzi di Fo. Si tratta della vestizione del papa Urbano VIII, con l'amplissima dilatazione rispetto alle essenziali indicazioni di Brecht nel quadro XI di *Vita di Galileo*: pure Bonifacio VIII, e forse il numero fa da calamita, ovvero il papa del memorabile pezzo di Fo, maneggia un mantello che si deve immaginare tanto più pesante in quanto evocato solo attraverso il magistero mimico e non presente materialmente come abito di scena, o visto il peso, oggetto di attrezzeria, come quello pensato da Strehler.

Bucciantini riporta alcuni spezzoni delle didascalie completamente (o quasi) aggiunte da Strehler al testo brechtiano, che mostrano, come appunti di lavoro, l'elaborazione protratta di ciò che nel *Galileo* del 1963 prende forma di massima evidenza sul piano dell'effetto spettacolare. Il quadro IX, quello della processione e del carnevale che si mescolano, che ha definizione minima nel testo di Brecht, si dilata in termini di spettacolo con molte comparse e figuranti nelle didascalie aggiunte da Strehler. Si veda questo esempio (precede Brecht, segue Strehler):

75. Ivi, p.197.

> Una coppia di saltimbanchi dall'aria affamata, con una bimbetta di cinque anni e un bimbo lattante, compaiono su una piazza dove una folla, in parte mascherata, è in attesa di veder sfilare il corteo. Trascinano vari fardelli, un tamburo e altri utensili.
>
> A sipario chiuso si ode un flebile suono di trombette di carta, qualche raganella primitiva, un tamburello con sonagli. Inizia la musica ed il sipario si apre sulla scena che rappresenta una piazza italiana. Alcuni bambini giocano nella piazza: una povera altalena, nel fondo, qualche sparuta maschera con cappelli di carta, spade di latta, qualche operaio, un mendicante, sono sparsi qua e la. Colore invernale. Dalla quinta si ode il suono di una campana ed il rullare di un tamburo. Entra, seguita da un piccolo codazzo di popolani, maschere e bambini, una coppia di saltimbanchi dall'aria affamata. La donna è incinta, porta al collo un bambino lattante e per mano un bambino di altri sei anni. Il bambino suona la campana e batte il tamburo legato al collo. L'uomo spinge una carriola, piena di oggetti teatrali: lanterne, un tappeto colorato, altre povere cose di scena. Si fermano a sinistra, sulla prima quinta e rapidamente stendono il tappeto, tirano una corda sulla quale attaccano una specie di lenzuolo con dipinti: il sole e disegni pseudo-scientifici, sulle eclissi della luna. Le due lanterne accese fungono da ribalta. I popolani guardano lo spettacolo.[76]

La moltiplicazione dell'organico e la dilatazione di ogni dettaglio (per esempio la povera "guitta" che aggiunge ai due figli, uno di cui ancora lattante, un terzo in gestazione) persegue in questa sorte di *ecfrasi* preventiva in una reinvenzione di una traccia semplicemente didascalico-allusiva in "grande spettacolo".[77] La funzione brechtiana di partenza, l'implicazione dei guitti a scopo di dichiarazione didattico-didascalica, si ripresenta alla fine, dopo la scena di massa e di grande effetto, con una sottolineatura grottesca che mi sembra trovare, nella mimica facciale dell'attor unico e del suo "controtempo" una forte relazione, in un quadro al contrario disadorno, come quello che Fo inventerà solo di là a un lustro. Si legga la prosecuzione della didascalia aggiunta da Strehler al testo di Brecht:

> Un frate intanto si è fermato sulla piazza, viene così circondato dalla folla e smarrito gira su se stesso. La processione si allontana. Un uomo, non in maschera, si stacca improvvisamente dalla coda della processione che va oltre la quinta. Pian piano si avvicina al frate stordito e lentamente gli solleva la sottana. Appaiono le sue gambe magre, con grosse scarpe invernali. Alcuni popolani ridono. Il frate, sgomento, li guarda con occhi di terrore. Cala il sipario.[78]

76. Ivi, p. 150.
77. Per le prospettive di un rapporto tra ecfrasi e spettacolo si veda De Min 2017.
78. Bucciantini 2017. p. 153.

Cortei con pupazzi, attori guitti o giullari che rappresentano una commedia dentro al dramma, l'uomo che scopre le gambe al "potere" rappresentato dal povero frate (una cosa che avrebbe potuto inventare Fo, e che sarà pure tagliata dopo la prima, su richiesta rivolta da spettatori zelanti a Paolo Grassi). Per riassumere un immaginario che presenta come un protratto, non precisamente definito, "medioevo" tra carnevale e processione: quel tempo, ormai un *cliché* teatrale, che s'immaginava precedere il "rischiaramento" della coscienza e che può arrivare fino a Urbano VIII e oltre, e magari fino a una parte dei cattolici contemporanei (e segnatamente a una parte della DC milanese). I comici si immaginano metterlo in scena, guittescamente, nel momento di un passaggio epocale, ma i "comici" moderni lo assumeranno in quegli anni medesimi in una diversa prospettiva. Siamo giusto cinque anni al di qua del primo *Mistero buffo*, nutrito di altra letteratura e di altre suggestioni – tra sacre rappresentazioni e "moralità" –, ma questa risulta sicuramente la seconda onda per l'invenzione di quell'occasione e di quella forma. Così la rinuncia allo spettacolo per "compagnia" (l'immaginazione di partenza è, come abbiamo ricordato, testimoniata dalle didascalie del primo copione, che sopravvivono nel testo a stampa) mostra, tra l'altro e soprattutto, la comprensione da parte di Fo – conscia o meno, poco importa – della possibilità di assumere sulle proprie robustissime spalle di attor unico, di mimo onnivoro, insieme al pesantissimo mantello del papa, solo mimandolo, tutto un universo di rappresentazione per immagini in forma diversa da quella del teatro di grandi dimensioni, riconducendolo alla sua impareggiabile potenza e versatilità plastico-fonatoria.

6.

«Quei dei caretón» nel titoletto viene da una poesia di Andrea Zanzotto, datata 1976, o forse si potrebbe meglio dire una meditazione in forma di poesia (*No dighe gnént del cine*), dedicata al riemergere di un «parlar vecio» a cui il poeta viene invitato-costretto da Federico Fellini, che gli chiese di "doppiare" la scena iniziale del suo *Casanova*, dove l'enorme testa di un'arcaica divinità lagunare viene ritrovata e issata dalle acque di un canale di Venezia, in un rito propiziatorio, per poi riaffondare nel fango.[79] Così sarebbe accaduto a Zanzotto per la riemersione solo parziale e momentanea in poesia del suo "idioma" o "dialetto nativo", riconoscendo proprio la suggestione di quella figura di *Dia* o *Deessa* immaginata da Fellini. La testa del nume femminile e la lingua mista del rito propiziatorio si saldano – questa l'altra scena del film che Fellini chiede all'amico-poeta di accompagnare con parole – alla sequenza che vede il bagno in tinozza, sotto il tendone di un circo derelitto, di una gigantessa veneziana, che si guadagna il pane esponendosi nel baraccone. Un recitativo in un *pastiche* plurilingue-arcaico

79. Si veda qui il capitolo seguente.

(appunto, *Recitativo veneziano*) e un'aria in un dialetto nativo veneto-veneziano, liberamente ricreato. Ed ecco i due versi, che nominano il *caretón*:

co ò vist tornar 'sta testa
inte quela de un femenon fenomeno da careton.

Segue la nota esplicativa, che, in un corredo annotativo assai scarno, conduce un po' più in là l'illustrazione della pertinenza, in sé immediata e ovvia, del termine: «vale circo, saltimbanchi, zingari (Quei dei careton)».[80]

Viene da pensare, in prima istanza, agli "scarozzanti" dei rifacimenti shakespeariani di Giovanni Testori della *Trilogia* omonima, sempre per restare ai medesimi anni Settanta e, naturalmente, a Fo e ad altre lingue o *pastiches* composti tra un "sì" e un "no", tra l'appartenenza a un luogo e a una parlata nativa e straniamento, senza cui non ci sarebbe possibilita di riemersione, di uno "scaturire" («movest e slavinà fora»: *slavinar* ovviamente da *slavina*) di una lingua sospesa tra un dialetto di riferimento storico e un «me parlar vecio», paesano e diversamente individuale: [81]

me se a movéest e slavinà fora, inte 'n parlar
che no l'è qua né là, venizhian sì e no,
lontan vizhin sì e no, ma ligà al me parlar
vecio, de l'ort che bef dal Suligo e dal Gerda.

Così dunque anche per il milanese «che no l'è qua né là», «lontan vizhin sì e no» – con implicazioni di altra acqua sorgiva, non dei fiumiciattoli trevigiani ma dei laghi lombardi – del *pastiche padano* di Fo, per la varia appartenenenza dei suoi elementi e per la sua connotazione temporale: «di fine '400», dichiarava la prima locandina; «medievale arcaico» per la sistemazione successiva, e altro (comprese le mitologie relative ai narratori del Lago Maggiore, certo di invenzione retrospettiva, che avrebbero insegnato a Fo a narrare).

La galassia di *Mistero buffo* – che implicava e tornava a mescolare "pezzi" di spettacoli o "alba" (plurale di *album*) successivi, come la *Storia della tigre e altre storie* o il *Fabulazzo osceno* – arriva fino a comprendere, prima dello sfaldarsi di quell'esperienza, nella funzione-giullare (ovviamente un'autofunzione) non solo il *comico dell'arte* o il narratore del Lago Maggiore, ma gli stessi narratori cinesi dell'esercito di Mao Tze-Tung in guerra contro Chiang Kai-shek. La fase discendente della parabola creativa di Fo, semplificando un po', mi sembra cominciare dalla metà degli anni Ottanta, dallo spettacolo dedicato ad Arlecchino, non a caso sospeso tra il monologo e la drammaturgia di complesso, e poi con progressiva discesa, nell'applicazione espansa del *pastiche* originario ad ogni oggetto, snaturando la ricetta, tra San Francesco e Razzullo, o nei rifacimenti (particolarmente

80. Zanzotto, p. 587.
81. Ibid.

brutti e devitalizzati) di Ruz(z)ante. Credo che la fase espansiva del teatro di Fo – proprio quando egli tornava ai circuiti ufficiali, non più legato a una scena rigidamente "alternativa" – si fermi e inverta il suo corso, con un movimento che per semplicità si può riassumere in due direzioni tra loro indipendenti ma che Fo aveva, da "attor unico" e in ogni senso, combinate nel punto e negli anni della massima espansione e di altra, esterna, incandescenza "politica". Della fine di un inquadramento e di un quadro politico e della sua ricaduta sulla società e sul o sui "movimenti" abbiamo detto, e abbiamo detto, almeno brevemente, delle rimozioni conseguenti. Dall'altra parte però, e insieme, si definisce la fine di una stagione che aveva caratterizzato la fase espansiva di un particolare uso letterario e soprattutto teatrale della "funzione dialetto" o della "funzione espressiva".[82]

7.

Qualche anno fa Guido Davico Bonino mi raccontava di una cena che lo aveva visto invitare, per progetti e contratti di Einaudi, insieme Fo e Daniele Ponchiroli, in cui il primo rivelava al secondo di conoscere versioni inedite delle poesie di Bonvesin della Riva, inducendo attese ovviamente vane nell'evidentemente ingenuo commensale. Il "cacciaballe" Fo non credo volesse tendere trappole alla cultura ufficiale e seriosa, ma mostrava di essere incapace di trattenersi dalla libera reinvenzione o fabbricazione della "tradizione". In realtà il principio della strumentalizzazione politica (come per l'André de la Vigne che Fo dice di conoscere da un'inedita versione italiana del '200-'300, ovvero precedente all'esistenza storica dell'autore!), accreditato dalla letteratura popolare con debita coscienza di classe, è del tutto secondario e minoritario, *ab origine*, rispetto a quello dell'autocertificazione di una tradizione che rappresenta, in realtà, il libero uso di materiali, talora, e per lo più, solo scorsi ed orecchiati. Quando Fo cominciò non tanto a leggere di più – nessun dubbio riguarda la sua amplissima curiosità – ma a leggere meglio i testi, nel momento in cui egli viene invitato a tenere conferenze presso le Università, e soprattutto fuori d'Italia, ad intervenire a convegni e consessi, cesserà significativamente la funzione propulsiva, a partire dal fatto essenziale di essere conscio del proprio gioco di contraffazione.

Ho indicato, come termine puramente ideale, la data del carteggio Zanzotto-Fellini, per l'implicazione, insieme al «parlar sì e no», di un registro antico o nativo in riferimento a "quelli dei *caretón*", facendo riferimento all'*Ambleto* di Testori, la cui invenzione linguistica – sulla persona del grande attore Franco Parenti, visto da Testori recitare Ruzante – non è certo pensabile senza il *pastiche padano* di Fo né, ovviamente, come abbiamo

82. Di un panorama generale, che vede l'assunzione di una sorta di "funzione-Fo" da parte di Gianfranco Folena, proprio in quegli anni, si è discusso sopra nel capitolo I/3.

detto, senza Brancaleone (si vedano le nette riprese nella prima scena della rappresentazione dell'*Ambleto*).[83] Pure l'invenzione, significativamente, risulta *in toto* sospesa tra due "patrie temporali", poiché se la sua storia e i suoi precedenti più forti sono lombardo-medievali, nel senso del tempo in cui si svolge la vicenda del principe di Danimarca, l'altro riferimento è seicentesco o barocco. Testori, dentro al primo recinto, quello del Medioevo guittesco del repertorio degli *scarozzanti*, parte ovviamente dai comici ambulanti che Shakespeare immagina arrivare al castello di Elsinore, e da qui arriva al passato prossimo, con la *soubrette* d'avanspettacolo squinternato che interpreta insieme le parti di Gertrude e Ofelia, ma anche al presente dei gruppi del teatro d'avanguardia, inquadrati però nell'ambito provinciale degli «zitanes de l'underground comasino», non della "capitale" Milano ma della provincia di Como, in quel di Lomazzo dove la finzione si riambienta, ricollocando qui non solo i guitti ma anche Elsinore e il suo medioevo e, naturalmente, le suggestioni pittoriche, Caravaggio compreso, che appartengono alla formazione e all'eredità dell'allievo di Roberto Longhi.

Torno, per concludere, all'*anno mirabilis*, in sé e nel senso della soluzione di continuità nella storia della società, della politica e forse della cultura italiana, che fu il 1979 (ma è, forse, quanto percepiva chi compiva, come il sottoscritto, allora vent'anni). Il ricordo è quello del già rammentato convegno sulle lingue del teatro italiano organizzato dalla Biennale di Scaparro,[84] dell'implicazione di un uomo schivo e restio come Zanzotto a prendere la parola, e della presenza, tra gli altri, appunto, di Fo. Folena citava Fo, che ascoltava, e Fo manipolò poi, tra l'altro, in successive occasioni, cambiando di segno quell'indubitabile omaggio in una sorta di aggressione della cultura accademica nei suoi confronti. Seguì pochi mesi dopo, nell'inverno del 1980, il primo (e non si sapeva, già ultimo) carnevale del teatro a Venezia e in esso ricordo una delle recite – non la prima e non l'ultima a cui ho assistito – di *Mistero buffo*. Perché a Venezia scoppiò improvvisamente il carnevale, quel carnevale che poi subito ricadde nell'industria turistica? Mi sembrò, non allora ma poco dopo, che quel bisogno di festa, che aveva portato a Venezia masse di persone diverse avesse una qualche relazione con i cupi anni di piombo e con altre feste e assemblee che in quelli si erano spezzate, nella festa effimera della confusione delle lingue.[85]

83. Si veda l'eccellente analisi linguistica di D'Onghia 2017.
84. Si veda sopra, al capitolo I/3.
85. Per tali questioni si veda la mia postfazione a Fontana 2019.

8.

La separazione o giustapposizione in àmbiti diversi della scrittura di Testori è stata recentemente, significativamente, riconsiderata in un senso unitario da Giovanni Agosti, per una selezione complessiva di sue "opere scelte", presentata e inquadrata da un importante saggio introduttivo.[86] Il rapporto con Longhi non si può, insomma, limitare al "critico d'arte" Testori, a partire dal libro, prima una tesi di laurea, dedicata al Sacro Monte di Varallo di Gaudenzio Ferrari (1965), anzi, significativamente, come il titolo dichiarava, intitolato al «Gran teatro montano». Se le "opere" di Testori possono includere le prose d'arte, ciò aiuta a collocare, come avevo altrove proposto, un episodio di ritorno tanto inatteso quanto originale che segna proprio l'*Ambleto*, e in particolare il suo monologo di apertura. Si tratta, credo, di una congiunzione delle due questioni che Contini indicava, nella rimodulazione della categoria di *espressionismo*, come «discorso rappresentativo» dentro a un «discorso referente».

Nell'*Ambleto* l'istanza di «discorso rappresentativo», appunto, in particolare, nel suo attacco, nelle prime parole affidate al capocomico *scarozzante*, significa rappresentazione nel senso proprio del termine. Entrando in scena nei panni di un improbabile principe di Danimarca, forse un principe di Lomazzo e Camerlata, egli rivolge alcune, ultime istruzioni a immaginari pittori o a scalcinate maestranze dietro le quinte, nello spazio dove l'occhio dello spettatore non arriva, per una scena che non si vedrà materialmente:

> (*da fuori*) Piu in dell'iscuro! Più in dell'iscuro! Rosso, sì. Ma rosso com'è rosso el sanguo dei zinghiali e dei porchi quando ce spaccheno in de su la gola!
> Ha da esserci in dappertutto l'aria de un crotto! Ha da esserci l'aria d'un buso, d'un inferna!
> Più ingravedate quelle nìgore! Più ingravedate e anca più incostrate! No! Sulla crose, no! Sulla crose, lassatela income è! Ultimi resti, frattaglie ultime et estreme della fede… (*Ambleto entra*).

Chiara Pianca, ricostruendo il percorso di scrittura dell'*Ambleto*, ha potuto osservare con estrama attenzione la modulazione di una prospettiva ecfrastico-immaginativa dentro all'elaborazione linguistica, che ha un segno vistoso – rimosso dall'edizione a stampa del testo, da cui poi verrà sacrificata la stessa apertura immaginativa, nella riduzione a semplici note di servizio – nella scrittura anche delle didascalie nel *pastiche* lombardo e non come d'uso in italiano.[87] Testori, piuttosto che un "pregevole epigono" di Gadda, mi sembra qui rapportarsi e travolgere, tra il riattraversamento e la parodia (ovvero nella più profonda individuazione che si giova del registro

86. Saggio introduttivo a Testori.
87. Pianca 2015.

dalla decisa connotazione "comica"), il suo effettivo maestro e la sua prosa. Testori non era stato, di fatto, un seguace, all'altezza degli anni sessanta del Gadda milanese o lombardo, anche per insufficienza di densità espressionistico-dialettale nelle sue prove giovanili, specialmente teatrali, ma certo, dieci anni dopo, in un'altrimenti forte caratterizzazione espressiva e di «violenza al sistema», seguiva assai più quella via, però con un recupero al tempo stesso ampiamente signficativo, forse non volontario o estraneo a una possibile rivendicazione, di un altro modello. Il fatto che tutto ciò sia posto qui sotto un segno metateatrale permette anche un rapporto con quella corrispondenza o inclusione dell'istanza, come abbiamo detto, del «discorso rappresentativo» nel «discorso referente» attraverso cui Contini definiva, proprio in quegli anni, la scrittura di Roberto Longhi, e considerando in alcune sue pagine, o diverse redazioni di pagine, una persistenza di più remota "prosa d'arte". Ci si può, naturalmente, chiedere, in questa direzione, se ciò che a Contini appariva come positivamente "estremo" (anzi, residuo per ripresa) dentro alla scrittura di Longhi, suo segno di forte sperimentalità primo-Novecentesca, non risultasse negli anni degli "ultimi esercizî" del grande critico involontariamente ridicolo o involontariamente parodistico, oltre la sua classificazione e percezione.[88] Credo che l'eccesso di "prosa d'arte" della scrittura longhiana – lo si apprezzi o lo si respinga – mostri esattamente il suo reinvestimento, volontario o meno, nel Testori della *Trilogia degli scarozzanti*, dove una deliberata assunzione parodistica arrivava ad attingere, proprio attraverso la deformazione, a un'altra e diversamente profonda verità, ovvero a quella dimensione che l'autore definisce, nel suo intervento di poetica teatrale più rilevante, come il «ventre del teatro». Parodistica, posta anche la non proponibilità o la consunzione di altri modelli interpretativi, è la funzione che permette tale comprensione e riproposizione, dove Ambleto risulta, per questo riattraversamento comico, tanto più tragico rispetto agli Amleti della convenzione del contemporaneo "teatro di prosa".

9.

Guardando molto indietro, addirittura retrocedendo fino alla fine del XVIII secolo, la giustapposizione nell'esperienza del piemontese Alfieri – sempre rimarcata da Contini – tra la sua lingua tragica e la forte con-

88. L'esempio cardinale dal punto di vista dimostrativo per l'indicazione del "discorso rappresentativo" nel "discorso referente", e più discutibile dal punto di vista della sua elezione per livello di qualità, è preso da una conservazione che un Longhi maturo, nel 1927, fa della sua scrittura ecfrastica giovanile del 1914, a proposito della *Vittoria di Costantino su Massenzio* di Piero della Francesca: non descrizione ma invito al prodursi dell'effetto: «E, o voi, incorruttibili sfere di candido feltro, bilicatevi sul peltro degli elmi fino a che, nella luce abbacinata, ne diveniate sul petto cerulo del cielo, medaglie – di valore cromatico!»: Contini 1988, p. 113; una più dettagliata analisi in Vescovo 2021, pp. 27 ss.

notazione, in senso di specifica appartenza territoriale, di quella con cui egli scrisse la *Vita*, offre un caso di riferimento tra tutti significativo. Ma si potrebbe pensare se si dia, oltre dunque un'opposizione netta, un rapporto tra l'oltranza dei picchi linguistici della lingua tragica di tradizione col divaricato esito della discesa (espressivistica o espressionistica, nel senso di Contini) di quella dell'autobiografia. Shakespeare, peraltro, giungeva proprio all'epoca di Alfieri in Italia, tradotto non direttamente dall'inglese ma per via *francisante*, nella *tenue de soirée* che aveva dunque prima visto il *blank verse* rifatto in *alexandrin*, e da qui voltato in endecasillabo sciolto.[89]

Non è un caso che, specie a lunga distanza cronologica, l'applicazione allo Shakespeare soprattutto tragico e al *blank verse* ritorni, in tanto più libera e ricreativa, nel secondo e recente Novecento proprio in una ricomprensione e imitazione consentita dalle risorse dialettali, anche per il semplice fatto che, di contro al dominio delle parole piane nell'italiano, i dialetti presentano naturalmente grandi riserve di vocaboli tronchi e preparossitoni, come pure di forme composte (per esempio nelle forme interrogative dei pronomi personali). Questo negli elementi di base, intonativi, prima ancora che nelle enormi miniere del lessico, a cui appartiene la scelta espressionistica o espressivistica. Ecco, dunque, due punti di osservazione da tener presenti, ovvero una linea da tracciare tra essi come riferimento essenziale in un ampio arco cronologico. La domesticizzazione o pulitura, in senso libresco-accademico, della "barbaricità" shakespeariana, che sacrifica al punto di partenza della fortuna nell'Europa continentale la mescolanza degli stili e dei livelli di realtà dell'originale, produce, molto più in là nel tempo e in opposizione, una linea diversamente caratterizzante, che non ha equivalenti in nessun'altra tradizione europea: quella della rivisitazione o del "rifacimento" dialettale e plurilinguistico.

Alessandro Manzoni – che forma la sua idea di tragedia a Parigi – si batteva contro le unità di tempo e di luogo (eleggendo il povero conservatore Monsieur Chauvet a idolo polemico), ma non pensava minimamente, e proprio muovendo per tali rivendicazioni dal nome di Shakespeare, di poter immaginare una possibile mescolanza di livelli stilistici (un tentativo di questo tipo sarà compiuto da Ippolito Nievo, tragico particolare, appartato in vita e trascurato poi, nei suoi *Capuani*).[90] Il tragico resta storico, in lingua alta, in endecasillabi sciolti. Per contro sarà proprio la poesia d'intonazione popolar-patriottica di Manzoni – *Il cinque maggio* o i suoi *Inni sacri* – a offrire un modello d'intonazione, di ritmo rapido, giubilatorio e quasi "cantabile",

89. Anche se il primo grande lettore dell'Europa continentale, bisogna ricordarlo, fu Giuseppe Baretti, col suo *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire*, scritto in francese nel 1777 per diffondere il "verbo" di Samuel Johnson: un saggio polemico in cui si affronta anche la questione della *haine* di Voltaire contro Shakespeare, a proposito della "barbaricità" di *Hamlet*: Voltaire, dichiara Baretti, testo alla mano, sottolineando i fraintendimenti, oltre che condizionato da categorie di gusto, non era sufficientemente equipaggiato per comprendere il testo.

90. Si veda Vescovo 2013.

con i suoi brevi ottosillabi alla reinvenzione operistica, diversamente aperta al parlato, al basso, all'espressivo nel maneggiare i testi shakespeariani. Lo Shakespeare italiano, e da qui europeo, sarà quello tragico che si prestava con corrispondenza straordinaria, benché del tutto libera, all'opera e fu la funzione melodrammatica a permettere una prima ricomprensione, forse inattesa, certamente non preventivamente teorizzata, del *mélange* stilistico dell'originale, traslato in altra dimensione. La grossolanità o il "cattivo gusto" che dominano la lingua dei *libretti* sono, in fondo, consoni a ritrovare la "creaturalità" shakespeariana (si ricordi che il principe di Danimarca ha sete di birra: dettaglio splendidamente isolato ed eletto a cifra rappresentativa da Erich Auerbach in uno splendido capitolo di *Mimesis*). Così nella ricreazione delle tragedie shakespeariane il differente "barbarismo" della lingua del *melodramma*, anche a partire dalla sua varietà metrica, recupera quanto la cultura accademica e libresca aveva nei decenni precedenti rimosso. Si pensi soprattutto al lavoro congiunto di Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi (solo secondariamente ad Arrigo Boito, autore dei finali *Otello* e *Falstaff*, dove il gusto per il *ribobolo*, per le parole bizzarre e la predilezione per lo sdrucciolo si mostrano in realtà – benché maggiormente apprezzate dai letterati, e perciò dagli studiosi di formazione letteraria – una versione depotenziata e intellettualizzata del ribollente calderone espressivo del più grande Piave).

Non a caso, tornando ai nostri "scarozzanti" e alle loro invenzioni linguistiche, vistose tracce di questa tradizione e intonazione tornano nel secondo *pastiche* shakespeariano di Testori, ovvero dopo l'*exploit* della prima grande creazione, dove il suo *Macbetto* (1974) addita precisamente come *humus* e materia di citazione parodistica, vale a dire come carattere tipicamente "italiano" ormai secolarizzato, proprio la lingua shakespeariana dell'opera, vale a dire la lingua verdiana. Poi la terza, ulteriore, tappa, abbandonando Shakespeare, vede nel 1976 il tentativo dell'*Edipus*, col passaggio da Shakespeare a Sofocle e con un esito assai meno significativo.

Verdi e Piave sono, dunque, gli inventori di una nuova tradizione shakespeariana-italiana, dove l'immaginazione tragico-melodrammatica riplasma anche nel diverso assortimento dei ruoli vocali richiesti dall'organico di compagnia dell'opera i ruoli degli originali. Di contro a una tradizione ottocentesca nel cosdiddetto "teatro di prosa" che rimodellava Shakespeare secondo la prospettiva del "grande attore", ripensando testi modulati e corali secondo l'ottica del primo nome in locandina (per esempio, l'uso che trasforma *Il mercante di Venezia* nella "tragedia di Shylock"), l'opera stabilisce una costruzione organica per una gamma combinata di ruoli: un padre basso o baritono, un figlio tenore, un'eroina soprano. Un documento eccezionale delle modalità del lavoro di reinvenzione, nello sforzo di riconduzione alle necessità di organico e ai desideri degli impresari, ma, insieme, di tentativo di attuazione di personale comprensione drammatica,

è nel raro *canevas* (nel gergo teatrale del tempo una *selva*) che Verdi prova a stendere per un *Re Lear* che non giungerà a realizzare.[91]

Non è il registro o livello del parlato "naturale" a muovere questa esigenza di *mélange*, le cui tracce sono infatti successive e di riconduzione, come mostra il caso già menzionato del *Falstaff*, alla tradizione dell'opera buffa, ma la necessità di rivisitare/interrogare il tragico di ambientazione medievale, intrecciandolo con le prospettive patriottiche e "romanzesche" del presente. Una scelta che si impone a partire dal *Macbeth* del 1847 – ma quasi un 1848 nella storia del teatro – che testimonia una fusione perfetta di aulico-sublime e di basso-popolare ed espressivo nel segno della parola cantabile. Interessante può essere, per esempio, comparare il libretto originale di Piave con la traduzione in francese di Nuitter e Beaumont (1865), per verificare la normalizzazione delle punte espressive, per impossibilità di restituzione. Un'esperienza che si riproporrà, peraltro e per tornare al nostro recinto, nei tentativi di tradurre in francese alcuni *mélanges* shakespeariani, come appunto quelli di Testori, nel secondo Novecento, dove in maniera differente ma con risultato analogo la resa attraverso una sintassi scomposta e la deformazione nella storpiatura gergale provano ad affrontare, ad armi impari, la densità della stratificazione storica della lingua italiana in rapporto alle sue risorse dialettali, irrestituibile per via argotica.

Appunto, tornando alla traduzione del libretto di Piave, nella versione di arrivo scompaiano proprio quegli elementi di caratterizzazione commista di aulico e basso-comico che ne caratterizzano il tono, come per esempio le parole bizzarre e scolpite che Piave volutamente incastona, fortemente marcate di espressività ma al di qua della scelta toscana di ritorno o *ribobolaia*, insomma pesantemente letteraria, che costituirà, come si è detto, la cifra dominante di Boito. Si veda – anche perché fortemente caratterizzata – la scena iniziale delle Streghe:

STREGHE
I. Che faceste? dite su!
II. Ho sgozzato un verro. E tu?
Il. M'è frullata nel pensier
la mogliera di un nocchier:
al dimon la mi cacciò...
Ma lo sposo che salpò
col suo legno affogherò.
I. Un rovaio ti darò...
II. I marosi leverò...
III. Per le secche lo trarrò.

odesi un tamburo

91. Carrara Verdi 2002.

TUTTE
Un tamburo! Che sarà?
Vien Macbetto. Eccolo qua!

si confondono insieme e intrecciano una ridda

Le sorelle vagabonde
van per l'aria, van sull'onde,
sanno un circolo intrecciar
che comprende e terra e mar.

E poco dopo:

STREGHE
S'allontanarono! – N'accozzeremo
Quando di fulmini – lo scroscio udremo.
S'allontanarono, – fuggiam!... s'attenda
le sorti a compiere – nella tregenda.
Macbetto ridere – vedrem colà,
E il nostro oracolo – gli parlerà.
Fuggiam, fuggiam!

Il registro tragico-alto si compiace della vicinanza con parole bizzarre e rare, con un effetto di *mélange* espressivo, con decisa scansione "popolare", in un tono che sente più del ritmato che del parlato. Si vedano alcuni lemmi nella traduzione francese: l'arcaico *verro* diventa il comune *porc*; il raro *rovaio* il semplice *vent du nord*; l'espressivo *n'accozzeremo* cede il passo a un normalissimo *nous nous réunirons*, che può vantare al massimo un'intonazione da lingua parlata.

La "barbaricità" di Shakespeare viene dunque, in qualche modo, compresa e ritrovata attraverso l'opera, col suo *mélange* sovente ai limiti della parodia involontaria e dell'effetto, ricercato o meno, di "cattivo gusto". Una linea che si oppone o si differenzia rispetto alla tradizione declamatoria, d'intonazione accademica della parola, di quello che appunto – nel teatro del "grande attore" e del ripensamento dello stesso repertorio shakespeariano in direzione del "primo nome" in locandina – gli italiani chiamano "teatro di prosa" (anche quando si tratta di "teatro in versi"), per distinguerlo dal "teatro lirico", separando la scena in cui si canta (il teatro "italiano" per definizione e antonomasia) da quella in cui si parla.[92] Lo Shakespeare

92. Niccolò Tommaseo era fortemente disturbato da quest'uso (si veda la registrazione nel suo *Vocabolario*), che si impone a partire dalla seconda metà del XIX secolo, quando appunto il teatro italiano si identifica soprattutto con l'opera. Ma ancora Carmelo Bene indirizzava negli anni Settanta del Novecento una richiesta ironica di chiarimento al Ministero dello spettacolo sul modo di intendere la parola "prosa" nelle circolari relative alle sovvenzioni teatrali.

dialettalizzato, espressivizzato, rifatto in *pastiche* di lingue inventate e inesistite, ha alle spalle anche, oltre alle differenti tradizioni cittadine o municipali che guidano le singole reinvenzioni, la tradizione "nazionale" dell'opera (nazionale anche perché caratterizzante l'epoca in cui l'Italia divenne una nazione).

10.

La "trilogia degli scarozzanti" si arresta, dopo la tappa sofoclea e una retrocessione al tragico di fondazione, mentre il rapporto di Testori e Parenti prosegue in altra direzione, fuori dall'esperienza linguistica che lo aveva caratterizzato, con *I promessi sposi alla prova* (1984). Una "stazione" ulteriore – il bisticcio è voluto, in rapporto al luogo di ambientazione – vedrà quindi nel 1988 prima il ritorno di Testori al *pastiche* lombardo in un testo narrativo e quindi nell' "estrazione" dal medesimo di un copione a due voci, in cui l'autore giunge fino ad affiancare direttamente sulla scena Franco Branciaroli, per poi proseguire in una seconda "trilogia" per lui allestita.

"In exitu" narra, e quindi poi direttamente rappresenta, la morte per overdose del "tossico" Riboldi Gino (che si autonomina così con l'inversione del cognome e nome, secondo la modalità da registro scolastico o della lingua parlata, soprattutto del semicolto) alla Stazione Centrale di Milano, luogo in cui la "riduzione" teatrale venne rappresentata da Branciaroli e Testori nel dicembre del 1980.

Su una copia dell'edizione Garzanti del suo "romanzo" Testori segna, sul margine sinistro, con la sigla G. (ovvero Giovanni) le parti del testo che si assegna. Questa, in effetti, la dimensione che determina l'idea di una scansione "a due", dove una seconda voce, soprattutto nell'interrogazione del personaggio, acquista un ruolo, non in una semplice, meccanica, trasposizione, di presenza fisica dello "scrivano", come l'autore viene nel testo ripetutamente appellato.[93] All'interno della forma del discorso indiretto libero che articola la narrazione di partenza si delinea così una messa a carico dell'autore, come persona in scena, in particolare delle descrizioni esterne finali, che con diversa regolarità sintattica e semantica scandiscono l'agonia di "Riboldi Gino" e, soprattutto, riferiscono del rinvenimento del suo cadavere all'alba che segue la notte dell'overdose alla Stazione Centrale di Milano.

La funzione di una lingua franta, triturata, singhiozzante, la rottura sillabica e la ripetizione di ogni enunciato, si inquadrano indubbiamente in una mimesi del parlare e pensare sconnessi del "tossico" giunto all'ultima siringa e al personaggio va dunque riferito questo estremo flusso di coscienza,

93. Il testo è stato da me pubblicato in Vescovo 2024.

che comprende insieme forme basse, ma anche enfatiche e impropriamente ricercate, come dichiarava, del resto, lo stesso Testori in un'intervista:[94]

> Questo linguaggio rotto, afasico, spezzato, dove si mescolano l'italiano, un po' di ricordi di latino di quando il protagonista è stato a scuola, un po' di francese: questo linguaggio dell'ultima spiaggia, credo che mi sia nato in quanto per natura, per me, la parola va come sottomessa, va come fatta entrare nel ventre del personaggio, dell'avvenimento.

Gli stessi inserti di latino e francese su base lombardo-italiana possono sì ricondursi nella direzione, richiamata da vari accenni nel testo (la memoria scolastica e parrocchiale, posto che la nascita di "Riboldi Gino" è collocata ad Annone, in Brianza, nella provincia di Lecco, ma anche l'esperienza parigina, tra la stanza a *San Germèn* e la pratica dei cessi del *Bulevàr Sebastò*), ma è evidente che la mimesi offre al proposito una copertura o giustificazione solo parziale. Il procedimento andrà, dunque, compreso oltre una volontà di pura resa mimetica, a rappresentare la complessiva esperienza di una ricerca linguistico-espressiva che riguarda, più in generale, l'autore. La doppia e interagente prospettiva, tra abbassamento turpe e sgrammaticato e dizione elevata e ridicolamente enfatica, si offriva del resto con evidenza come costitutiva del *pastiche* testoriano nella precedente *Trilogia degli scarozzanti*, e infatti l'intreccio o il rapporto tra questi due livelli determinerà ancora l'impasto linguistico di testi drammatici successivi, sempre pensati per Franco Branciaroli, da *Sfaust* e *Sdisorè*, fino ai – direi più significativi – *Tre lai* scritti per Adriana Innocenti, con cui si giunge all'estrema prova teatrale di Testori, nei primi anni Novanta. E si potrebbe, per esempio, scendendo ai dettagli, anzi puntando ad elementi minimi che si fanno procedimento totalizzante, investire il principio di deformazione e capovolgimento semantico a partire dall'uso della *s* prostetica, ricordando, ancora, un suo possibile retroterra in Ruzante – dunque sul terreno da cui principiò l'idea di scrivere per Franco Parenti – secondo la poetica del cosiddetto *snaturale*: si considerino appunto in *"In exitu"* forme quali *smissili*, *slaser*, *schimische* ecc.

Dunque, e proprio nell'attenzione ai procedimenti di deformazione e negazione, la questione va posta, in generale, più oltre al livello mimetico, dove semmai – riprendendo le parole di Testori sopra citate – il rapporto o il corpo a corpo col personaggio si definisce nel senso di una lingua «fatta entrare nel suo ventre», nel ventre «dell'avvenimento» e dell'autore. Qui si colloca la funzione attribuita allo "scrivano", o addirittura al *romanseràntе*, che il personaggio continuamente interpella, pretendendo alcune peculiarità stilistiche con tratti di enfasi parodistica, dall'uso del maiuscolo nella scrittura fino – per citare un passo particolarmente evidente – all'impiego della *g* anticheggiante, nella pretesa della forma assimilata *gastigo* rispetto a

94. Ripubblicata, insiene al testo della "riduzione" teatrale, in Vescovo 2024.

castigo. Passaggi, ovviamente, tra quelli soppressi nella drammatizzazione, perché rinvianti specificamente alla pagina del libro: «Gastigato. Con la gi, raccomàndomi, romanseránte! Con la gi degli antiquariali e classicali testi! Con la gi di quelli che stampati saranno, per l'eterno, in le Bur delle tavole litterarie!».

Oltre al fatto che "Riboldi Gino" è un *revenant* e che la sua allucinata agonia si presenta sotto specie di resurrezione, in un'ardita identificazione eucaristica e cristologica, la sua piena affermazione come "voce" prende spazio via via all'interno di una costruzione che intreccia la focalizzazione esterna (l'autore che vede e descrive, benché attraverso l'assunzione iniziale di un'articolazione a propria volta spezzata e franta, che solo può mettersi in rapporto col personaggio e la situazione) alla focalizzazione interna, ovvero al racconto dal punto di vista del personaggio, pressoché dominante dopo le premesse, muovendo sostanzialmente dalla penetrazione nel primo livello del registro dialettale, che comincia col singolo raddoppiamento di avverbi o congiunzioni (a partire dalla forma *anca*, tra parentesi, di seguito all'italiano regolare *anche*). Dunque, rispetto al panorama complessivo della drammaturgia testoriana di definizione e destinazione primaria, *"In exitu"*, in quanto in partenza "romanzo", presenta un'emersione più complessa, dove la parola attribuita al personaggio comanda la propria dettatura e trascrizione nel libro che il lettore, infatti continuamente appellato, tiene in mano: quel libro che si immagina lo stesso dettatore scongiurare non venga letto da sua madre: «Una sola, ti chiesi, promessa. Che lei, l'annonese, legger potesse non il romansèro che da me. Deriva, da. Mai, anca. T'implorai. Rammèntati. Mai» (dove è significativa la spezzatura e l'inversione della linea semantica dell'enunciato, più o meno ricostruibile in un: "Ti ho chiesto solo di promettermi che mia madre non possa leggere mai il romanzo ispirato dalla mia storia; ti ho già implorato").

Far assumere la mimesi o meglio l'incarnazione del personaggio a un attore – la caratterizzazione del suo eloquio e della funzione espressiva e deformante di questo – provoca parallelamente un distacco della funzione-autore, o di quella più in generale di chi vede, a partire da un'attribuzione a sé stesso da parte di Testori, si direbbe quasi casuale, di porzioni iniziali del testo, fino a una piena polarizzazione, mentre l'attore, qui indicato espressamente come F(ranco), assume la persona di "Riboldi Gino". Il ruolo di una "seconda voce" acquista progressivamente presenza e senso, dall'interrogazione fino alle prese di parola in un'articolazione sintattica e semantica regolare nella parte finale del testo, che offre infatti il resoconto esterno dell'agonia e del rinvenimento del cadavere del giovane tossico presso la Stazione di Milano, ovvero la finale separazione o uscita.

È stato recentemente osservato per il discorso indiretto libero di Carlo Emilio Gadda – per *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (ma il referto si può applicare anche al *pastiche* lombardo-ispanico de *La cognizione del dolore*) – un carattere differente rispetto al modello più evidente e dominante di "flusso di coscienza", ovvero quello di Joyce, per una diversa

tramatura dell'«approfondimento percettivo del personaggio» che parla o pensa, in una sorta di inversione delle parti:

> Si tratta insomma di un indiretto libero in cui però s'invertono le parti, se solitamente è chi scrive che gonfia il palloncino del personaggio fino ad arrivargli alla testa, per fargliela alfine perdere nei *suoi* pensieri. Nell'indiretto del *Pasticciaccio* è invece l'autore stesso, proprio come nello *stream of consciousness* – ma restando autore, e dunque non onnipotente, semmai "onnimpotente" – a farsi bruttare non solo dai pensieri ma dalle abitudini linguistiche di luogotenenti che, prima ancora di essere punti di vista, sono punti di ascolto [...] come se quest'ultimo venisse assoggettato a una nuova e più radicale comprensione.[95]

Qui al "luogotenente" Riboldi Gino sono riferite le altre voci evocate (quelle della madre, del padre, della maestra, di un amante o dei clienti delle sue "marchette"), mentre l'autore resta assai meno "autore", e proprio per questo, appunto, diversamente "onnimpotente", tanto più quanto più immedesimato e partecipe, nella mente e nel ventre del personaggio, fino alla separazione finale da esso che il referto registra. Credo che questa "riduzione" drammatica, posta l'evidenza della sua dimensione principalmente orale in "forma di romanzo", meritino una particolare attenzione, e specialmente per una riconsiderazione della categoria di *espressionismo*, nel senso del bilinguismo di lingua bassa e lingua alta di Contini, qui tra impasto basso-dialettale e lingua *antiquariale e classicale*.

Se, come abbiamo più volte ricordato, la categoria fu sottoposta dallo stesso Contini negli anni Settanta del secolo scorso a un profondo ripensamento, sarebbe necessario reinterrogare la collocazione che nel 1963 iscriveva il primo Testori, proprio nel celeberrimo saggio di accompagnamento a *La cognizione del dolore*, in un campionario di seguaci o nipoti di Gadda, anche per la sua collocazione lombarda, ragionando peraltro su prove non ancora particolarmente investite da oltranza linguistica. Contini mostra nel decennio seguente di avere presenti *Ambleto* e *Macbetto*, menzionati però senza particolare attenzione negli anni in cui egli appunto ripensava la categoria di "espressionismo letterario" in una dimensione europea e "polare", riferendosi a scritture non necessariamente investite dalla funzione dialettale o plurilinguistica né di violenza al sistema.[96] Testori risulta, appunto, nel 1973, a dieci anni di distanza, rapidamente menzionato tra «i pregevoli prodotti epigonici di Gadda», in una formulazione in cui l'apprezzamento appare tuttavia ristretto a un'appartenenza secondaria, si direbbe campionaria. Una più attenta comprensione deve invece rivendicare all'ultimo Testori, quello degli anni Settanta e Ottanta, una posizione primaria, e una fortissima originalità, proprio perché nelle prove decisive della sua maturità (ad un tempo, quelle più forti ed estreme anche dal pun-

95. Frasca 2023, pp. 32-33.
96. Si veda più sopra il capitolo I/3.

to di vista del "contenuto") la lingua espressiva, la mescidanza violenta e oltraggiosa, si intrecciano all'altra, opposta, funzione.[97]

L'ultimo Contini – in interventi peraltro molto discussi alla loro apparizione – indicava nel preciso riferimento alla scrittura di Longhi, come abbiamo già ricordato, fuori dall'ambito ristretto della critica d'arte o di una "prosa d'arte", un esito, anzi l'esito più alto e a suo giudizio esemplare, del rinnovamento novecentesco del linguaggio letterario, messo appunto sotto il segno della categoria allargata, o appunto "polare", di espressionismo, in un senso diverso da quello dell'individuazione iniziale di «ristretta proprietà cronologica e territoriale», riferita alla sola tradizione italiana. Si condivida o meno questo riferimento (e chi qui scrive, si sarà compreso, non lo condivide), resta il fatto che la diversa discendenza di Testori dal suo maestro – ma ben oltre le sedi o i luoghi dell'esercizio della critica d'arte – si combina, ovvero si integra (ma, direi, viene travolta) in questo sistema, o almeno nelle opere dove regna l'incessante deformazione nel segno del bilinguismo costitutivo. La tensione ecfrastica, stilisticamente alta, della prosa d'arte partecipa, insomma, alla funzione che abbiamo visto parodisticamente indicata come *antiquariale* e *classicale*.

97. D'Onghia 2020a e si veda qui il capitolo I/3.

6. «Li incantesimi mieje songhe fernute». L'ultimo nastro di Eduardo (con Pasolini e De Simone)

> Sicut homo absconditus movet per artem simulacra ioculatoria in conspectu hominum, ut ille ymagines videatur moveri a se ipsis, ita Deus absconditus movet virtute sua homines ad loquendum et agendum, licet appareant a seipsis moveri.
>
> Opicino de Canistris

1.

All'inizio del giugno 1984, in occasione della conferenza stampa di presentazione della stagione successiva del Piccolo Teatro di Milano, accanto a Giorgio Strehler, sedevano due grandi persone del teatro italiano del secolo scorso, che hanno indubbiamente a che fare, in misura diversa, col tema in cui si inquadra il presente intervento, a proposito della ricreazione di Shakespeare in dialetto negli anni Settanta e nei successivi. Anzitutto Eduardo De Filippo, allora immerso nella sua ultima ed estrema impresa, pochi mesi prima della morte, dopo aver tradotto nell'estate precedente *La Tempesta* in napoletano, mentre si accingeva a registrarla su nastro. E Franco Parenti, l'attore che, tra l'altro, aveva ispirato lo Shakespeare degli "scarozzanti" di Giovanni Testori, ricreato in un *pastiche* lombardo seicentesco. Non serve qui ricordare il dettaglio del lungo rapporto di collaborazione di Parenti con Eduardo, soprattutto a metà degli anni Sessanta, pure importantissimo. I tre sedevano allo stesso tavolo per un altro evento capitale, che taglia davvero – per ciò che oggi ci sembra ovvio – la storia del teatro italiano dell'ultimo Novecento, ovvero l'ingresso della drammaturgia di Eduardo, divenuto anche senatore della Repubblica, con la scelta de *La grande magia*, nell'interesse dei primi registi. Strehler dichiarava Eduardo «il più grande autore teatrale del Novecento nel nostro paese dopo Pirandello» e lo ricorderà, assente, l'anno seguente, in occasione del debutto: «Questa sera avremmo voluto che ci fosse qui Eduardo».

Restringerò l'attenzione a qualche altro dettaglio sulla stagione che quel giorno si presentava, soprattutto su ciò che venne annunciato e non fu poi realizzato.[98] Ci interessa notare l'annuncio della ripresa – a Milano

98. Si tratta, peraltro, dell' occasione pubblica in cui Marco Zanuso presentò i bozzetti

(Lirico) e alla Pergola di Firenze – proprio della *Tempesta* di Shakespeare messa in scena da Strehler nel 1978 e nel 1983 (a Parigi), che Strehler non riprenderà, ma soprattutto la mancata realizzazione – né allora né mai – di un altro nuovo progetto, ovvero *L'ultimo nastro di Krapp* di Beckett con Paolo Stoppa, annunciato in cartellone per quella stagione. Ovviamente la circostanza è casuale, ma rilevante in rapporto a quello che si potrebbe definire "l'ultimo nastro di Eduardo", per ciò che quel testo capitale aveva introdotto nel teatro del secondo Novecento, con l'irradiazione della voce registrata in scena come traccia della memoria e delle sue stratificazioni, per vie indirette ed impreviste.

2.

Nella *Tempesta* di Strehler – uno dei suoi spettacoli in assoluto più memorabili (il mare dei grandi teloni agitati dai mimi è sicuramente una delle immagini forti del teatro del secondo Novecento) – possiamo partire da un nucleo circoscritto, ma rilevante. Si tratta di due caratterizzazioni in "dialetti di scena" secondo tradizione del teatro italiano – proiezione anche del mito della commedia dell'arte – che riguarda i due *clowns* Stephen e Trinculo come due "maschere", anzi riassuntive per reciproca collocazione della tradizione italiana. Trinculo come Pulcinella,[99] interpretato dal napoletano Paolo Falace (un attore su cui ci si augura una ricerca), e Stephen come Brighella o uno zanni, interpretato da Mimmo Craig (tra l'altro nella compagnia della *Grande magia*). Il *cliché* viene da lontano e nasce su un terreno erudito: si pensi alle riflessioni di Ferdinando Neri, nel 1913, su una possibile "fonte" italiana della *Tempesta*, tra le altre, di fronte a un canovaccio con Zanni e Burattino in un'isola deserta, abitata da un mago. Un *cliché*, in ogni caso, che segna l'esperienza rappresentativa del dopo Strehler e che si ritrova, per esempio, perfino nella *Tempesta* di Peter Brook (1991), con la coppia di Trinculo-Stephen caratterizzata secondo stereotipi da "commedia dell'arte" come la immaginava la scena francese di allora (la cosa meno felice di quel grande spettacolo, nel mio ricordo almeno, decisamente fasulla nella sua "alterità" rispetto alla naturale mescolanza "multiculturale" degli interpreti che lo segnava).

Nella versione registrata della sua traduzione, la cui vicenda è stata ripercorsa da Annamaria Sapienza,[100] Eduardo offre ai due personaggi voci assai caratterizzate, con riconduzione alle maschere o ai tipi fissi più evidenti. Così dichiarava Gianfranco Cabiddu, il tecnico che seguì la registrazione:

per il "nuovo Piccolo Teatro", che sarà a seguito di lunghe e dolorose vicende inaugurato solo dopo la morte di Strehler, al principio del 1998.

99. Per l'ipotesi sull'origine napoletana del nome Trinculo (*tringole* o *trincule*, "pendolo", *andare a tringule e mingule*) cfr. Sapienza 2013, p. 373 n. 12.

100. Sapienza 2013.

> Diverso [rispetto all'utilizzo differenziato della gamma naturale dei suoi toni] è il metodo impiegato per le voci di Trinculo e Stefano, i buffi. Qui Eduardo va alle radici del teatro popolare napoletano: per Trinculo è ricorso al Pulcinella delle guarratelle napoletane, col classico intercalare nasale "Uè, uè, uè"; per Stefano all'ubriacone di tanto teatro popolare.[101]

Si noti la coincidenza della scelta pulcinellesca per Trinculo (peraltro con l'indicazione di un riferimento esplicito alla tradizione delle *guarattelle* e alla voce "da pivetta"). La funzione di caratterizzazione "dialettale", nella ripatinatura della traduzione di Agostino Lombardo, appare, dunque, un dato evidente, tra gli altri, dell'interpretazione di Strehler. Se da una parte prosegue, in arrivo, nel lavoro di Eduardo, essa segna pure, in partenza, una zona di pertinenza, pur se relativa, a un approccio che contava, in particolare sulla scena milanese, eventi ben altrimenti rilevanti e totalizzanti per la reinvenzione "dialettale" di Shakespeare, appunto con la rammentata dilogia testoriana di *Ambleto-Macbetto*, che precede di pochi anni. Per il primo punto va allegata una diretta testimonianza dello stesso Lombardo, nella sua rievocazione del rapporto con Eduardo, "professore a contratto" di drammaturgia presso la "Sapienza" tra il 1981 e il 1984, quando prese corpo, negli ultimi due anni della sua vita, il progetto della *Tempesta* napoletana. Una rievocazione che rende più forte l'identificazione col "mago e teatrante" Prospero:

> È ben spiegabile, allora, che il segreto, costante, rapporto tra i due grandi "teatranti" [Eduardo e Shakespeare] si sia compiutamente espresso nella mirabile traduzione in napoletano de *La tempesta* (e fa parte delle misteriose "corrispondenze" delle cose che essa sia l'ultima opera anche di Shakespeare). Traducendo *La tempesta*, infatti, Eduardo non solo innestava la sua napoletanità nel tessuto shakespeariano; e non solo enucleava, attraverso Stefano e Trinculo, un rapporto con la Commedia dell'Arte che era anche un tributo a un fenomeno teatrale cui si sentiva personalmente debitore, ma anche e specialmente ricreava attraverso Prospero, mago e teatrante, quel dramma tra realtà e finzione che è il tema centrale, al quale tutti gli altri riconducono il suo teatro.[102]

Affascinante la prospettiva del progressivo calarsi nei panni del mago: dall'illusionista pataccaro da avanspettacolo derelitto, l'«artefice magico» Sik-Sik, a Otto Marvuglia, «professore di scienze occulte» de *La grande magia*, in cui del resto Eduardo si calò come interprete solo in un secondo tempo (inizialmente egli vestiva i panni di Calogero di Spelta, ovvero il

101. Lombardo 2004, p. 93. Un bellissimo, libero, riattraversamento, da parte dello stesso Gianfranco Cabiddu, di questa esperienza è nel suo film *La stoffa dei sogni* (2016), che immagina un naufragio di una nave che porta alcuni camorristi, le loro guardie e un gruppetto di attori ambulanti sull'isola dell'Asinara, unendoli nell'impresa di una rappresentazione della *Tempesta*.

102. De Simone 1990, p. 28.

ruolo che Strehler affiderà a Franco Parenti), raggiungendolo si direbbe per "maturità", non nel senso strettamente anagrafico (del resto Eduardo faceva Luca Cupiello fin da giovane), ma per la via di una più complessa corrispondenza. Per la seconda traccia, quella milanese, dello Shakespeare ricreato in dialetto a partire dai primi anni Settanta, va ovviamente sottolineato che non si sta qui confondendo la "traduzione" totalizzante e il recupero del sublime tragico attraverso l'abbassamento nel registro dialettale (o meglio nel *pastiche*) degli "scarozzanti" con l'effetto di caratterizzazione del singolo personaggio realizzata nella *Tempesta* eduardiana, ma collocando episodi apparentemente lontani in un terreno che li mette in relazione e li rende reciprocamente significativi.

3.

La traduzione della *Tempesta* in un napoletano rivisto nel senso della tradizione aurea, basiliana o *chiantuta* – come Eduardo ha testimoniato più volte – sembra scaturire da una proposta fattagli da Giulio Einaudi per la collana "Scrittori tradotti da scrittori", in cui essa uscì al principio del 1984 (il finito di stampare reca la data 28 gennaio), come sesto volume della serie. Nella breve nota che accompagna la traduzione, Eduardo confessa la voglia di lunga data di affrontare un testo di Molière o Shakespeare e assegna allo stesso editore l'indicazione verso il secondo, mentre quella del titolo sarebbe stata una sua scelta (vengono citati, per essere stati presi in considerazione, anche *Sogno di una notte di mezz'estate* e *Come vi piace*). Tradurre *La Tempesta* non poteva non comportare – per un uomo di teatro di ottantatré anni – il rilievo della funzione di "congedo" che l'opera ha sempre rappresentato rispetto alla carriera di Shakespeare (e Eduardo, infatti, cita espressamente Prospero nel 1980, in occasione della laurea *honoris causa* conferitagli alla "Sapienza"). La pubblicazione appare, tuttavia, assolutamente parca di giustificazioni o di messa in campo di rapporti – tranne che per alcuni dettagli che si proverà qui a raccogliere –, limitandosi, nella nota che accompagna la traduzione, oltre a dare conto di qualche elemento referenziale (la conduzione per lo spazio di un mese e mezzo, nel «caldo torrido di questa estate», 1983), ad indicare un punto di partenza, piuttosto che di testimonianza finale: non l'epilogo, appunto, come uscita di scena, ma il principio di carriera del "figlio (o figlio naturale) d'arte", indicato nelle *féeries* di repertorio della compagnia del "fratellastro" Vincenzo Scarpetta, col ricordo puntuale dei *Cinque talismani*, con Felice Sciosciammocca, tra fate, streghe e *farfarielli*, con poveri effetti speciali artigianali e siparietti dipinti.

Qui Eduardo lascia, dunque, un'impronta digitale abbastanza precisa, facendo risalire il genere – certo ottocentesco o, in senso lato, di tradizione indistinta – a una fondazione addirittura "seicentesca". Nelle righe dedicate alla traduzione segue, senza fare esplicitamente il nome di Basile, l'indicazione del napoletano che ispira la versione come di «una lingua non

usata ormai da secoli»: curiosa coincidenza con le parole che usava nel 1976, resuscitando «il cavalier Basile», Roberto De Simone introducendo la sua *Gatta cenerentola*: «una lingua che sappiamo benissimo e credevamo di avere dimenticato».

Un passaggio dal programma di sala de *La grande magia* del 1985 si collega a un secondo intervento dello stesso Agostino Lombardo, dedicato specificamente alla *Tempesta*, a partire dalla frequentazione di Eduardo come professore a contratto di drammaturgia alla "Sapienza" (esperienza testimoniata dalle *Lezioni di teatro* curate da Paola Quarenghi). Lombardo ripercorre le tappe di conduzione del lavoro: prima la rinuncia a tradurre partendo da una versione italiana precedente (quelle di Salvatore Quasimodo e di Cesare Vico Lodovici), quindi la richiesta a Isabella Quarantotti di approntare una traduzione letterale, con richieste di chiarimento/controllo di singole parole. Di particolare interesse la richiesta parallela a quella del supporto sul testo shakespeariano, relativa – sempre per le pessime condizioni della vista – da parte di Eduardo a farsi leggere dalla moglie testi della letteratura napoletana "aurea" per rinfrancare la lingua d'arrivo, non di partenza. Se il nome e l'opera di Basile sono indicati come premessa alla stessa scelta di traduzione, assai significativa risulta la menzione della lettura ad alta voce della *Polisicheata* di Sarnelli e della *Ciucceide* di Lombardi. Quarantotti testimonia, inoltre, che era lei, in questo caso, a chiedere la spiegazione di alcuni termini (come, per esempio, *puca d'oro* per "spiga"). Mi viene in mente – sempre a partire da corrispondenze casuali – l'inizio di *Ferdinando* di Annibale Ruccello, dove Donna Clotilde, finta inferma, si fa leggere dalla cugina Donna Gesualda la *Posilicheata*, nel momento dell' "ammainarsi della bandiera borbonica", mentre ella si rinchiude nel napoletano.

Personalmente la scelta da parte di Eduardo della "patria temporale" seicentesca – vale a dire il passaggio dal «naturalismo linguistico» alla «neodialettalità storica o regressiva», nei termini di D'Onghia – attraverso *La tempesta* mi ricorda l'affermazione di una prova di principio, che non è del tutto gratuito paragonare al cimento di Rossini, nell'età appunto del "dopo Rossini", col *Guglielmo Tell*. La scelta di misurarsi con Basile e dintorni non può essere casuale nel momento della *Basile-renaissance,* ponendosi come centrale per quanto verrà poi. Cito solo due episodi esemplari del decennio successivo. Primo, un testo di grande successo, tra i più considerevoli della drammaturgia italiana degli anni Novanta, che elegge quella che si è detta la rotta di Prospero fino a una napoletanizzazione della stessa enigmatica figura del bardo e del retroterra dei sonetti: *Shakespea re di Napoli* di Ruggero Cappuccio (1994): Shakespeare immaginato come viceré per una notte, e condurre con sé a Londra Desiderio, amante e "attore". Secondo, uno spettacolo memorabile, in un'altra rivisitazione napoletana proprio della *Tempest*a: *Dormiti gallina, dormiti* di Davide Iodice (1999), dove Prospero e Sik-Sik sono tutt'uno, o tornano semmai a coincidere, nella prospettiva dei "maghi" eduardiani: dal gran mago barocco al guitto di avanspettacolo (qui specializzato nel numero dell'ipnosi di gallina) e

dove Ariel riveste il ruolo di cantante da matrimoni (non si diceva ancora "neomelodico"), forse nella prima assunzione di Nino D'Angelo ad "alte imprese".[103]

4.

Eduardo non si limita a una prova relegata alla traduzione e al libro, ma incide "per voce sola" o quasi (con l'esclusione della parte di Miranda) la sua *Tempesta*. Testo essenziale di riferimento è nel volumetto del 2004 ora rammentato la nota di Gianfranco Cabiddu, che seguì come tecnico del suono la registrazione e il montaggio dell'ultimo nastro, o degli "ultimi nastri'. L'oscillazione tra il singolare e il plurale vuole sottolineare la differenza tra i due montaggi, rispettivamente quello inciso per un ascolto nell'aula magna della "Sapienza" il 29 maggio 1984 e quello alla base dello splendido spettacolo, realizzato dopo la morte di Eduardo, dalla compagnia Colla per la Biennaleteatro del 1985 (spettacolo ripreso, purtroppo con pochissime repliche, nel 2013 a Prato e a Milano). Precisa Cabiddu, riferendosi ai due montaggi: «in entrambi i casi in versioni non integrali», aggiungendo poi «inspiegabilmente questa registrazione non ha avuto a tutt'oggi alcuna diffusione in cassetta, disco o cd». Il lavoro di registrazione iniziò a Roma nell'autunno del 1983, dopo una prova di incisione a Montalcino mentre Eduardo, nell'estate precedente, stava dedicadosi alla registrazione, relativa a due scene di *Questi fantasmi!* per una lezione-spettacolo tenuta in quel luogo nel mese di luglio.

Non ripercorro qui, se non sommariamente, la ricostruzione delle fasi del lavoro. Mi limito al punto di partenza: incisione del primo atto, voce di Imma Piro per Miranda, come materiale per il corso di drammaturgia alla "Sapienza", con uso della voce "naturale" di Eduardo per Prospero, secondo la scelta precedente (far sentire al pubblico ciò che Eduardo non aveva forza di fare "dal vivo"), e la registrazione «con due coloriture entusiasmanti, che sembravano un gioco uscito lì per lì», per Ariel e Calibano. Registrazione, dunque, del primo atto realizzata a casa di Eduardo a Roma con semplici mezzi (registratore Nagra stereo e un costoso microfono Neumann: compresa anche la registrazione della canzone di Calibano, musicata da Antonio Sinagra, che accompagnò con la sola chitarra la melodia inventata da Eduardo; l'orchestrazione verrà aggiunta dopo come altre musiche, per lo spettacolo dei Colla).

103. Rivedendo il testo in bozze, nel febbraio 2017, mi dicevo lieto di citare il ritorno di Davide Iodice a Shakespeare con il suo *Mal'essere*, rilevante operazione di ricreazione dell'*Amleto* – in un approccio davvero profondo e rigenerativo – col coinvolgimento di un nutrito gruppo di rapper napoletani, dove, in un Elsinore tra Forcella e Sanità, si ascoltava una forte ed espressiva misura di riproposta del *blank-verse*.

Qui – nel prendere corpo di un progetto con destinazione più ampia che non quella semplicemente didattica – cade il cenno essenziale di Cabiddu, degno di essere più attentamente svolto:

> Durante il montaggio del materiale del primo atto preparato per l'università, Eduardo si appassionò, parlò spesso delle commedie recitate alla radio e della sua esperienza fonica nei recital di poesie fatti con Carmelo Bene. Credo di non sbagliare nel dire che a una persona curiosa come Eduardo non doveva essere passata inosservata la nuova frontiera di quel teatro della *phoné* in cui Carmelo Bene si era avventurato, con perizia tecnica maniacale: cura del suono, ricerca di tecnologie di registrazione ultra-avanzate, microfoni di ogni tipo, effetti, ecc.[104]

Il rapporto tra Carmelo Bene ed Eduardo rappresenta, in realtà, un tassello fondamentale di questa vicenda, da ripercorrere al di fuori dalla curiosità e dall'aneddotica a cui si potrebbe confinarlo (parlando soprattutto degli screzi dopo i "recital" in coppia nei mesi di marzo e giugno 1982, a Bologna, Pisa e Bari). La stessa compresenza per una "lezione" al Teatro Ateneo della "Sapienza", in data 29 maggio 1982, con Ferruccio Marotti non sembra affatto un "dialogo tra sordi" (come è stata intitolata a posteriori, per la sua "messa in rete") e sconta semmai – ma non sembra in assoluto un difetto – un'assenza di "introduzione" o "interrogazione". Bene parla del rapporto con Eduardo nella sua autobiografia (*Sono apparso alla Madonna*) e nella vita-intervista raccolta da Giancarlo Dotto (*Vita di Carmelo Bene*).

Lasciando da parte la questione del complesso rapporto di Eduardo con Napoli, cui egli allude, conta raccogliere anche qui il senso profondo dell'unico sodalizio che Bene si sia concesso negli ultimi anni della sua attività teatrale. Di Bene non ci interessa il giudizio sulla drammaturgia di Eduardo (che egli pensava irrappresentabile senza la presenza dell'attore-autore in scena: del resto si tratta di luogo comune al di qua degli anni Ottanta), quanto l'idea del superamento da parte di Eduardo della "testualità" del suo teatro, spunto di ben altro interesse, a patto di ricondurlo a giuste proporzioni. Bene non amava – come si legge in un'interessantissima intervista a Franco Quadri – nel "grammelot" di Dario Fo (anch'esso osservato a partire dalla versione televisiva di *Mistero buffo*) il fatto che la dimensione vocale fosse sostenuta e accompagnata dal mimo:

> non si deve cadere nell'equivoco dell'esperanto e nemmeno nell'equivoco forse di Fo, quando tenta certe cose nel grammelot, sebbene ci sia vicino lui, ho visto l'altra sera un pezzo di *Mistero buffo* alla televisione: era bello, ma lui non diceva bene la metrica che è sempre da inventare, gli accenti, le toniche in diatonica non mi piacevano, le riportava un po' nel concetto, e chi non capisce quella specie di provenzale bergamasco eccetera, non capisce davvero quello che dice.

104. Lombardo 2004, p. 89.

> Allora si è costretti al mimo, che trovo veramente una dequalificazione, vuol dire che non gliela fai oralmente.[105]

Anche qui non dobbiamo, ovviamente, condividere un giudizio, ma assumere degli elementi interpretativi. Non v'è dubbio che l'Eduardo più ammirato da Bene sia quello dell'ultima messa in scena di *Natale in casa Cupiello*, fissata dalla splendida versione televisiva del 1977, dove spiccano l'inizio col lento emergere del personaggio principale – o più dell'attore che propriamente e necessariamente del suo "personaggio" – tra colpi di tosse e borborigmi, dal fardello di scialli e coperte dal letto e, pezzo tra tutti magistrale, il monologo della pasta e fagioli del terzo atto, che Luca Cupiello, colpito da emiparesi, pronuncia poco prima di morire e che il vecchio Eduardo poteva recitare quasi solo evocandolo, dissolvendone il testo in un parlottio indistinguibile (come, poniamo, un cantante che esegua davanti al suo pubblico un pezzo notissimo del proprio repertorio, limitandosi ad accennarlo). La condizione del personaggio – impedito al movimento e alla mimica facciale – sono condizioni contingenti, sul piano della vicenda rappresentata, che conducono il grandissimo "attore da vecchio" – capace di un'intensa comunicazione anche volgendo la schiena al pubblico – a una pura, estrema e rarefatta, prova vocale, da cui l'ascrizione di Bene a una categoria apparentemente inattendibile per le origini concretissime del "figlio d'arte" De Filippo, e viceversa pertinentissima, come quella della *phoné*.

I testi "classici" assunti da Bene in questa prospettiva – e soprattutto, appunto, il prediletto Shakespeare (si veda in particolare il *Macbeth* del 1983, poi *Macbeth-horror suite*, e il vario utilizzo dell'*Amleto*) – palesano il ritorno alla dimensione di una voce sola, dilatata e sottratta (uso le indicazioni di Giacché),[106] in un'esperienza tanto più evidente dove essa affida l'attore solitario "ridotto" a voce (che Bene negli ultimi anni definiva la *macchina attoriale*) all'amplificazione estrema o addirittura alla banda registrata: la potenza dei decibel che funziona come un ingrandimento, a tal punto che il testo scompare – amava ripetere Bene –, ricordando ripetutamente come il progresso del teatro moderno sia stato illuminotecnico e non auditivo, se non per la corriva amplificazione che vuole solo "fare arrivare" la voce al pubblico. E così il *playback*, nel senso di una voce registrata che "doppia" in *off* ciò che si vede sulla scena.

Marotti ricorda, per inciso, nei recital comuni della primavera 1982, il disappunto di Eduardo, attrezzato con un semplice e corrente microfono, accanto a Bene, viceversa circondato da strumenti ipertecnici di amplificazione e "distorsione" della voce. Anche qui, più oltre al semplice aneddoto, la circostanza offre uno spunto non dozzinale di comprensione, relativamente alle fasi di registrazione della *Tempesta*, per il fatto che in partenza e in arrivo questa sia stata condotta con strumenti tecnici essenziali: un re-

105. Quadri 1982, p. 329-330.
106. Giacché 2007.

gistratore e un microfono. Ma in una tormentata fase intermedia Eduardo aveva chiesto di procedere con tecniche più complesse e con tentativi di "campionatura" e di impiego di effetti, però con totale insoddisfazione. Cabiddu ricorda un raggelante ritorno dal "tu" al "lei" e l'immediato smontaggio dello studio allestito a casa di Eduardo, depresso o indispettito: «tutte 'ste cascetielle nun me servono». Fino alla ripresa del lavoro, nell'estate del 2004 a Velletri, con la scelta di risolvere la caratterizzazione delle "voci" in termini diretti e "naturali", sfruttando toni e caratterizzazioni, eliminando anche tentativi di registrare "voce per voce" e sempre ricorrendo alla presa diretta di più di una parte insieme (salvo reincisioni), per conservare le reazioni e la concatenazione del dialogo. La testimonianza di Cabiddu è davvero bellissima nell'individuazione dei caratteri delle voci, distinguendo quelle realizzate attraverso la recitazione, non potendo Eduardo arrivare al timbro e al colore (quella del giovane Ferdinando su tutte e così per Antonio e Sebastiano), una voce di testa per Ariel e una al contrario caratterizzata come roca e profonda per Calibano, e la sua voce naturale, riservata a Prospero. Il resoconto offre informazioni sulle difficoltà, nel peggiorare delle condizioni fisiche di Eduardo nel corso dell'estate, a causa dell'enfisema polmonare che lo affliggeva, e la distanza crescente per via del catarro dalla prima voce di Ariel delle registrazioni romane. L'ultima fase del lavoro, a Roma di nuovo, si bloccò all'altezza del *masque* del quarto atto, lasciando sospeso il lavoro di incisione e montaggio, ed Eduardo si concentrò a registrare le battute finali dei vari personaggi, indugiando solo sul monologo in cui Prospero rinuncia alla magia (gli spettatori dello spettacolo dei fratelli Colla ricorderanno come la parte precedente allo scioglimento venisse realizzata come una pantomima di marionette). Annota Cabiddu, per il progressivo farsi spazio del progetto, fino a questo arresto:

> A poco a poco fu chiaro quello che Eduardo andava realizzando non era una lettura a tavolino di un testo teatrale, ma uno spettacolo teatrale completo. In quel periodo [l'estate del 2004] parlava spesso della sua registrazione della *Tempesta* come di un lavoro adatto al teatro dei pupi, pupi a grandezza umana; oppure come di una colonna sonora per accompagnare uno spettacolo di mimi su di un palcoscenico rotante al centro dello spazio scenico, o anche filmato.[107]

E possiamo raccogliere nelle interviste di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti e a Isabella Quarantotti De Filippo altri cenni sparsi su tale "indecisione", anche se, mi pare, con qualche sovrapposizione retrospettiva o, in senso lato, "culturale". Così Marotti:

> pensava di realizzarla con dei mimi, con le maschere, con un teatro d'ombre, con le marionette.

107. Lombardo 2004, p. 95.

E Quarantotti:

> Pensò a varie possibilità. Una mi divertì molto quando ne parlò, perché era proprio quello che voleva fare Craig, il quale non ne poteva più degli attori e ipotizzò un teatro di marionette. Eduardo avrebbe voluto attori che recitassero da fermi, mentre le marionette agivano,

e proseguiva, a proposito dello spettacolo poi realizzato dai Colla:

> A me non è piaciuto granché. I Colla, dal loro punto di vista, ebbero ragione a scegliere brani adatti per le marionette e a svilupparne altri che nel testo non ci sono, come ad esempio il corteo delle nozze a Tunisi della figlia del re di Napoli; insomma hanno scelto le scene più spettacolari.[108]

Marotti, forse con sovrapposizioni dei suoi interessi "balinesi'", commenta ancora:

> forse non fu la scelta più giusta [quella della compagnia Colla], ma era ciò che il mercato offriva[109]

e poi il dialogo continua con l'evocazione di Craig e di altre (improbabili) pendenze novecentesche di "marionettismo". Qui le "indecisioni" di partenza e la scelta di una "famiglia d'arte" di marionettisti si condizionano reciprocamente. Lo spettacolo dei Colla – in realtà una grande idea di Franco Quadri, direttore della Biennaleteatro – sembra respinto per preconcetto, forse (si potrebbe sospettare) per sottrazione del progetto. Isabella Quarantotti evocava, addirittura, il sogno di «una messa in scena tradizionale», con Vittorio Gassman nella parte di Prospero, con un vistoso allontanamento da Craig e dalle ombre balinesi. A me sembra, per contro, indubitabile – col conforto di una visione a trent'anni di distanza – che la realizzazione dei Colla rappresenti un esito assoluto, con il sapore di quel teatro di magia di cartapesta di tradizione precisamente evocato dallo stesso Eduardo (prima di concepire il progetto della registrazione) col ricordo delle *féeries* con Felice Sciosciammocca.

5.

Le sovrapposizioni culturali o "intellettuali", come le suggestioni di Craig e della "super-marionetta" o dei teatri orientali, sembrano poco perspicue al retroterra di Eduardo e alle sue curiosità. Piuttosto la tradizione della "voce sola" dei guaratellari o pupari, gli avrà offerto un esempio concreto

108. Ivi, pp. 69-70.
109. Ivi, p. 82.

ed evidente di rapporto tra animatore e "spettacolo", nel senso più chiaro e tradizionale. Un terreno su cui – anche se la destinazione a uno spettacolo di marionette non sembra mai essere stata esplicitamente indicata da Eduardo – altre esperienze di una "polifonia" in *off* avranno potuto aggiungere suggestioni alle sue scelte. Scelte, naturalmente, per Eduardo decisamente mimetiche, nella simulazione di una voce per ciascun personaggio, non di scomposizione e diffrazione della voce dell'"attor unico".

Tenuto conto di questa differenza, tuttavia, la porzione di "vite parallele" (benché anagraficamente sfasate) di Eduardo e Carmelo Bene illumina con una luce inattesa una precisa scelta – certo per Eduardo "causa di forza maggiore" nell'impedimento fisico, ma non per questo meno rilevante e pertinente – di dissociazione sul fronte spettacolare di "dimensione vocale" e di "dimensione visiva". Altre cose si potrebbero aggiungere, *ex post*, anche sul fronte di Bene, che dopo il ritiro dalle scene compose un poema intriso di memoria espressiva e "dialettale", *il mal de' fiori,* e si cimentò a lungo nel montaggio di un suo "ultimo nastro", ovviamente video, relativo all'*Otello* del 1979, a vent'anni di distanza e col sottotitolo «la voce che si spense».

L'itinerario di Bene procede all'abolizione della dimensione mimetica del dramma verso il "poema in concerto", ma attraversa – se così si può dire – una fase decisiva di scissione della visione dall'ascolto.[110] Si tratta della disposizione su distinto livello (nel senso narratologico) di un teatro di parola (o *phoné*) per voce sola e di un teatro di visione per presenza plurima, ma soprattutto per "suggestione" d'immagine. Un teatro in cui, soprattutto tra i secondi anni Settanta e i Novanta, Bene appariva in alcuni spettacoli ma non "parlava" in scena (a differenza della voce amplificata e trattata "dal vivo" del poema in concerto, dalla *lectura Dantis* a quelle di altri poeti, ai "poemi sinfonici" di Schumann e simili). Shakespeare e Collodi rappresentano la sostanziale linea di continuità, di ripresa in ripresa, di tale esperienza, tra *Hamlet*, *Macbeth* e *Pinocchio*. Il ritorno a quest'ultimo testimonia tale direzione nel senso precisissimo del riferimento alla marionetta (non però la "supermarionetta" alla Craig, ma il resto fisico dell'attore): dalla versione radiofonica alle ultime realizzazioni sceniche (1981 e 1998-99), si giunge alle voci registrate e "sfalsate", che pronunciano da fuori, da un altro piano o da un'altra dimensione, le parole o i pensieri dei personaggi che vediamo in scena. Una la voce, varie le presenze (in questo caso spettrali): il Gatto e la Volpe, a cui altri "attori" prestavano solo il corpo. E in questo caso con precisa caratterizzazione mimetica, di corrispondenza al personaggio. La condizione costitutiva del cosiddetto *teatro di figura* si ritrova qui in un approdo inatteso: un teatro dove il manovratore – che è spesso, in molte tradizioni, un manovratore unico per schiere di "personaggi" (nel teatro siciliano dei pupi come in

110. Benissimo descritta e analizzata in Giacché 2007, pp. 140 ss.

quelli orientali) – deve per forza prestare la propria voce, animandoli, a tutti i fantocci.

Bene metteva in scena con *Pinocchio* – sono sue parole – la sepoltura dell'infanzia. Davanti all'assenza di Eduardo e alla sua voce che risuona in scena si potrebbe pensare anche, e soprattutto, alla struggente e indimenticabile *La classe morta* di Tadeusz Kantor, con i vecchi che portano in spalla il peso dei fantocci di loro stessi bambini, che vidi anche – sempre alla Biennale di Venezia e sempre negli anni della direzione di Franco Quadri – con la sedia vuota a sinistra, da cui Kantor, allora morto da poco, soleva guardare l'evocazione sulla scena dei propri fantasmi.

L'"ultimo nastro" di Eduardo e lo spettacolo di marionette che ha finito con l'accompagnarlo – che certo non ne esaurisce il significato, ma che solo lo interpreta – appare, dunque, un altro capitolo fondamentale di queste visioni di fine Novecento. Quella regressione al repertorio dell'esperienza giovanile e di tradizione che Eduardo rievocava in margine alla sua traduzione è perfettamente testimoniata, fuori da improprie riconduzioni, dallo spettacolo dei fratelli Colla. Il gioco con vocioni e vocine, prima della loro corrispondenza coi fantocci in scena, mostra come l'indubitabile operazione di consapevole congedo, attraverso la scelta di quel testo, eleggesse una regressione a un teatro di giovinezza che, precedendo la storia del drammaturgo-direttore Eduardo, riaffondava in una tradizione per ciò "senza tempo". Ricordavo l'emozione, intatta, dell'ascolto nel 1985 della voce registrata – dopo la sua morte – di Eduardo "recitare" soprattutto la richiesta di Prospero di essere sciolto dall'incantesimo teatrale (tra l'altro, per far rotta verso Napoli): un'emozione riprovata identicamente, molti anni dopo, rivedendo la ripresa di quello stupendo spettacolo.[111] Ritrovata con mia sorpresa intatta al sollevarsi delle quinte e del "cielo" della "baracca" e allo scoprirsi dei manovratori alla vista, mentre la marionetta di Calibano, in stazza maggiore, restava abbandonata alla fine della recita come un "corpo morto" (nel senso di un corpo umano senza vita), nel risuonare dall'aldilà, in un napoletano di impronta antica, le parole più belle che un uomo di teatro abbia mai inventato per congedarsi dalla scena.

6.

Nello stesso convegno napoletano, per il trentennale della morte di Eduardo, in cui presentavo questo intervento dedicato alla sua *Tempesta*, Antonella Ottai parlò dei "maghi" di Eduardo, da Sik-Sik (il più improbabile e sbrindellato, "artefice magico", con la superfetazione di un italiano come "lingua straniera" che il personaggio non possiede) a Otto Marvuglia

111. Cfr. anche la recensione di Silvia De Min del riallestimento: drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=5727.

e, ovviamente e infine, a Prospero. Eduardo arriva a Prospero come si arriva, dunque, al mago artefice della recita intera, al mago-regista o – egli avrebbe preferito – al mago-"direttore". Pubblicando la sua traduzione, prima di "registrarla", Eduardo lasciava, peraltro, un'impronta digitale abbastanza precisa, facendo risalire il genere della *féerie* napoletana a una sua fondazione "seicentesca", ma forse – cosa altrimenti legittima – pensava alla *Cantata dei pastori*, al suo "meraviglioso cristiano" potremmo dire, al presepe animato, con Sarchiapone e Razzullo, fondata da Andrea Perrucci, secondo un'ipotesi di traccia di cui diremo.

Ed è stato proprio Roberto De Simone, parlando della traduzione di Eduardo, a toccare il punto essenziale: quello di una sorta di regressione all'infanzia, dove l'identificazione più profonda (non quella "artistica" e della funzione demiurgica dell'autore-direttore) sarebbe in realtà non quella col mago, ma con le voci ("di dentro"?) che appartengono alla simulazione "infantile" degli altri due personaggi fondamentali: la vocina di Ariel e il vocione di Calibano. Si veda almeno questo bellissimo passo:

> La traduzione de *La tempesta*, per l'ottantenne Eduardo, acquista il significato di una rinascita, di un ritorno al mondo fantastico dell'infanzia, dell'adolescenza. [...] Da quel mondo teatrale-favolistico, già diventato "revival" ai suoi tempi, ritorna la figura di Felice Sciosciammocca, quasi padre benevolo, un padre favolistico che, nel ricordo dell'ottantenne Eduardo, sembra assumere i tratti di Felice-Prospero, o di un Felice-Prospero-Eduardo, che, nel dialetto letterario già ripudiato, ritrova la possibilità di esprimersi nel nostro tempo e al di fuori del tempo. [...] Infine, va evidenziata l'aderenza di Eduardo al personaggio di Calibano, più che a quello di Prospero. Difatti quando ascoltai la registrazione mediante la quale egli incise su nastro tutti i personaggi maschili de *La tempesta*, constatai che il personaggio di Calibano era reso con una forza e una maestria, che era poco definire geniali. Poi mi resi conto che in quel personaggio Eduardo esprimeva al meglio una sua nascosta interiorità "antica", libera finalmente da ogni moralismo convenzionale, da qualsiasi manicheismo; insomma egli mostrava un suo viso senza maschera, felice di vivere in teatro la sua "cattiveria infantile", la sua nobiltà selvaggia e primitiva di Nume degradato da Prospero. Ed allora, *liberando anche la mia fantasia* [mio il corsivo] nella struttura scespiriana, ho ritrovato in questo Calibano di Eduardo l'arcaica maschera di Pulcinella, quel Pulcinella-Calibano-Antonio Petito, rimosso e degradato da Prospero-Felice-Eduardo Scarpetta, contro il quale egli rivendica i suoi diritti di antico principe dell'Isola (Napoli?) ormai soggiogata e vinta dalla magia e dai trucchi del conquistatore.

Proviamo, dunque, da qui a seguire brevemente un altro itinerario, non solo trascurato ma, per sua definizione, randagio ed errabondo.

7.

Mentre scrivevo questo testo lessi in un articolo domenicale, su "La Repubblica" del 14 settembre 2014, Eugenio Scalfari richiamre il *presepio* come un simbolo di italianità pittoresca, dei suoi limiti e delle sue eredità deleterie nel presente, e sorprendentemente citando proprio Eduardo come qualcuno a cui il presepe non piaceva, con evidente confusione tra Tommasino Cupiello, figlio di Luca, e il drammaturgo.[112] Naturalmente la funzione di ingenuità infantile che Luca Cupiello incarna va vista tra distanza e adesione, ma certo il "sogno del presepio" – non quello povero che si vede in scena (con l'enteroclisma che simula la *cascatella*), ma quello che lo sguardo sognante vi proietta – si offre come dimensione di ben altra ampiezza simbolica. Lo mostra splendidamente la didascalia finale, relativa alla visione che precede immediatamente la morte del personaggio al calar della tela. Proprio una porzione di testo che il teatro non può mostrare: paradossalmente fu la versione radiofonica, con le didascalie lette, a potenziare tale dimensione, attraverso un mezzo che non può mostrare ma che permette all'ascoltatore di immaginare:

> Luca disperde lo sguardo lontano, come per inseguire una visione incantevole: un Presepe grande come il mondo, sul quale scorge il brulichio festoso di uomini veri, ma piccoli piccoli, che si danno un da fare incredibile per giungere in fretta alla capanna, dove un vero asinello e una vera mucca, piccoli anch'essi come gli uomini, stanno riscaldando con i loro fiati un Gesù Bambino grande grande, che palpita e piange, come piangerebbe un qualunque neonato piccolo piccolo...[113]

Le direzioni sono plurime e complesse, tra lo sguardo infantile e ingenuo di Luca Cupiello (o di altri personaggi eduardiani: per esempio De Pretore Vincenzo, [114] che sogna, morendo, un paradiso da presepe sul tavolo operatorio) o la prospettiva del mago Otto Marvuglia, che mostra come nel numero della sparizione del canarino, nella sua "piccola magia", il doppio fondo della gabbia nasconda la massa informe di carne e piume schiacciate. E si tratta di una complessità tanto nel senso della storia "artistica" di Eduardo che per il suo rapporto col nostro passato e presente, diciamo così, antropologico.

112. «Nella famosa commedia napoletana "Natale in casa Cupiello" Eduardo lancia la frase ormai diventata famosa: "'O presepe nun me piace", e la fa dire con cattiveria. A quell'epoca dalle case di Firenze in giù l'albero di Natale era del tutto sconosciuto. I regali si facevano nel giorno dell'Epifania e il Natale era soltanto una festa religiosa. Il presepio era il solo gioco ammesso e noi bambini passavamo i giorni a prepararlo. Piaceva a tutti, piccoli e grandi. Ma a casa Cupiello no, a Eduardo no».

113. De Filippo, I, p. 812.

114. Sottolineo la dizione col cognome che precede il nome, come sarà per il sopra considerato "Riboldi Gino" di Testori.

Ecco, da qui, un altro mago, mancante alla galleria, anche per essere una figura solo sognata e mai realizzata, figura che unisce due grandi "persone prime" della storia della cultura italiana del secondo Novecento e delle sue "mutazioni profonde". Il secondo nome, con Eduardo, è ovviamente quello di Pier Paolo Pasolini (o, sarebbe meglio dire, il binomio Pasolini-Sergio Citti), e certo in rapporto – come proverò a mostrare – alla didascalia finale di *Natale in casa Cupiello*.

Nell'enorme distanza e differenza tra le due personalità si tratterà, intanto, di raccogliere più attentamente e di meditare la lunga e costante attenzione di Pasolini per Eduardo, che non viene mai meno, anche nei momenti di *abiura* e presa di distanza reattiva dalla scena italiana degli anni Sessanta. Mi limito a un esempio, credo la pietra angolare della questione: la citazione rispettosa del distinguersi della recitazione di Eduardo anche nei momenti di massimo investimento polemico, come nel famosissimo *Manifesto per um nuovo teatro*, che serve, più che come introduzione alla drammaturgia di Pasolini (come ha mostrato benissimo Stefano Casi), per capire la distanza di Pasolini dalla scena italiana della fine degli anni Sessanta e dei seguenti, dalla recitazione impostata e dalla tradizione dell' "attorese", con la sua dizione *standard* e le sue intonazioni stereotipe, e così da quella del teatro di regia: prospettiva in cui, anche nella massima reattività "luterana" o dell'abiura, egli manifesterà sempre e comunque la propria attenzione a due figure: Eduardo De Filippo e Carmelo Bene.[115]

Un dattiloscritto e una sua fotocopia con minime aggiunte e varianti autografe si conservano rispettivamente presso l'Archivio Pasolini e il Fondo Pasolini e ci riconducono all'ultimo periodo di vita dell'autore[116]. Anzi, di uno dei due autori, dove il ruolo di Sergio Citti (e non solo qui, del resto) meriterebbe una considerazione più attenta. In questo caso avremmo addirittura l'assunzione di una modalità cittiana (del grande narratore orale che fu Citti)[117] nella particolare, per Pasolini, "invenzione" di questa idea, sceneggiatura o trattamento per un film che vogliamo chiamarla: quella, appunto, che passa per la trascrizione di un racconto fatto ad alta voce, inciso su nastro e da qui trascritto. È quanto Pasolini dichiara in una lettera a Eduardo

115. Casi 2005

116. Pasolini, II, pp. 2749-2759.

117. Citti, infatti, non solo è stato la guida e il "maestro", per scambio simmetrico, di Pasolini (e attraverso lui di altri) nella realtà periferica e sottoproletaria romana, ma a lui spetta in prima istanza, non viceversa, una modalità del cinema precisamente rapportabile al racconto orale. In una bellissima pagina scritta come prefazione alla pubblicazione della sceneggiatura di *Ostia* (1970) è lo stesso Pasolini a descrivere il narrare dell'amico, grande affabulatore, come se avesse al fianco «il personaggio d'aria», ascoltatore ideale. Citti riconduce, con un'immagine ancora più chiara e comunicativa, il suo "girare" e "montare" un film alle modalità con cui si racconta a voce una storia: si potrebbe affittare, diceva, un cinema e limitarsi a raccontare qui il film invece di proiettare la pellicola (molte indicazioni al proposito, utilmente svolgibili, in Marchese 2009).

datata 24 settembre 1975 (vale a dire poco più di un mese prima della sua tragica morte), relativamente al testo *per iscritto* che gli inviava da leggere:

> Ho detto che il testo è *per iscritto*. In realtà non è così. Infatti l'ho dettato al registratore (per la prima volta in vita mia). Resta, perciò, almeno linguisticamente, orale. Ti accorgerai subito infatti, leggendo, di una certa sua aria un po' plumbea, ripetitiva, pedante, passaci sopra.[118]

In realta è lecito pensare al tono orale non solo come una limitazione, ma quale dato, per così dire, costitutivo, sia in rapporto all'influenza di Citti su Pasolini (indubitabile), sia dell'implicazione di Eduardo come interprete-collaboratore (non perché Eduardo fosse un attore "improvvisatore", ma per lasciargli la libertà d'invenzione della sua parola). Poche righe sopra, all'inizio della lettera, Pasolini esordiva così:

> Caro Eduardo, eccoti finalmente *per iscritto* il film di cui ormai da anni ti parlo. In sostanza c'è tutto. Mancano i dialoghi, ancora provvisori, perché conto molto sulla tua collaborazione, anche magari improvvisata mentre giriamo. Epifanio lo affido completamente a te: aprioristicamente, per partito preso, per scelta. Epifanio sei tu. Il "tu" del sogno, apparentemente idealizzato, in effetti reale.

Nell'edizione dei "Meridiani", che contiene il testo di *Porno-Teo-Kolossal*, è posta in fondo alla trascrizione del dattiloscritto la datazione 1967-1975, che mi pare un po' larga e del tutto ideale[119]. L'idea certo viene di lontano – l'idea errante e "randagia" – ma il racconto ad alta voce, l'incisione e la trascrizione appartengono agli ultimi tempi, anzi agli ultimi giorni di Pasolini. Per ripercorrere brevemente il cammino di questa idea e le sue mutazioni (operazione che andrebbe fatta con maggiore applicazione di dettaglio, ovviamente) mi limiterò qui a ricordare un primo titolo, *Le avventure di Re Magio randagio e il suo schiavetto Schiaffo*, riportato in una locandina sbrindellata (incollata sopra a una riproduzione di Velásquez: il Pasolini di questa "farsa" metafisica per marionette è, anche cronologicamente, il medesimo autore di *Calderón*) che si vede appesa nel teatrino, con la fascetta "prossimamente", nell'episodio *Che cosa sono le nuvole?*. Il teatrino dove si recita la farsa sublime in cui, marionette, Ninetto Davoli fa Otello e Totò il perfido Jago, con la pelle verde: i due fantocci finiscono dilaniati dal pubblico, che invade la scena, e quindi gettati tra i rifiuti, per ritrovarsi infine a guardare e a interrogarsi sulla natura delle nuvole dal basso di una discarica. Quel "prossimamente" – siamo nel 1968, appunto – rappresentava un'altra idea di Citti e Pasolini per la coppia Totò-Ninetto, dopo *Uccellacci e uccellini* e *La terra vista dalla luna*. Lo stesso Citti rac-

118. Pasolini, II, p. 3231.

119. Questo il titolo del testo (dopo i greci *Dròmenon legòmenon* e *Tà-kai-tà*: al secondo si ispirò, per un omaggio a Eduardo nel 2012, Enzo Moscato).

conta l'origine di questa per uno speciale sul Natale proposto a Pasolini da Dino De Laurentiis. Al progetto – dopo altre, lunghe, traversie e a debita distanza dalla morte di Pasolini – tornerà infatti Citti, col necessario allontanamento dalla sua definizione "ideologico-allegorica", in un'operazione difficile e travagliata, pur se in uno dei risultati non tra i più felici della sua carriera, con la realizzazione, appunto, de *I magi randagi*, nel 1996. Qui i magi sono normalmente tre e portano i loro nomi consueti, a riaffondare nelle tradizioni dei magi perduti e ritardatari, che va dalle fiabe popolari fino al romanzo di Michel Tournier, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, che data all'intermedio 1980 (la prima pubblicazione del "trattamento" pasoliniano avvenne in "Cinecritica" del 1989, poi in un volume dedicato al cinema di Sergio Citti).

Pasolini espone per la prima volta questa idea, come una fiaba di Natale in tempo di Vietnam, in una lettera del dicembre 1968 a Giulia Maria Crespi: il mago randagio (anzi qui: *magio randagio*) che se ne va seguendo invano la stella cometa doveva essere inizialmente Totò, accompagnato da Ninetto Davoli, chiamati, per inciso, Re Scucchione e il suo servo Baffetti. Attraversano lande di guerra e fame, consumando, strada facendo, il tesoro da portare al bambinello, e giungendo alla capanna troppo tardi e a mani vuote:

> E quando arrivano al presepio, su cui la Stella si posa, tutto è finito. È passato tanto tempo! Forse anni! Eh, le guerre e i dopoguerra sono lunghi! Il Re è invecchiato, non si regge più in piedi; è malato, è povero; non ha più nulla, neanche la speranza.

Alla fine il vecchio quarto *Re Magio* muore, stanco e desolato, davanti alla grotta vuota, ma sotto i panni del servo, che si strappa anche i baffetti («si stacca i baffetti finti, getta via il vestitaccio guitto, si leva il berrettaccio malandato da Fraccanappa»), si rivela la presenza radiosa di un angelo, che accompagna il vecchio al cielo.

Il Pasolini che riprende questa storia e che se la racconta con Sergio Citti negli anni seguenti giunge, in ogni caso, al punto di approdo di questa "scrittura orale" nel momento stesso in cui si sta dedicando a *Petrolio*: quanto, infatti, di più accostabile a questo *Porno-Teo-Kolossal*, tra il peso dell'allegoria ideologica e il liberarsi di una fantasia inattesa (nel caso di *Petrolio* originalmente repressa). Dallo scarno scenario di guerra, fame e malattia della lettera del 1968 – Pasolini esordisce, mentre parla del suo prossimo viaggio in Africa e del debutto alla regia (con *Ostia*) del «mio aiuto Sergio Citti» – si giunge qui infatti a un "piano", come si legge nell'*Abiura dalla "Trilogia della vita"* e come avrebbe voluto essere il cupo *Salò e le centoventi giornate di Sodoma*, di piena "leggibilità" ideologica (ma lo stesso *Salò*, senza pesi ideologici, era all'inizio un'idea di Citti, a partire da una confidenza proletaria e "comica" – nel senso di "creaturale" – tra vittima e carnefice,

da lui pensata, basti dire, per attori, come Aldo Fabrizi, Ciccio Ingrassia e Lando Buzzanca).[120]

La programmata censura della "creaturalità" in favore di una piena "leggibilità" sembra qui, di fatto, superata, o quantomeno intrecciata, in una direzione che mentre costruisce un piano di piena trasparenza allegorica (le quattro città che riassumono I'itinerario del mago randagio: Sodoma, Gomorra, Numanzia e Ur, e si pensi in *Petrolio* all'intreccio di spazio romano e delle peregrinazioni dei due Carli che sdoppiano il ruolo dell'autore-narratore), ritrova i personaggi di un tipo di racconto che sembrerebbe confinato in tempi ormai lontani: quello della fiaba, in sostanza, e di una fiaba il cui finale (resta l'ascesa della coppia al cielo) non si comprende se sia poi davvero un finale e quale sia la sua "lettura" preventivata.

Non posso qui analizzare meglio i caratteri di *Porno-Teo-Kolossa*l, e mi limiterò a osservare alcune questioni che riguardano la figura del mago Epifanio, attraverso cui Eduardo non solo viene a sostituire il Re Scucchione di Totò, ma in cui si esprime sostanzialmente il carattere di una lunga attenzione o "fedeltà" di Pasolini. Questa prescinde – si potrebbe dire, con una parola alla principe De Curtis – dall'allegoria "ideologica", pure evidentemente interessante, sui temi del sesso, del potere e della mutazione antropologica: Sodoma, abitata solo da omosessuali, è Roma (alla stazione si legge «Sodoma Termini»); Gomorra, città di eterosessuali stupratori, violenti e omofobi, è Milano; Numanzia, della deriva dell *engagement* politico, fino al suicidio collettivo dei *gauchistes* che attendono i nuovi fascisti, è Parigi: il suicidio è suscitato dalla lettera al giornale di un intellettuale che lo provoca ma vi si sottrae (annota caustico Pasolini, un intellettuale di quelli che scrivevano sul "Manifesto"); Ur una citta che di fatto non c'è, città dell'altrove extraeuropeo o "terzomondista", dove si dovrebbe arrivare, guidati dalla cometa, a visitare il nuovo Messia, e dove l'insegna di un *Hotel Continental* rivela solo un deserto, tra gli urli delle iene.

Ma su tutto ciò non posso qui dilungarmi. Mi interessa invece il punto di partenza: il ruolo di una città non investita da funzione allegorica, che è la città "antica" e multiforme dove il Re Mago Epifanio abita o forse – ecco il punto – da cui deve necessariamente allontanarsi. Ovviamente Napoli: la Napoli fitta e stratificata come un paesaggio urbano da presepe.

120. Si vedano le testimonianze parallele di Pasolini e Citti riportate da Marchese 2009, p. 88: «Mi ha indotto un'idea [Citti] come sempre formale. Ho visto i "fatti" di De Sade in un universo borghese e ingiallito [...] Fino al momento in cui questa idea si è presentata (liberandosi dall'ingombro del conformismo in cui abitualmente viviamo), il film era di Segio Citti; poi è diventato mio. Anche perché nel frattempo Sergio se n'era disinteressato...»; «...dovevo farlo io. Ho avuto paura, perché sapevo che non l'avrei potuto difendere, e perché avevo capito che a Pier Paolo piaceva molto. Un giorno papale papale gli ho detto: "Pierpa', ti piacerebbe fare 'sto film?". "Beh, sì". "Fallo te". E lui infatti disse: "Tu sei un pazzo", perché io volevo fare Salò vedendo con occhio benevolo i carnefici. Io non sopporto le vittime, pensa che per fare i carnefici volevo prendere tre comici...». Evidente il passaggio dall'estraniamento dello sguardo "sottoproletario" all'allegoria "ideologica".

Nell'intero "trattamento" Pasolini nomina sia come Eduardo sia come Epifanio il suo personaggio, oscillando tra il nome reale e il nome di fantasia. Mentre il completamento di situazioni richiede – dal dattiloscritto alla fotocopia annotata, per il *plot* allegorico-ideologico, il rinvio agli *Scritti corsari* – il tempo sospeso iniziale dell'ambientazione napoletana elegge, significativamente, a libro di riferimento *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese. Qui risiede, dunque, il nesso di armonia perduta che caratterizza, e caratterizzerà ancora, per quanto Pasolini non potrà leggere (penso ovviamente allo splendido *Il cardillo addolorato*), l'opera di uno dei maggiori scrittori italiani del Novecento (senza restrizione di "genere").

Appena un passo:

> Il Re Mago passa tutta la giornata in calcoli e in ricerche sui suoi testi... Poi nel tardo pomeriggio, egli trascina con sé il suo servo di nuovo per le strade, per approfondire meglio, qua e là per la città... A Forcella... sul Vomero... a Margellina... tutta Napoli non è che un grande teatro dove si recita la più grande scena della sua storia. Finché scende la sera. Eduardo è di nuovo alla finestra del suo appartamento: si tratta della cerimonia finale di tutta la sua vita.

L'Eduardo che vede la cometa, presumibilmente guardando in macchina, parla al pubblico dalla sua finestra (o dal suo balcone, come Pasquale Lojacono in *Questi fantasmi!*), per interposta, immaginaria, presenza di interlocutore che sta dalla nostra parte (come il mare, del resto, immaginato nella platea dove siede il pubblico ne *La grande magia*). Senza intrattenermi oltre sul punto d'avvio e sulle tappe del viaggio a sèguito della cometa – *zoccola* o *purchiacchia* – vorrei solo limitarmi a un dettaglio essenziale nell'economia della riscrittura e del passaggio dal mago Totò al mago Eduardo, relativamente al dono portato al bambino.

Totò doveva portare una cassetta di preziosi, un tesoro via via consumato nel viaggio, per le necessità del mondo, per soccorrere i bisognosi; Eduardo porta con sé un oggetto che rappresenta e sostituisce proprio ciò che al suo arrivo egli è destinato a non trovare. Per lungo tempo lo si descrive con un pacco o un involto "a mano", custodito gelosamente e che conosce varie traversie, fino al momento in cui si racconta il rivelarsi del contenuto celato, quando esso viene aperto nel luogo di arresto della cometa, dove dovrebbe essere la grotta della natività. A quel punto, guardandolo, Epifanio-Eduardo, esattamente come Luca Cupiello, muore:

> Impazzito dall'impazienza, comincia febbrilmente a disfare il pacco della refurtiva: pacco confezionato alla perfezione, quasi corazzato. Piano piano riesce ad aprirlo, e, ai suoi occhi esterrefatti, tutto d'oro – con la sua grotticella, i suoi pastori, la sua mangiatoia, la sua vacca, il suo asino, il suo San Giuseppe, la sua Madonna, il suo Bambino – compare un presepio: preziosa opera che si direbbe di un Bambocciante del Seicento, ma a quanto pare assai modernamente attrezzata. Infatti, davanti c'è una manovella, girata la quale tutto si anima, a suon

> di musica. La musica è per la precisione una tarantella, e i pastori la ballano in mezzo al prato d'oro con le pecorelle d'oro, che ticchete tacchete bucano l'erba d'oro. È inquadrato solo il Presepio: che è dunque grande come lo schermo, e la Scena pare vera, a grandezza naturale. Al suono della tarantella, il Bambino apre e chiude – zac zac – le braccine, e la Madonna va su e giù con la testa, mentre san Giuseppe, due piallate, e un sorriso, due piallate e un sorriso. Poi la tarantella dissolve, e viene sostituita dalle note di una musica sacra, sublime. Da dietro un monticello (d'oro) compaiono i Re Magi coi loro doni, e umili e solenni avanzano verso il Bambino e si inginocchiano davanti a Lui rendendogli omaggio.[121]

8.

Il testo teatrale finale e testamentario (anche se non in assoluto l'ultimo, ma il penultimo) di Roberto De Simone, datato 2019 (ed edito in quell'anno per Einaudi), quando l'autore aveva compiuto novant'anni, reca la dedica *Alla sdegnosa ombra di Eduardo De Filippo*. Si tratta de *L'oca d'oro*, che rappresenta un riattraversamento complessivo della multiforme esperienza teatrale del suo autore, a partire dalla doppia polarità indicata dal sottotitolo: *Commedia dell'arte e Mistero in due parti*.[122] La brevissima nota d'apertura – *Che più sceneggiare per i lumi di teatro?* – dichiara il testo non destinato alla messa in scena e se indubbiamente la dimenticanza subita dal vecchio De Simone, oltre ovviamente alle sue condizioni fisiche, avranno spinto a una tale affermazione, ciò sembra riguardare soprattutto, e in generale, la finalità e il significato di questo ampio, debordante, accumulo di materiali (peraltro, dichiaratamente, non tutti "messi in forma", come indicano le parti a soggetto), volontariamente complicato da indicazioni relative a possibilità di sovrapposizione, ripercorrimento, intercambiabilità.[123] Il vecchio

121. A partire dal sogno di ingresso nel presepe di Luca Cupiello morente si possono riferire due messinscena "non naturalistiche" di *Natale in casa Cupiello*, quella "dentro al presepio" di Antonio Latella (2016) e quella *cum figuris* – con fantocci e attore unico, Luca Saccoia, da lui ideata con Vincenzo Ambrosino (2022).

122. Torino, Einaudi; seguita nel 2024 da *Dell'arco. Giovanna d'Arco*, per i tipi dell'editore Colonnese di Napoli. Dopo la recente scomparsa di De Simone va segnalato (in Tortora 2025) il saggio di Nunzio Ruggiero, *De Simone e la letteratura. Memoria e ricerca musicale, da un* folk revival *all'altro*, pp. 107-132, che offre molte indicazioni per un ampliamento complessivo, nel senso di una ricostruzione storica, soprattutto del panorama della formazione, tra ricerca antropologica e libera ricreazione della tradizione.

123. All'apparizione del volumetto, De Simone, interrogato al proposito, affermava di non sapere dare spiegazioni precise sul titolo, dicendolo «forse un riferimento all'oca priapica» (si veda *Qui gatta ci cova e fa l'oca d'oro*, intervista di Paola Zanuttini, "Il Venerdì", supplemento de "La Repubblica", 8 marzo 2019, pp. 110-113). non si può, tuttavia, non pensare a una celebre fiaba dei fratelli Grimm, in cui un giovane sciocco, di contro ai due fratelli maggiori, soccorre un uomo di apparenza dimessa dividendo con lui il suo cibo e il

De Simone, sicuramente dimenticato o non adeguatamente tenuto in riferimento, a Napoli e non solo a Napoli, aveva negli ultimi anni accentuato la sua distanza da Eduardo, o meglio dal culto e dall'idea di Eduardo degli ultimi decenni, rivendicando una tradizione non chiusa nel teatro inteso come drammaturgia e arte dell'attore, a favore di un teatro del corpo e del gesto. Se in ciò pesano elementi di polemica e contrasto, altra e differente marcatura era da lui stata offerta – come abbiamo visto – dalle pagine di attenta, estrema, penetrazione, scritte negli anni della sua maturità e assoluta centralità di esperienza.

La brevissima premessa affianca, peraltro, a quella di Eduardo, significativamente, un'altra «ombra sdegnosa» di grande attore, di collocazione del tutto differente, ma sicuramente in rapporto a quella, nell'incontro e nella confidenza tra due grandi personaggi, che abbiamo pure già rievocato, nei primi anni Ottanta dello scorso secolo, ovvero gli ultimi di Eduardo, anche se segnata, dopo l'avvicinamento, da un allontanamento finale. Si tratta appunto dell'ombra di Carmelo Bene, con l'inserimento di entrambi nella categoria di Attore-drammaturgo, con la non certo positiva evocazione di una «commedia imbalsamata», in alternativa però combinata «seguendo le acque stigee degli insepolti», ovvero un percorso che conduceva all'evocazione di altri e più lontani nomi:

> La Commedia imbalsamata di un sommo attore drammaturgo – Eduardo, Carmelo Bene? O – seguendo le stigee acque degli insepolti, da Shakespeare a Molière, da Tirso a Silvio Fiorillo – rivedere lo scontro tra il tirso del riso atellano e il coturno letterario di Pirandello, il conflitto tra Prospero e la magia di Medea, tra il Commendatore e Don Giovanni, mentre Catalinon, Sganarello o Coviello assistono come insopprimibili servi padroni?

Già queste righe aprono prospettive plurime e meriterebbero un lungo commento, ma si raccolga almeno l'evidente contrapposizione, nel repertorio maschile, tra «riso atellano», a carico dei servi (in realtà piuttosto dei servi-padroni, definiti dai loro dialetti di scena) o delle maschere, al «coturno letterario», ovvero della letteratura drammatica e ovviamente, anche per la funzionalizzazione tragica, a uno "stile alto" che la definisce.

Ora la *sdegnosità* di Eduardo non è qui semplicemente quella dell'uomo, su cui si è raccolta tanta aneddotica:[124] *sdegnosa*, appunto, è detta la sua ombra. Figura, anzi, definita da un primo Attore morente, che non esa-

suo vino, che si rivela come aiutante magico, indicandogli un antico e poderoso albero del bosco da abbattere, facendogli trovare, scavando sotto le sue radici, «un'oca dalle piume d'oro puro».

124. Anche da parte dello stesso De Simone: mi è capitato più volte di citare come testo di grandissimo interesse la sua prefazione, apparentemente di pura divagazione, all'antologia di scenari della commedia dell'arte, ovvero un'intervista all'attore "improvvisatore" Gino Maringola (Pasquale nell'edizone di *Natale in casa Cupiello* del 1977), a partire dal suo rapporto con Eduardo: De Simone 2007.

la tuttavia mai l'ultimo respiro, o di un "insepolto". E anche Bene – che pubblicava le sue riduzioni o adattamenti teatrali, da quelli shakespeariani, in prima istanza, a *Pinocchio*, come sue "opere" (Milano, Bompiani, 1995) – potrebbe essere compreso nella categoria dei «sommi autori drammaturghi», per un'identificazione di specie prevalentemente drammaturgica della dimensione attoriale (e ciò più oltre alla presunta, predicata, riduzione del testo a *phoné*).

Quanto alla "catabasi" di questa nota d'esordio, si tratta appunto della contrapposizione delle figure, o funzioni, di un «sommo Attore drammaturgo» e di un suo «gemello orfico», «compagno d'arte e nemico commediante», in un rapporto che genera la serie di padroni e servi-padroni, che risultano peraltro principalmente shakespeariani, a partire da Prospero e Calibano (facendo del secondo, ridefinito come Pulcinella, anche un Bacco sostanzialmente parodistico, da rito celebrato dalla prima figura femminile e dalle sue adepte-Baccanti). L'organico prevede poi, oltre a tale coppia, alcuni attori comprimari, che rivestono altri ruoli utili alla complicazione del rapporto fondante, unificabili in una terza funzione: un Primo Commediante che assume i personaggi del Dottore bolognese, di un Cerretano, del Mefistofele di Faust; un Secondo Commediante che veste i panni di un Prete e poi del Commendatore del Don Giovanni; un Terzo che impersona le figure più laterali del Truccatore e del Pittore, in relazione al *maquillage* della salma e alla realizzazione dal corpo del defunto di un ritratto dell'Attore da giovane. Quindi ancora, oltre ad altri attori della compagnia per apparizioni e ruoli singolari, una serie di figuranti, per lo più muti e sempre in coppia: due sbirri francesi, due infermieri, due scimmie, due satiri, due monacelli, due demoni e due Zanni. E, infine, la ricorrente presenza del gruppo dei Madrigalisti, che realizza attraverso il canto una sostanziale funzione di stacco e intermezzo.

Sull'altro fronte, quello femminile, la Donna Nera assume via via le sembianze o i ruoli di Prima Corifea-Baccante, Morte, Maga e Principessa di Fessa (per l'inclusione di un'altra, fondamentale tradizione napoletana, quella della moresca e dei balli di Sfessania),[125] con la discesa in altre scene e repertori, ovvero «nella volgarità di un rito degradato, avanspettacolo, varietà, siparietto coreutico».[126] La breve premessa mette in connessione «la spodestata madre di Caliban», ovvero Sycorax, ad altre figure topiche, o lunari, non direttamente implicate nel testo, come Medea e Arianna. Va rilevato qui il rinvio più sorprendente, ovvero quello a Filumena (Marturano), dichiarata «impalmata in punto di morte dal vinto protagonista». Ma di

125. Si veda il panorama – e con una breve intervista finale a De Simone – di Confuorto 2023.

126. In questa galleria, ma fuori dal riflesso di una *matria* nel senso di appartenenza o quale forte riferimento a una tradizione "dialettale" diretta o riflessa, andrà senz'altro compresa anche la Giovanna d'Arco dell'ultima scrittura in forma drammatica di De Simone, appunto in un'altra declinazione di "mistero" (qui il *mystère*, alla francese, di tradizione medievale).

chi si parla? Di Domenico Soriano detto Mimì o del Drammaturgo-primo attore Eduardo, dunque spodestato non in rapporto alla trama, ma perché appunto non primo protagonista. La Donna o Attrice Nera, poi Maga, costringe infatti nel Prologo, con inversione delle parti, il Primo attore moribondo a uno scambio di fedi nuziali, mentre – per il suo rapporto con Sycorax – la didascalia dichiara l'apparizione, in sé incongrua, di un veliero che tra tuoni e lampi si incaglia sulla scogliera dipinta sul fondale.

Ora è proprio la funzione del "mistero" – che comincia nel teatro di De Simone, nel 1976, con la coppia di matrigna (che era lo straordinario Peppe Barra) e figliastra della *Gatta cenerentola* (con la decapitazione della prima compiuta dalla seconda con la chiusura sul suo capo di un baule) e con le litanie, che attraversano riti e cerimonie che da questa messinscena si diffondono poi alle plurime riprese nella sua successiva storia teatrale– a riguardare le due scene che marcano, dalla fine del Prologo, l'intero percorso.

La prima è una disputa tra quattro Corifee, potremmo dire Baccanti napoletane di rione, che si contendono un bambino in fasce, che finisce col dilaniamento e il lancio dei resti del suo corpicino in quinta. La seconda, vede riapparire, nel finale, le stesse in abiti zingareschi (con pendenze, si direbbe, da Azucena moltiplicata, posto l'orizzonte da opera lirica) in un pezzo a scansione intensamente ritmica, così annunciato dalla didascalia: «*Le donne a vicenda si strappano dalle mani il bambino, tirandolo ciascuna dalla propria parte. Nella contesa lo dilaniano*». A questa scena succede, infine, un conclusivo doppio coro di «*uomini in abiti zingareschi femminili*», con l'assimilazione dunque a quella funzione. Tra le due sequenze, inoltre, si situano alcune altre apparizioni, come per esempio quella del coro di donne malmaritate, che infatti, in una ripresa della prima scena, agiscono su un fantoccio del corpo di Pulcinella, o ancora quella delle donne al mulino, con setacci in mano, che intonano un inno alla madre di Proserpina (ovvero Demetra), quindi impastano maccheroni che appaiono alla fine in una zuppiera fumante, mentre entra in scena un'orca marina, dalla cui bocca esce un Pulcinella-Bacco nudo, infarinato, con maschera d'oro.

Quanto alla coppia maschile principale, essa si divide prima di questo finale. Il primo Attore, non ancora morto, viene portato fuori scena, chiuso in cassa da prestigiatore, dai due inservienti, mentre il Secondo e il Terzo attore, qui Pulcinella e il Pittore, dopo un lungo duetto, compiono la loro definitiva uscita con un inseguimento da teatro dell'*arte* o da farsa tradizionale.

All'inizio del Prologo, «*al centro della scena è un grande letto in cui agonizza l'Attore*»: ma, in realtà, si tratta, come abbiamo già detto, non di una vera morte, quanto di un addio che il capocomico-direttore vorrebbe mettere in scena per celebrarsi, compromesso dall'incapacità dei suoi *commedianti* di recitarlo degnamente. Egli, dunque, non muore, ma si incarna via via in una serie di personaggi, principalmente shakespeariani. Il primo, dopo il prologo, è Prospero, e la prima parte della rappresentazione comincia dunque da *La Tempesta*, con una fedele traduzione in endecasillabi

sciolti del dialogo tra questi e Miranda (interpretata da un *commediante* dodicenne, e dunque da un ragazzo, che ha l'età del personaggio), per lasciare quindi la scena a un Calibano che parla in un napoletano corposo, e che indosserà infatti subito dopo la casacca e la maschera di Pulcinella. Si veda, per un breve saggio, la prima presa di parola di Miranda, che apre la sequenza:

> Se l'arte vostra, o dolce padre mio,
> trasse quest'onde in tal furor, deh, in calma
> le torni. E par che il ciel fetida pece
> verseria sulla terra, ove alla faccia
> del firmamento, sobbalzando il mare
> non s'estinguesse il foco. Oh! Come, insieme
> a chi vidi soffrir, soffersi anch'io!
> Un ardito naviglio, che per certo
> egregie alme portava, ohimé, squarciato
> s'affondò. Pur mi fera il loro grido
> in mezzo al cor. Gli infelici! periro,
> oh, fossi alcun possente nume, avrei
> inabissato il mar dentro la terra
> pria ch'inghiottisse il buon vascello, e seco
> que naviganti miseri. (p. 20)

Prospero, con rispetto della sticomitia dell'originale, comincia la sua prima battuta con un «Ti calma», che occupa il mezzo verso residuo, riprendendo il «Be collected» shakespeariano. Si tratta, appunto, di una fedele resa, in uno stile alto da tradizione tragica italiana remota, con forme arcaiche di impronta toscana e libresca (per esempio, tra le tante, *alma*, *pria*, *periro*, *seco*, ecc.), con ampia quantità di monosillabi intonativi (*oh!*, *deh!* e simili) e con attenta resa degli *enjambements*:

> If by your art, my dearest father, you have
> put the wild waters in this roar, allay them.
> The sky, it seems, would pour down stinking pitch,
> but that the sea, mounting to th' welkin's cheek,
> dashes the fire out. O, I have suffered
> with those that I saw suffer! A brave vessel,
> who had, no doubt, some noble creature in her,
> dashed all to pieces. O, the cry did knock
> against my very heart! Poor souls, they perished.
> Had I been any god of power, I would
> have sunk the sea within the earth or ere
> it should the good ship so have swallowed, and
> the fraughting souls within her. (I.2.1-13)

Se è ovvia nel quadro delle traduzioni a noi più prossime la distanza da una forma di tradizione tragico-letteraria italiana (nel senso di quella che dal Cinquecento va ad Alfieri e Manzoni, ma adottata nel Novecento per la tragedia greca, con formule toscaneggianti-paludate e l'uso dell'endecasillabo sciolto, alla Ettore Romagnoli, dunque con un tono impiegato tanto per il trimetro giambico che per il *blank-verse*), De Simone riprende volutamente questi elementi datati a connotare i personaggi alti, e soprattutto Prospero e, diciamo pure, la maniera d'intonazione da teatro del "grande attore" (quella poi che definisce la stessa esperienza dell'*ombra* diversamente *arcigna* di Carmelo Bene).

Si può riportare, per mostrarne la collocazione completamente diversa, lo stesso campione testuale dalla traduzione-adattamento di Eduardo, con una modulazione effusiva, caratterizzante il dialetto della "Napoli gentile" del XVII secolo. Si veda, a campione, appunto l'attacco del monologo di Miranda, col suo diminutivo affettivo iniziale, dove «Pà, papariello mio» traduce «*my dearest father*»:

Pà, papariello mio:
si avìte fatto cu l'arta vosta,
cu lu sortilegio,
saglire ncielo
ll'onne de lu mare,
li strilli suoje mmiscate cu li nuvole...
chesta nun è magia,
ma sacrilegio!
Date la calma a ll'onne de lu mare
e pittate celeste mare e cielo.
Stu core mio ha sufferto
li sufferenzie 'e tutta chella gente
ca strillava e chiagneva.
E che pena,
che pena me faceva
chillu veliero ca se ne scenneva,
forte cumm'a Sansone,
e nun chiagneva,
mentre cu ll'occhie asciutte
s'affunnava.

De Simone rende liberamente, ma con puntuali agganci al testo originale, la violenta contrapposizione di Calibano e Prospero e, inoltre, prevede un'uscita di scena di Miranda (o meglio del giovane attore che ne fa la parte) issata con una fune discesa dalla soffitta del teatro, e dunque unificandola alla funzione di Ariele, che qui non appare: soprattutto dell'Ariele, con esatto ribaltamento di sesso tra interprete e personaggio, interpretato da Giulia Lazzerini nella *Tempesta* di Strehler, che si inserisce, dunque, nel

nodo cronologico caratterizzante il panorama complessivo, nel segno di Shakespeare, della storia del teatro italiano che qui interessa.

Si veda, ancora, l'attacco del monologo del Calibano di De Simone, in rapporto al testo shakespeariano e alla traduzione di Eduardo (nell'ordine cronologico):

As wicked dew as e'er my mother brushed
with raven's feather from unwholesome fen
drop on you both. A southwest blow on you
and blister you all o'er. (I.2.385-388)

La rusada maligna
ca mia matra,
cu na penna de cuorvo
raccuglieva
da li palude
nere e puzzulente,
ncopp' a li spalle
de tutte li dduje
chiuvesse a sciummo,
e v' affucasse 'o sciato.

Che na scumma malegna
comme sbaviava màmmema
co na penna de cuorvo
'ntra l'acqua putrafatta de mille chiaveche
te puozza chiòvere 'ncuollo,
e commegliare la pelle
de pustola e pesta 'ncancrenuta! (pp. 23-24)

Si può attraverso questo piccolo prelievo comprendere la diversa messa-in-forma: la scansione per versi brevissimi, da filastrocca, di Eduardo; l'articolazione in più ampie unità di verso con cesura centrale, anche se non sempre in endecasillabi, di De Simone.

Veniamo, infine, a Calibano, figlio di Sycorax, che dopo aver indossato l'abito e essersi coperto il volto con la maschera di Pulcinella, così apostrofa ne *L'oca d'oro* il padrone Prospero, o meglio il primo Attore e capocomico appena uscito di scena:

Carugnone, tradetore, fede d'aluzzo!
No lo credere, prubbeco mio,
a sto patrone 'mprena femmene,
mercante a parole vacante,
latro fetente, ngannatore delinquente,
ca nun ce so' termene contro sto frabutto

che 'ngannaie la mia matre
co parole melate, sucose, azzeccaticce,
e essa le dettte se stessa,
la chèlleta, la terra soia,
e a st'isola venne
a scarrecarse la gravidanza
de dui figli de chisto 'nfame.
Tutto isso le levaie,
patria, ricchezza, regno,
nfi' la magia:
da chi te cride
ca se l'have mparata, sto latro,
se no da essa? (pp. 25-26)

Se Calibano-Pulcinella vuole "fottere" Miranda, il dichiararla sua "sorella" complica e confonde i piani, tra la storia di partenza e la formazione di compagnia, anche con il cenno allo "scaricarsi" di Sycorax dalla gravidanza di due figli e a Prospero, appellato oltre che mentitore e farabutto anche «mercatante a parola vacante» e «impregnafemmene», epiteti riferibili evidentemente al capocomico e non al personaggio. E basti la risposta fuori scena del Mago, o piuttosto dell'Attore-Capocomico, a tali invettive, di cui si ode solo la voce rimbombante, annunciata da un tuono fragoroso:

Io sono il signore padrone tuo, non avrai altro padrone fuori che me. È chiaro Calibano? E allora non parlare, non mangiare, non cacare, non chiavare, ma obbedisci al mio comandamento e recita la parte del servo che ti ho assegnata. (p. 27)

9.

Possiamo ora tornare al preciso e ampio giudizio, nel saggio già sopra citati, che quarant'anni prima de De Simone, a breve distanza dalla morte di Eduardo, aveva dedicato alla sua traduzione della *Tempesta*. Si tratta di un'analisi che merita tanto più di essere ripresa e tenuta in conto, soprattutto rispetto alla successiva e diversamente polemica presa di distanza degli anni a noi più prossimi che abbiamo ricordato.

L'identificazione di fatto con Calibano, secondo De Simone non prevista e non razionalizzata, di Eduardo attore, nella registrazione del testo da lui tradotto, offre un significativo riscontro per comprendere meglio. Dunque l'incubazione de *L'oca d'oro*, per questa parte almeno, sarebbe cominciata molto tempo prima: «Ed allora, liberando anche la mia fantasia nella struttura scespiriana, ho ritrovato in questo Calibano di Eduardo l'arcaica maschera di Pulcinella». Si veda, proseguendo in questa direzione, un passo de *L'oca d'oro* che si discosta come inciso dal testo originale tradotto, che con-

tiene la premessa dell'arcigno Attore-Direttore che recita Prospero riferita agli attori e attrici della compagnia, già prima dimostratisi non all'altezza di sostenere la messinscena del compianto alla sua morte:

> Altra fiata dirotti la cagione
> di tal opra contro i rivali attori
> gonfi d'antico odio e di rancori. (p. 21)

Significativo il fatto che non si scopra mai sotto ai panni di Calibano la persona di un attore "che fa una parte" (come, invece, per il ragazzo che fa Miranda, issato in soffitta, al posto di un assente Ariel), essendo al contrario egli predestinato a trasformarsi nella maschera napoletana di tradizione per eccellenza.

Alla fine della scena ripresa dal testo shakespeariano, Calibano trova sul palcoscenico un fagotto e lo apre, si spoglia quindi del gonnellino di piume e indossa «*un ruvido costume di tela di sacco composto da brache e casacca da Zanni*» e, infine, completa l'operazione «*nascondendo il viso sotto la maschera oscura di Pulcinella*» (p.25). Dunque con un processo opposto a quello descritto per Eduardo, ma, di fatto, esattamente simmetrico: se l'approccio recitativo conduceva questi ad allontanarsi dalla figura del grande attore arcigno, ritrovandosi nel piacere, regressivo e infantile, di "dare voce" a Calibano, De Simone, non potendo evidentemente muoversi in tale direzione, ma a partire da qui, ricongiunge Calibano a Pulcinella, in un disegno sostanzialmente esterno. Questo Pulcinella, più che a quello di Antonio Petito o di Salvatore Mutolo, si può avvicinare, e nella sua continua metamorfosi, negli inseguimenti plurimi, piuttosto che a quello infantile e gioioso a quello ambiguo e dolente di alcuni precedenti riattraversamenti novecenteschi, tutti da riconsiderare, come quelli de *L'ombra di Pulcinella* di Raffaele Viviani (1933) e ancora di un diverso Eduardo, o di un Eduardo diversamente combattuto nel rapporto con la tradizione napoletana, in un testo trascurato, considerato a torto laterale, come *Il figlio di Pulcinella* (1957).

Semmai, attraverso i molti passaggi, a partire dal momento in cui Calibano indossa la casacca e copre il suo volto con la mezza maschera nera, significativa risulta l'apparizione come fondale di un Teatro che ricorda il San Carlino, ovvero il teatro di Antonio Petito («*Nel frattempo calano le scene di un antico teatro quale il San Carlino di Napoli*»: p.76). Questo momento indica l'approdo, dopo le plurime trasformazioni e fughe, della linea o del versante della "commedia dell'arte", dove Pulcinella, a servizio del Pittore, distaccatosi dall'Attore suo padrone, riveste infine il ruolo di servo di commedia in una scena di notevole ampiezza (pp. 76-98), tra lazzi, numeri di tradizione e con tanto di siparietto canoro (intonando una canzone notissima come *Cicerenella*). Uno spazio che, di fatto, rappresenta una sorta di concessione al repertorio, dove Il Dottore bolognese, fattosi Mefistofele, commissiona al Pittore (che parla un toscano alla Stenterello) un ritratto

del primo Attore (appunto, ora appellato Faust) dichiarandolo spirato, a nome dell'intera compagnia, in una sequenza parallela a quella del Prologo. L'intenzione di Mefistofele, sussurrata all'orecchio dell'Attore-Faust, che deve quindi fingersi cadavere, è quella di trasferire al suo corpo l'immagine ideale realizzata dal pittore, avendo prima chiesto a costui di immaginarlo, a partire dalla sua salma, ventenne. La scena riprende vistosamente, in questa sorta di ritratto di Dorian Gray realizzato *ex post*, la struttura di quella della visita di Don Giovanni e del suo servo al sepolcro del Commendatore. Del resto, per non farsi mancare niente, nella sequenza che precede questa, si era già fatta sfilare la statua del Commendatore, con tanto di riprese letterali dal libretto di Da Ponte per Mozart delle battute con cui questa trascina Don Giovanni (interpretato dall'Attore) all'inferno.

Pulcinella, mentre il Pittore dipinge – come uno Sganarello o Leporello, o lo stesso Pulcinella dei vari *Convitati di pietra* napoletani (peraltro De Simone si dedicò a quello di Andrea Perrucci, pubblicandolo nel 1998) – viene assalito dal terrore per i movimenti del (presunto) cadavere, come appunto davanti alla statua del Commendatore: il (creduto) morto si muove, beve dal bicchiere del servo, e addirittura si incipria il volto. Alla fine della lunga sequenza, mentre i due inservienti in forma di scimmie rientrano con la cassa da prestigiatore, in cui rinchiudono e portano definitivamente via l'Attore, il Pittore e Pulcinella si contendono il ritratto, in un lungo duetto ritmato, che occupa ben quattro pagine del testo (pp. 94-98), per botta e risposta brevi, a comporre via via degli endecasillabi, in sdrucciolo, o ottonari (per esempio: «Posàlo! / Làssalo! / Mòllalo! / Sfràttalo!» // «Alza! / Iza! / Sega! / Sfrega!»). Dopo un ultimo inseguimento, essi lasciano la scena, come abbiamo già ricordato, alla doppia chiusura corale, col ritorno delle Corifee-baccanti, seguite dagli uomini in abito da zingare.

10.

Se il filo rosso femminile de *L'oca d'oro* lega, come abbiamo già detto, le donne secondo la linea del "mistero" che muove dalla "gatta" Cenerentola, attraversando le plurime esperienze di De Simone, incarnandosi qui nella figura della Maga o Donna Nera, la parallela sequenza al maschile si dispiega soprattutto in una linea di continuità shakespeariana, che vede, dopo quella di Prospero, le assunzioni a carico dell'Attore dei personaggi di Re Lear, di Otello (ma insieme a Desdemona, portando egli in capo una parrucca bionda che gli permette di evocarla), e della recitazione, pur senza assunzione di personaggio o ruolo, in una sorta di variazione *rap* del monologo di Amleto.

Prospero, prima che l'Attore vesta i panni di altri personaggi shakespeariani, si degrada da grande mago a miserando intrattenitore da baraccone, ovvero, per il rapporto con Eduardo, si presenta come un Sik Sik (peraltro, in origine, farsa-intermezzo composta dal giovane Eduardo per la "rivista"

Pulcinella principe in sogno del 1929). Bastino ad affermare questo evidente rapporto gli storpiamenti e gli idiotismi, soprattutto per la parola che Sik Sik non riesce a dire (*prestigiatore*, pronunciata *pristingiatore*), e, del resto, da questo testo proviene – oltre all'impronta generale dell'eloquio, dalle improprie e ridicole formule altisonanti all'incerta costruzione sintattica – il "numero" della cassa in cui la Maga infila lame e coltelli senza ferire il corpo dell'illusionista che vi entra debitamente incatenato (e qui egli si paragona addirittura a Lazzaro):

> Eccellentissimo pubblico, da voi è già diffusa la mia eccessiva famma di Prospero mago, pristigiatore illusionista, sparsa in tutti i teatri minori di Amsterdàm, di Singapore, di Budapèst, Atene, Mosca che poi mi date una voce. […] Questa sera andiamo ad eseguire un esperimento fisico murtale che si arrisica la pelle, giochiamo a fare male, e io mi sento la muorte sopra la noce del cuollo e il piede nella fossa, onde cui, per indi, mi farò incadenare in questa cascia con tanto di catene di acciaro senza ca nisciuno movesse un dito uscirò fuori come Lazzaro risuscitato… (pp. 44-45)

Si tratta, dunque, di un'imitazione alla seconda potenza dell'Eduardo che parodiava, prendendo da esse distanza, ma assumendole con diversa partecipazione, le prestazioni di ambulanti o *casottanti*, a partire da un territorio di pratica, se non vissuto, certo osservato d'appresso.[127]

Dal grande teatro seicentesco alle ribalte di infimo grado del tempo più prossimo, ecco la *cascia* – continuamente trasportata, nelle loro varie forme, dai due valletti o inservienti – dentro cui entra Prospero-Sik Sik: la stessa che rinchiuderà, per portarlo definitivamente fuori scena, l'Attore-drammaturgo, prima della chiusura corale delle Coriste-Baccanti e degli uomini che le imitano *en travesti*. Essenziale il fatto che la Maga Nera diventi qui una Maga da avanspettacolo o da teatro di varietà (come Giorgetta, moglie peraltro gestante, di Sik Sik).

Dalla cassa, che poi diventa una gabbia, l'Attore esce prima «*in camicione bianco da matto e capelli spioventi*» (p.49), in foggia di Re Lear, senza però il suo Fool o Matto, recitando un estratto dalla celeberrima scena della pazzia. Riportiamo anche qui un breve campione di ripresa letterale:

> Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!
> You cataracts and hurricanoes, spout
> till you have drenched our steeples, drowned the cocks! (III.2.1-3)
>
> Soffiate, o venti,

127. Nella scrittura del *mystère* dedicato a Giovanna d'Arco, dove la costruzione alta e arcaica non fronteggia alcuna resa ottenuta attraverso l'abbassamento comico-dialettale, che qui non ha ruolo, la lingua di Giovanna è caratterizzata da una patina di registro di italiano da semi-colta, ma senza intenti di deformazione al modo del "prestigiatore".

e nel soffiar si squarcino le gote!
Soffiate, infuriate, diluviate
cataratte, fin sopra i campanili
ad affogare i galli giravento… (p. 49)

L'ultima apparizione da personaggio shakespeariano – prima, appunto, della vestizione da Don Giovanni e da Faust – riguarda, dietro a un paravento tenuto dal Dottore, che parla come da tradizione dell'*arte* in bolognese, la doppia incarnazione in Otello e Desdemona, in un incontro-scontro che mette i due personaggi, nella parodia estrema delle funzioni maschile e femminile, tra il *moro* e la donna bianca (le due dita di colore su metà del volto e la parrucca bionda in testa). La scena comincia come una recitazione a canovaccio, che affida il ruolo di Iago al Dottore («*Dottore afferma di ignorarne il testo premeditato, ma Attore gli spiega che il ruolo è totalmente rappresentabile a mano gestualmente, atto solo ad eccitare la gelosia di Otello per Desdemona*»: p.66). Otello – nello sdoppiamento di funzione – parla in coppie di ottonari mescolando italiano a pseudo-inglese («Dammi sta mano *gud soft* / che miro io moro *blek* d'amore»), mentre Desdemona mette a specchio, in risposte brevissime, tra inglese e veneziano, a marcare l'appartenenza del personaggio («*My good lord*. Mio bon sior»). L'apparizione del fatidico fazzoletto risulta particolarmente significativa, poiché attribuisce l'assegnazione dell'oggetto magico – che Shakespeare appunto dice tessuto da una Sibilla e donato alla madre di Otello da una maga egiziana, per legare a sottomissione suo padre – a una maga d'Algeria, dunque da identificare con la madre di Calibano («This damned witch Sycorax, […] from Argier»). Le sue parole, riportate, sono in napoletano:

A mamma mia, nera magia, diavoleria,
dette sto fazzoletto na maga d'Algeria
Piglia sto fazzolett', dicette' e senza gelosia
sarai del padre mio. Ma se lo perdessi, arrass'
isso ne jess' a n'autra biutiful fess!
Perciò dinto na bank,
lo fazzoletto jank
nun fa' che manc' mai, o so' guai
e mala fine farai!
[…]
Nera fattura
fu la tessitura,
punto pe punto cuntann'
ricamanno song, blus a mill'
fu na Sibill' de duicient ann'
e ce mettett' a stu fazzulett'
filatur de bona sort'

póver de verginelle mort'
perciò accort', statt' accort'
a stu male che port'
perder' sta cart'! (pp. 68-69)

Si veda, almeno per la seconda parte, un campione dal testo originale:

A sybil that had numbered in the world
the sun to course two hundred compasses,
in her prophetic fury sewed the work.
The worms were hallowed that did breed the silk,
and it was dyed in mummy, which the skillful
conserved of maidens' hearts. (III.4.69-74)

Da qui si può risalire al pezzo che precede, valorizzandolo meglio, sempre nel duetto con il Dottor Balanzone, pronunciato dall'Attore, bendato come in un gioco di moscacieca, ovvero al ritorno inaspettato del celeberrimo monologo di Amleto, senza qui però assunzione del personaggio. Pezzo di repertorio, a mo' di *cover*, scandito come farebbe un *rapper*, aggiungendo variazioni all'originale, mescolando napoletano e (pseudo)inglese. Il corpo del testo, in tutto maiuscolo, senza segni sintattici, definito solo dall'unità di scansione, segna un'altra soglia di definizione formale, certo estrema, nella tradizione napoletana moderna e contemporanea (in un orizzonte che va, appunto, dall'anglo napoletano del "nero a metà" Pino Daniele, del tipo «*I say* i' sto 'cca», appunto «ricamanno song, blus a mill'», alla mescolanza dei *rapper*). Il gioco di contraffazione e presa di distanza non toglie all'evidente *contrafactum* punte di verità, anzi di una verità tanto più estrema quanto più falsa è la confezione che la contiene, in uno dei pezzi in assoluto più rilevanti de *L'oca d'oro*:

TU BI OR NOT TU BBÌ.
DUBBÌ O NO DUBBÌ
DUBBIO CERTEZZA MAI VIST
ESIST O NUN ESIST?
STRIPTÌS OF MY LIFE.
LU SUONN È NA REZZ
BIUTI O MUNNEZZ?
LA VITA È NA MAGLIA
CA S' SFILA OGNI ORA
S' SFOGLIA, S' SPOGLIA
NFIN CA S' SMAGLIA
LU FIL E LU RIEST
TARD O PRIEST
PUNT E BAST
LAST PHOTOGRAMM

'E STU DRAMM A ÒR
NU FILM MUTO SENZA TEST NÉ CODA (p. 52)

Questo si può indicare davvero, come «last photogramm», nel senso del riferimento temporale o della posizione, in un palcoscenico continuamente cangiante, su cui peraltro, svuotato, si immagina alla fine della rappresentazione una proiezione fitta e accelerata delle scene già viste. Dopo che «*la scena si svuota man mano dei suoi elementi. Alcune suppellettili volano sparendo in soffitta o trasportati da demoni in livrea. I fondali dipinti, tirati in alto, scoprono la scena iniziale della rappresentazione teatrale*» (p. 94). Appunto un *rewind* come di un film muto senza capo né coda.

La varia e complessa partitura consegnata al libro (partitura anche nel senso letterale del termine, per il peso della scrittura musicale, e per gli spartiti offerti in appendice, e, più in generale, per la varia imitazione di forme e citazioni, dal madrigale al canto popolare, dalla moresca alla canzone napoletana, all'opera per musica) prevede inoltre scene liberamente assumibili, da sviluppare rispetto al "canovaccio", ovvero da recitare sovrapponendole ad altre.

In capo a questo testo, che si presenta come non destinato (almeno non direttamente finalizzato) a un'esecuzione scenica, ecco, ancora, la *lista delle robbe*, che sembra assumere un valore emblematico, come di un inventario testamentario, relativo agli oggetti di un ripostiglio di tradizione, dopo la dipartita del proprietario. In questa lista, peraltro, la dimensione del materiale (anche se si tratta di oggetti citati nelle didascalie e implicati nell'azione) risulta non nettamente distinguibile da quella dell'immateriale, nel senso dell'aura che supera i singoli oggetti di attrezzeria e trovarobato:

> *Robbe sceniche*
>
> Oggetti e belletti teatrali da trucco, fedi nuziali, manifesto funebre, fantoccio-Pulcinella, fantoccio in fasce, bacchetta magica di Prospero, elemento allungabile detto in Irpinia "Scala", garofano, rosa, paniere con limoni, corno d'avorio, rete da pesca, stella di cartone argentato, fantoccio a grandezza d'uomo, cannone, setacci, zuppiera con maccheroni fumanti.
> Cassa da illusionista, catene, fazzoletti, ombrello, orinale, corno e altre cose ridicole, ecc. ecc. (p. 4)

Nella pagina finale, in forma di estrema didascalia, si prevede, appunto, un rapido ripercorrimento delle scene rappresentate, come in un riavvolgimento della pellicola. L'ultima parte del finale corale si segnala come «*base strutturale ritmica per la proiezione visiva di immagini desunte dalle varie scene della commedia, e trasmesse con la velocità e lo stile di un film muto. Le immagini possono ripercorrere all'indietro i vari episodi della commedia, fino alla scena iniziale della morte dell'Attore*» (p.104).

La didascalia rappresenta certo un congedo da chi abbia fin qui percorso il libro, del senso per il lettore delle sue ultime pagine, che contengono infatti non battute ma una fitta partitura di voci, eventualmente da eseguire se si dispone di un ampio numero di interpreti. L'avvertenza finale, sottolineando la pura natura di una raccolta, stipatissima ma organica, di materiali, nel chiudersi nella dimensione materiale del libro, concede tuttavia la licenza di farne libero uso:[128]

> *Inoltre, nel corso della rappresentazione, è consentita la soppressione di qualche episodio, oppure una diversa composizione modulare delle varie scene. A piacimento di un corego che abbia la competenza e la sapienza drammaturgica di un tradizionale capocomico.*

128. Si veda ancora l'intervista, cit., che dichiara la pubblicazione «una quarantina d'anni dopo il suo concepimento», e la non destinazione rappresentativa: un *Non expedit* pronunciato dal venerando e pluriinfartuato maestro De Simone. Salvo poi attenuarlo a fine intervista: «Potrei mandare una copia del libro a Ariane Mnouchkine, o pensare, forse, a un allestimento con i burattini». Se il riferimento va qui a un teatro delle *guarattelle*, ovvero dei burattini, posta la centralità della figura di Pulcinella e la presenza materiale del suo "fantoccio" tra le *robbe* di scena, mi sembra plausibile una connessione all'utilizzo postumo dell'incisione su nastro della *Tempesta* di Eduardo, impiegata nel memorabile, già ricordato, spettacolo per marionette dei fratelli Colla. *Corego* non è, ovviamente, un refuso per *corago* ma riguarda la «liturgia che consisteva nel finanziare l'allestimento degli spettacoli teatrali».

7. Per "parti" e a voce sola. Sull'articolazione drammatica di Annibale Ruccello[129]

1.

Tutto il teatro di Annibale Ruccello è "teatro da camera", sia nel senso in cui si usa questo termine a indicare il testo destinato a un numero ristretto di interpreti (o, al limite, ad uno solo), sia in un senso banalmente letterale, in riferimento a una camera da letto o una stanza di casa.

Tale dimensione – senza per questo rinunciare ai precedenti napoletani (per esempio l'Eduardo o, prima, il Viviani delle "forme brevi", dalle farse alle "macchiette") – trova il suo punto evidente di definizione, o una modalità ambientativa caratterizzante, nel teatro di Harold Pinter, per ciò che da questo autore si imponeva alla scena europea dagli anni Settanta del secolo scorso, come del resto è stato notato dalla critica (si veda, in particolare, il richiamo di Enrico Fiore a un testo preciso come *Old times*). Pinter o la "funzione-Pinter" rappresenta forse il riferimento sostanzialmente più rilevante per un influsso o un rispecchiamento esterno alla tradizione napoletana o italiana in genere, come tale tanto più produttivo. Si potrebbe dunque affermare che il camerismo – nel senso di una studiata concertazione, che comincia ovviamente come scrittura "a tavolino" – vada inteso insieme come una concordanza di "parti" verso l'unità esecutiva o, simmetricamente, come articolazione in "parti" di una sostanziale unità di trama o personaggio.

L'esempio più mirabile ed evidente risulta dal testo, insieme a *Ferdinando* (1985, debutto febbraio 1986), di maggiore complessità e compiutezza della drammaturgia di Ruccello, *Notturno di donna con ospiti* (1983), che si differenzia tuttavia dal titolo ora citato, e più celebre, anche per la distanza consentita in quest'ultimo dall'ambientazione in un tempo altro e "storico" rispetto al presente, che fa di esso davvero un "dramma con personaggi". Un dramma, potremmo dire meglio, con "personaggi relativi", nel senso che dà a questa categoria Enrico Testa nel suo *Eroi e figuranti*, dove "relativi"

129. Per un regesto delle opere di Ruccello si veda Citarella 2009. Le citazioni nel testo – direttamente col numero di pagina tra parentesi – sono tratte dall'edizione postuma del suo teatro del 2005. Il lascito da parte degli eredi delle "carte" di Ruccello all'Università Federico II di Napoli (annunciato in un convegno tenutosi a Napoli e Castellamare di Stabia nel novembre 2016) è alla base dell'edizione delle sue opere ad esso seguita, presso le Edizioni di Storia e Letteratura (fin qui apparsi: *Notturno di donna con ospiti*, a cura di G. Tellini, 2021; *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di V. Caputo, 2022; *Ferdinando*, a cura di M. Citarella, 2005), e di una ripresa degli interessi sul complesso e rilevante versante della storia redazionale della drammaturgia di un autore ormai riconosciuto tra i più rilevanti del secondo Novecento.

significa posti in reciproca relazione. Dal medesimo libro di Testa – di cui ho tentato altrove un'applicazione dal romanzo al teatro – prenderei a prestito anche la definizione, o la polarità, opposta, vale a dire quella di "personaggio assoluto", che va intesa nel senso letterale di *ab-solutus*, cioè sciolto: personaggio o "voce" per cui il piano delle relazioni extrapersonali risulta completamente assorbito dall'io dominante che narra.[130] "Personaggio assoluto" non rinvia affatto al "grande personaggio" ma a un rapporto in cui l'io occupa interamente la dimensione dialogico-rappresentativa: Amleto o Re Lear sono personaggi relativi e le voci scarne e frammentarie, addirittura negli ultimi due casi registrate su nastro, dei *dramaticules* di Beckett, da *Not I* a *Rockaby* a *That time*, personaggi assoluti.

In *Notturno di donna con ospiti*, come dice il titolo – in significativo sviluppo rispetto a quello di partenza, che suonava *Una tranquilla notte d'estate* – risulta evidente, o, se si preferisce, diventa evidente per lo spettatore nel corso della rappresentazione, che tutto quanto avviene sulla scena si svolge nella mente di Adriana, la *donna* a cui il titolo allude, e che gli altri personaggi, che richiedono consistenza fisica di attori che interpretano delle "parti", sono in realtà sue proiezioni. Quanto l'autore prescrive nella didascalia di apertura (ciò mi è venuto in mente leggendo un testo teatrale, di data successiva, di Mario Vargas Llosa, su cui si tornerà qui a dire) riguarda non solo un'indicazione ai fini di una realizzazione spettacolare, o messinscena, secondo il desiderio dell'autore – indicazione che, come tale, può essere evidentemente trasgredita o disattesa – ma l'emersione di un principio profondo di articolazione, nel rapporto generativo dell'autore-attore con la sua stessa scrittura e invenzione: «*Nota: i ruoli dei genitori di Adriana andranno ricoperti dallo stesso attore*» (p. 47).

Padre e madre sono personaggi che possiedono, da subito, uno statuto evidente di non corporeità reale, che lo spettatore immediatamente realizza essere fantasmi o apparizioni mentali, come testimonia anche il livello più chiuso della loro dialettalità, e il loro improvviso apparire in uno spazio scenicamente appartato, descritto dalla didascalia come un giardino sul retro della stanza o "camera" teatrale, dietro alle tapparelle, ma definito anche ripostiglio o, con termine teatrale, *trovarobato* (p. 57). L'attore che ha ricoperto entrambi i ruoli – e dunque un uomo che simula un travestimento al femminile (ma potrebbe evidentemente essere anche il contrario, se si immagina la definizione di attore al neutro) – fu, nella messinscena originale e da lui stesso diretta, il medesimo Annibale Ruccello.

Ricordavo Vargas Llosa: il testo, del 2008, si intitola *Al pie del Támesis* (in traduzione italiana, *Appuntamento a Londra*), testo esso stesso "cameristico", in questo caso col riferimento a una camera d'albergo londinese in cui si svolge l'azione, per due soli attori (peraltro con telefonata in scena, altro tratto che accomuna la sua scrittura, certo liberamente e indirettamente, a una modalità rappresentativa a Ruccello particolarmente cara). I due

130. Testa 2005 e per l'utilizzo drammaturgico Vescovo 2015a.

attori in questione risulteranno rispettivamente, compreso quanto accade in quella camera e in scena, il personaggio che "vede" e il personaggio di cui è in gioco – si scoprirà, appunto, nella mente dell'altro – la definizione di genere; qui il drammaturgo annota: «il personaggio Pirulo/Raquel può essere interpretato da un attore o da un'attrice».

Notturno di donna con ospiti e *Al pie del Támesis* sono due esempi da manuale di come il teatro possa impossessarsi di procedimenti narrativi, che spesso si credono inattingibili alla forma drammatica: in questo caso quello della focalizzazione, del rappresentare non oggettivamente ma attraverso la mente di un personaggio, ciò che, in un puro e astratto riferimento, sembrerebbe opporre lo statuto drammatico rispetto a quello narrativo.[131]

Se la doppia assunzione di ruolo di padre e madre risulta fin dalla prima apparizione – già dal primo atto – dichiaratamente fantasmatica e rammemorativa, lo spettatore crede invece "veri" i personaggi reali degli "ospiti" che vede arrivare alla casa di Adriana in una afosa sera d'estate, entrando normalmente dalla porta e non nella forma di un'evocazione o apparizione: l'amica d'infanzia Rosanna, suo marito Arturo e il torvo Sandro. Quanto accade nella stanza della casa di Adriana, annunciato da uno spezzone di dialogo di telenovela o *soap opera* trasmessa dalla televisione accesa, si scoprirà solo poi essere in realtà una proiezione ricomposta in quella forma dal "personaggio che vede"'. Tutte le parole del testo potrebbero, insomma, essere dette da Adriana, e non solo quelle del padre e della madre, che le battute stesse collocano in un tempo precedente e chiuso, ma anche quelle del marito presente nell'ora in cui egli si trova altrove, al lavoro, e degli "ospiti" che sembrano abitare la cucina di Adriana, ma che in realtà affollano solo la sua mente.

Che l'autore prescriva i ruoli di padre e madre da destinare a un solo attore – al limite, all'autore in scena – è significativo di una tendenza dal plurale al singolare, o dal plurale all'uno. Non solo, dunque, il piano distinto spazialmente e distanziato nel tempo: la madre, per esempio, che dichiara alla fine del primo atto che l'Adriana a cui sta parlando è «'na stuppagliosa 'e undece anni», puntualizzando – posto che Adriana vive il suo dramma in una sera d'estate – che la sua presa di parola si colloca in un venerdì santo (estremo di ambientazione precisamente connotato e, ovviamente, estremamente carico di valenze simboliche e antropologiche), dunque in un "venerdì di passione" di tanti anni prima. Naturalmente solo il lettore accede direttamente alle esplicitazioni didascaliche che la pagina offre e che la messinscena può solo suggerire: per esempio la Madre, «*si risiede indispettita scomparendo lentamente alla memoria di Adriana*» (p. 71). Così anche lo spettatore, che pure non legge le didascalie, dovrà realizzare che il padre che appare e parla, dopo la madre, ad Adriana è in realtà un *revenant*, posto che la madre lo ha dichiarato prima morto. Adriana, a cui

131. Per una discussione di tale questione e per un campionario di esempi di traslazione dal diegetico al mimetico-rappresentativo rinvio a Vescovo 2011, pp. 195-223.

la madre si rivolge nel primo intervento, parla come se fosse una ragazzina che frequenta la terza magistrale. Il giovanotto proletario di cui si racconta è quel Sandro che ha suonato alla porta alla fine del primo atto, che ha allora messo incinta la ragazza, che ha di conseguenza abbandonato gli studi:[132]

> Siete venuti apposta per me. (*A Sandro*) E pure tu! State qua tutti quanti apposta per me. (*Al marito*) E tu? A quest'ora non dovresti stare al lavoro? Madonna non capisco cchiù niente! Me pare nu film.[133]

Lo statuto monologico – i testi per personaggio unico o a prevalenza di personaggio – mostra la condensazione dell'articolazione complessiva che risulta distribuita per "parti": ma le "parti", le "voci" o i "personaggi", risultano qui appunto (clinicamente: nel senso della schizofrenia) un'incarnazione in presenze fisiche in realtà prodotta dal disturbo. Del fondamento teatrale di questo principio parlano alcuni grandi testi novecenteschi, e verrebbe in prima istanza da citare Beckett, dalle meditazioni di un personaggio di *Fin de partie* alla triplice traccia di voci registrate di *That time* (in entrambi i casi con un personaggio a cui l'autore affida un suo tormento o esperienza personale: quello del singolo che si moltiplica nelle voci che lo abitano, a cui deve permettere lo sfogo liberatorio di un "teatro allo scuro", riferito alle condizioni appartate e senza luce di realizzazione), mentre l'oscillazione temporale trova nel dramma di Pinter sopra citato, *Old times*, il riferimento più cospicuo.

Resta solo da aggiungere che, rispetto ai percorsi di un teatro sostanzialmente mentale, Ruccello sceglie la via di un teatro fortemente fisico, mimetico, dove le "voci di dentro" si fanno "personaggi di fuori".

2.

Notturno di donna con ospiti è, dal punto di vista del contenuto, un dramma per personaggio *unico o assoluto* (poiché, come abbiamo detto, tutto avviene nella mente di Adriana o fuori scena, come si addice alla tragedia, con il sacrificio finale dei bambini), mentre esso risulta, dal punto di vista della realizzazione teatrale, un testo che richiede cinque attori, più un sesto che deve assumersi due ruoli.

Dal punto di vista tematico – o dello scioglimento d'intreccio (benissimo nell'osservazione di Fiore: «struttura narrativa da giallo») – ciò che in *Ferdinando* appare un colpo di scena nel senso proprio del termine (per esempio: la simulazione di ruolo del giovane Emanuele Filiberto che si fin-

132. Del libro di Testa prima citato si potrebbero qui coinvolgere le osservazioni relative a una "narrazione dell'ombra", che riguarda appunto morti e *revenants* come detentori del "fuoco" narrativo.

133. Su questo mi permetto di rinviare a Vescovo 2017.

ge Ferdinando, e la conseguente morte per avvelenamento di Don Catello) è nel resto e nella quasi totalità della drammaturgia di Ruccello "colpo di scena", nel senso di un atto tragico di compimento, il cui processo avviene nella mente di chi lo esegue. Citando un altro titolo di Enrico Testa, azione "per interposte persone".

Una sorpresa in senso ribaltato è presentata da *Weekend* (dello stesso 1983), con una significativa variante. Qui crediamo di assistere a un doppio atto di omicidio e di "cannibalismo" sessuale da parte della professoressa di lingue Ida, nei confronti di un giovane idraulico e di un ragazzino a cui ella dà ripetizione, per scoprire poi che si tratta di un puro gioco di simulazione, che contiene cioè l'orrore nei termini di una rappresentazione. Non solo, ma quella rappresentazione risulta alla fine un gioco che disinnesca del tutto il *cunto* orrorifico affidato alla protagonista, come suo riferimento ossessivo. Si tratta di una fiaba presente nei vari patrimoni folklorici italiani (nel mio, quello di Venezia e del Veneto, col titolo *Gamba mea, pepa mea*, secondo la versione raccolta da Domenico Giuseppe Bernoni nel secondo Ottocento): una fiaba che mette al centro una *revenante* zoppa (con cui il personaggio, claudicante, di Ida si identifica) e che infatti la protagonista evoca alla madre durante una telefonata che ascoltiamo. La didascalia prescrive qui un'elaborazione «*nel più stretto dialetto della sua regione di provenienza*» per l'attrice che interpreti la parte (p.93: originalmente Barbara Valmorin, barese di nascita), mentre consegna al lettore sulla pagina del libro una versione in napoletano, di stampo diciamo all'ingrosso basiliano (pp. 100-1). Un livello di emersione del profondo – evidentemente paragonabile alla lingua del padre e della madre di Adriana, distinta dall'italiano chiazzato di qualche elemento dialettale della lingua di marito ed "ospiti" – che viene qui, dunque, alla fine disinnescato nel suo potere di reale possessione tragica, nella *mise en abyme* di cui si è detto.

Ancora: il "travestito" de *Le cinque rose di Jennifer* – non più un *femmeniello* della Napoli storica, ma appunto da «quartiere dei travestiti» della periferia del dopo terremoto (così nella seconda redazione) – risulta alla fine della *pièce* essere il carnefice o la proiezione da serial killer di sé medesima (qui la struttura da giallo tiene certo conto di *Dressed to kill – Vestito per uccidere* – di Brian De Palma, che data al 1980, l'anno medesimo della prima redazione–rappresentazione delle *Cinque rose*). Tanto che ognuno dei vari "travestiti" che la radio dichiara via via uccisi, nel tempo che coincide con quello della rappresentazione, potrebbe essersi autoimmolato o, più probabilmente, appartenere all'allucinazione della protagonista, attraverso cui noi vediamo e sentiamo. Adriana è una Medea il cui dramma cameristico si svolge interamente nella sua mente; Anna Cappelli – nel dramma omonimo (1986, andato in scena postumo) – non solo assassina il marito che vuole lasciarla, ma racconta il piano del mangiare, pezzo per pezzo, il suo cadavere, nella più evidente scrittura drammatica per "personaggio assoluto" dell'intera drammaturgia di Ruccello, poiché delle scene che si svolgono nell'arco temporale di più di due anni – ci tornerò brevemente

– noi ascoltiamo solo la voce di Anna, mentre ella sta parlando a qualcun' altro, a un diverso interlocutore ogni volta

Compimenti tragici e assunzione di ruoli da tragedia antica o da *cunto* dell'orco e, insieme, casi che potrebbero rinviare a notizie di cronaca nera. Quella cronaca nera che nei tempi a noi più prossimi abbiamo visto diventare – come non accadeva ancora ai tempi in cui Ruccello scriveva i suoi testi, nella prima metà degli anni Ottanta – materia prima dell'offerta televisiva, per interminabili dibattiti, ricostruzioni, come appunto si dice, di "scene del crimine". Una dimensione che, in quegli anni, in cui non esisteva il *gossip* televisivo, pomeridiano o serale, trovava la sua collocazione soprattutto sulla carta stampata scandalistica (Jennifer legge, oltre a "Stop", "Cronaca vera", giornale di notizie spesso false, come quelle della copertina, sempre a sfondo sessuale, con accanto la foto di donne prosperose semisvestite: «Guardate "Cronaca vera" questa settimana non lo portava proprio il fatto! Mo' volete che un giornale come questo non la dava una notizia del genere, se era vera?!»: p.34). La televisione di Annibale Ruccello era ancora quella delle *telenovelas* (soprattutto argentine), dei *Piccoli fans*, come abbiamo già ricordato, di Pippo e Katia, di Maurizio e Costanzo, di Gei Ar, Dieguito e Debora, nell'onomastica che ricadeva dallo schermo di casa, o di "camera" appunto, sui registri reali dell'anagrafe dei "moderni" proletari e semicolti. Chissà se la stoffa di queste storie di orrore antiche come il mondo, di cui sono fatti i sogni e gli incubi dei personaggi primi di questi drammi, non abbia proprio nutrito l'immaginario televisivo, e la sua presunta "cronaca", tipica dei tempi nostri, dalle mamme ai parenti assassini ai violentatori di minorenni. Le letture sociologiche sono da una parte ovvie e, dall'altra, e proprio per tale ovvietà, esse rischiano di essere scontate. Direi che quanto maggiore risulta il rilievo della drammaturgia di Ruccello a distanza di alcuni decenni – in cui Adriana o Anna Cappelli potrebbero ambientarsi a *Chi l'ha visto*, *Quarto grado* o *Porta a Porta* –, tanto una lettura a pelo della trasformazione consumistica dei primi anni Ottanta rischia di essere sminuente per il valore che queste opere mostrano a distanza. Valore da non ridurre ai soli termini di anticipazione di fenomeni in atto, ma da comprendere nella lunga durata antropologica. Certo è indubitabile la comprensione da parte del drammaturgo dei segni minuti di una mutazione, ma quello che era logico e doveroso constatare dopo la morte di Ruccello o negli anni immediatamente seguenti, mi pare, infatti, oggi non bastare più. E direi che il segno forte di questa più ampia comprensione debba attribuirsi ai caratteri stessi della scrittura di Ruccello.

Se Jennifer e Adriana si trovano immerse nell'esperienza linguistica napoletana (e, nel secondo caso, di un dialetto campano, in un senso più ampio), le vicende di Ida e di Anna Cappelli – l'ultimo testo depositato alla SIAE, che porta la data estrema di scrittura o revisione – hanno come luogo di riferimento rispettivamente un quartiere periferico di Roma e Latina, e i personaggi dichiarano, rispettivamente, una generica provenienza meridionale e da Orvieto. Mentre il salotto di Ida porta la stratificazione del

mobilio di famiglia, e dunque sottolinea una dimensione temporale di lunga durata, la vicenda di Anna Cappelli viene, con significativa regressione, ambientata negli anni Sessanta. Qui la via di una scrittura in un italiano parlato rinuncia alla stessa implicazione di un dialetto quale emersione di una lingua del profondo, del resto, come abbiamo visto, disinnescata dallo stesso *Weekend*. Uno storico della lingua potrebbe per questo italiano, sostanzialmente privo anche di idiotismi, verificare se esso risulti segnato da elementi di regionalità: Ruccello, come si vede nella grande sensibiltà che impiega la sua appartenenza scabiense in rapporto al napoletano, era troppo attento alle variazioni nel dialetto e nell'italiano regionale dei suoi luoghi, credo, per incappare, se non involontariamente, in simile determinazione.

Isa e Anna Cappelli (come del resto i personaggi femminili di *Ferdinando*, in quel caso in un registro napoletano peraltro trasportato indietro al XIX secolo) non solo sono "italiane" ma – almeno nella forma della realizzazione che l'autore aveva immaginato – risultano inventate per essere affidate ad attrici donne e non all'autore–attore *en travest*i, come accade con altri suoi personaggi femminili o *trans* dal maschile al femminile o alle donne che sfilano nella collezione di monologhi che va sotto il titolo di *Mamma*. Si può insomma affermare ciò che forse è ovvio, ma che per questa via si comprende in misura più ampia: l'equivalenza di dialetto e manifestazione del profondo, e non necessariamente attraverso la parodia, guida il principio di "incarnazione" da parte dell'autore in donne o *trans*.

3.

La dimensione del complesso intreccio cronologico di *Notturno* si distende in una temporalità progressiva e precisamente segmentata in *Anna Cappelli*. Nel primo la collocazione del ricordo oggettivo in tempi distinti, dove il padre e la madre parlano a un'Adriana diversa da quella del presente, si completa nella dimensione propriamente schizofrenica della presenza degli "ospiti" attraverso una ricomposizione rappresentativa del passato in forma di *telenovela*. Il secondo testo presenta invece una scansione in sette scene, tutte "assoli", ciascuna delle quali offre elementi precisi di ambientazione e di cronologia oggettive. Un tempo ampio rispetto anche a quello disposto in ordine progressivo in *Weekend*, che occupa tre giorni nel primo tempo e tre diversi "momenti" di un quarto giorno nel secondo.

Sette scene: la prima collocata al di qua delle ferie estive; la seconda dopo le stesse e il ritorno a Latina da Orvieto di Anna; la terza sei mesi dopo; la quarta circa sei mesi dopo ancora; la quinta circa sette mesi dopo; la sesta quasi un anno e mezzo dopo; l'ultima a distanza di 48 ore dalla precedente. In ognuna di queste scene va, come si è già detto, immaginato un "personaggio-comodino", assente in scena, che ascolti Anna parlare, secondo una tecnica analoga a quella, ampiamente praticata da Ruccello, della telefonata in scena, che suppone l'ascolto da un capo solo della linea di un dialogo

che in realta intreccia due voci (secondo i principi di una "drammaturgia telefonica" che va dal Cocteau de *La voix humaine* agli sketch di Franca Valeri, fino alle invenzioni romanzesche di Manuel Puig, suppongo letto e ben valorizzato da Ruccello).

Interlocutori presunti sono la Signora Rosa Tavernini – che affitta una stanza di casa ad Anna – nelle scene I e IV e il ragionier Tonino Scarpa (poi semplicemente Tonino), che diventerà l'amante di Anna, che risulta trasferita come convivente a casa sua, nelle restanti scene. Nell'ultima, in cui Tonino va supposto da poco ammazzato, egli sarà da ritenere presente ma muto, in attesa di essere cucinato e mangiato a pezzi da Anna, che per contenerlo tutto dentro di sé assicura che non evacuerà e si ucciderà a propria volta dopo l'intera consumazione (quasi secondo una parodia de *L'impero dei sensi* di Nagisha Oshima, che data al 1976, per toccare un altro tra i numerosissimi, probabili, campioni della ricca memoria cinematografica del nostro drammaturgo).

Come si vede il procedimento di scrittura risulta ribaltato rispetto a *Notturno*, ma esattamente simmetrico ad esso. Anche qui un elemento scatenante (Adriana nasconde un figlio del proletario e malvivente Sandro al marito Michele, eccetera; Anna sta per essere lasciata da Tonino e sbattuta fuori casa) e un quadro di disapprovazione (la madre e il padre di Adriana si dimostrano contrari alle scelte della figlia; la signora Tavernini e la pubblica opinione – si ricordi che l'azione si svolge negli anni Sessanta – criticano aspramente la convivenza *more uxorio* di Anna) sono in termini di sociologia spicciola (certo, troppo spicciola) alla base degli atti estremi: uccidere i propri figli nel sonno, uccidere e cibarsi della carne del proprio uomo. E abbiamo detto anche del disinnesco di tale procedimento in *Weekend*, dove la tragedia, anche se i turbamenti di Ida sono da *zoccola* divoratrice di ragazzini, non ha luogo. E abbiamo già considerato la progressiva emersione del profondo arcaico in un altro testo, davvero finale, ovvero la collana di monolghi intitolata *Mamma. Piccole tragedie minimali* (1986).[134]

4.

La retrodatazione del caso di *Anna Cappelli* – non al presente di allora, 1986, ma un quarto di secolo prima – mostra che la declinazione del mutamento antropologico ha un orizzonte assai più ampio e fa, naturalmente, venire in mente soprattutto Pasolini (all'epoca della scrittura del testo assassinato già da un decennio). L'esperienza linguistica di Ruccello può guardare molto indietro (al momento che segue immeditamente l'unità d'Italia in *Ferdinando*) ma trova il punto di osservazione sostanziale – con una grandissima intuizione – nel momento del terremoto, nel 1980. Ancora una volta: non perché la rappresentazione avvenga nei termini di un realismo

134. Si veda sopra il capitolo I/2.

sociologico, perché gli abitanti della periferia industriale di Napoli parlino, per esempio, nella realtà davvero come i personaggi di *Notturno*. Ciò può anche essere, ma quel registro, abbiamo detto, ha soprattutto una matrice televisiva, come quello di Jennifer aveva origine canoro-radiofonico-cronachistica. Consiste, insomma, a propria volta in un "registro riflesso" (in una possibile continuazione della categoria crociana di "letteratura dialettale riflessa"), in una tradizione – come *Ferdinando* mostra esemplarmente – in cui la letteratura dialettale e il teatro dialettale sono sempre, necessariamente, "riflessi". Il registro di donna Clotilde era un napoletano impugnato come registro chiuso «dopo l'ammainamento della bandiera del Re Borbone», con la differenza ulteriore che esso veniva messo in scena in un quadro ambientativo, allora negli anni Ottanta del secolo scorso, di cent'anni prima. Si dà, appunto, una dimensione del profondo, nel senso dialettico e fisico: quello dell'emersione che si offre all'osservazione, al limite per apparizione, nel senso spiritico del termine: il profondo delle "voci di dentro", che per Eduardo era invece materia di evaporazione dalla stessa parola, dal mutismo al lancio dei bengala.

E, infine, la letteratura dialettale come "caso di travestitismo". Una volta, scherzando, ma fino a un certo punto, ho lanciato questa etichetta, nel riferimento a un celebre titolo di Gianfranco Contini (che suonava, appunto, La *letteratura dialettale come caso di bilinguismo*).[135] Facevo tuttavia sul serio, nell'indicare la connessione tra una dialettalità di riemersione del profondo e l'assunzione *en travesti*. Non c'è uso naturale del dialetto ma complicazione della categoria di letteratura dialettale riflessa: ogni uso presume un rapporto di bilinguismo, solo che l'immaginario ha ampliato la propria sfera di riferimento, uscendo dalla "letteratura" o rendendola secondaria. Contini osservava in apertura di quelle pagine che la definizione di "scrittore dialettale" non ha senso alcuno e, fin qui, la cosa ci starebbe, ma provocava i suoi lettori, o le sue lettrici, proprio nel cercare come esempio dirimente di tale affermazione il paragone con una definizione che dovrebbe risultare più apertamente assurda: quella di "scrittore donna". Non esistono scrittori dialettali, così come non esistono scrittori-donne, in sostanza. Bene, e aldilà di una letteratura "di genere" (nel senso del *gender* e dei *gender studies*), che nei tempi in cui Contini scriveva si usava ancora poco, ma abbastanza per determinare simile provocazione, si può marcare la fitta assunzione da parte dello scrittore-uomo di mettersi in scena, mettere in scena la propria appartenenza e, eventualmente, il proprio orientamento sessuale, ma ancora su altro piano la propria scrittura dialettale, attraverso un personaggio femminile. Il travestitismo teatrale funziona, insieme alla licenza di maggiore libertà che esso concede, come un elemento di emersione del profondo e di ritorno del superato, insieme di ciò che si rimuove e della lingua – non necessariamente nella realtà – che si supera.

135. Contini 1988 (e per una discussione sul punto indicato, Vescovo 2007).

Travestitismo significa non solo il calarsi nei panni di una donna che si racconta in dialetto e a cui, in dialetto, l'autore affida un discorso sulla propria esperienza sessuale (ed eventualmente un discorso sulla morte), ma il doppio travestitismo dell'uomo che si traveste da donna o che si colloca in una zona di indefinizione (la finzione di femminilità, figli e ciclo mestruale, di Jennifer e Anna, la seconda peraltro «testimoniatrice di Geova»: dettaglio precisissimo di illuminazione per via parodistica della differenziazione di genere che tanto si è diffusa da allora ad oggi, non solo nelle forme sacrosante della rivendicazione, ma nella grottesca distinzione di neutri *passe-partout* che ha generato tanti neologismi, spesso involontariamente comici).

Dalle corrive assunzioni delle ribalte antiche e moderne (si pensi ai Legnanesi) alla particolare declinazione per cui l'omosessualità attraversa sulla scena italiana (in particolare sulla scena napoletana) un'esperienza che in altri casi particolarmente ragguardevoli – penso al teatro, di grandissimo rilievo e certo influente anche per l'Italia di Copi – non possiede l'elemento invece centrale e caratterizzante la storia del nostro teatro e della nostra cultura: la risorsa del dialetto e delle sue varietà nello spazio e nel tempo.

La questione mi sembra emerga con evidenza nella differenziazione tra i ruoli pensati da Ruccello per attrici donne – *Notturno*, *Anna Cappelli*, *Weekend*, *Ferdinando* – e le assunzioni come autore–attore, riservate a sé stesso (*Jennifer*, *Mamma*). Un simile scrutinio si potrebbe condurre dentro alla stessa "scrittura teatrale di genere", nel senso del genere drammatico convenzionale (sono sue parole, per distinguere questi da altri testi-partitura) di Enzo Moscato (*Luparella*, per esempio, contro *Scannasurece*). Siamo partiti da una doppia definizione di "cameristico" e possiamo, provvisoriamente, chiudere su una doppia definizione di "genere".

8. «Cine» veneziano e «teatro dei campi». Doppiaggi zanzottiani

1.

Da tempo penso a dedicarmi a un saggio minimamente argomentato e costruito, avendo avuto la ventura molti anni or sono di far registrare dalla "viva voce" di Andrea Zanzotto, nella sua casa di Pieve di Soligo, alcune poesie.[136] Ricordo, insieme alla coloritura dialettale di alcuni testi assai ardui, di *Fosfeni*, in particolare l'esecuzione, se così si può dire, delle "figure" poste ai margini delle pagine. Conservo ancora una registrazione di *Pericoli d'incendi*, dove appunto Zanzotto arrivato al cartello da segnaletica stradale simulava un rumore di fiammifero strofinato o di combustione propagantesi nel bosco.[137] Ricordo la mia sorpresa e approvazione silenziosa per l'evidenza che acquistava, alla lettura o recitazione, l'elemento che insieme spiccava di più alla vista anche solo allo sfogliare le pagine del libro, corpo estraneo alla parola. Il vecchio poeta che si era prestato a registrare la sua voce stava allora correggendo le bozze del "Meridiano" Mondadori a lui dedicato, e mi parlò inoltre delle possibilità di leggere *Meteo* (1996), raccolta a suo avviso tra tutte recitabile, e mi disse che quei versi bisognerebbe pronunciarli con una voce da Paperino (nel senso di Donald Duck).

«Cine» e «teatro dei campi» – ripresi da due sue definizioni – indicano qui la particolare natura di una componente visiva e di una orale, nel senso dell'accompagnamento dell'immagine col "doppiaggio", ma insieme della prepotente richiesta di un'esecuzione e di un ascolto del testo, in una direzione che possiamo in un senso non corrivo definire "teatro", come del resto indicato dal titolo di un altro componimento particolarmente significativo – allegato tra gli inediti nel "Meridiano" – anche per la dichiarazione relativa alla sua collocazione cronologica, lasciata del tutto aperta.

2.

Federico Fellini scriveva a Zanzotto nel luglio del 1976, chiedendogli di "doppiare" alcune scene del suo *Casanova*, appena finito di girare (in inglese). Il più grande creatore di immagini del secolo scorso si rivolgeva all'amico poeta pregandolo di accompagnare con parole – anzi precisamente con

136. *Fosfeni*, Mittelfest 1999, Cividale del Friuli.

137. La figurina in basso alla pagina, nell'edizione nel "Meridiano" un po' rimpiccolita rispetto al formato dell'edizione originale. D'ora in avanti i rinvii da questo volume, con indicazione di numero di pagina, si danno direttamente nel testo.

parole in *dialetto* – due scene: quella di apertura, con l'issamento che si rivela presto rovinoso, in un rito officiato dal Doge, di una «gigantesca testa di donna», misterioso nume lagunare riemerso dalle acque; quella del bagno, presso un «miserabile luna park», di una gigantessa di origine veneta, in compagnia di due nani napoletani, con la richiesta di una canzoncina «infantile e dolente» da farle cantare.

«Permettimi il piacere di una citazione» – scrive Fellini sornione – puntando a un piccolo luogo, dove l'italiano fa spazio per due versi alla parola diretta, dialettale e infantile, trasformando un inciso dell'*Elegia in petèl* (lingua dell'allattamento, della cacca, o del *bonbon* e del soldino, nel senso dei danteschi «il pappo e il dindi»), ne *La beltà* (p. 315), in un centro di poetica potenziale. E, naturalmente, strumentalizzandolo ai propri fini, richiamandolo per la seconda scena ma evidentemente supponendo una portata più vasta dell'allusione, come lo stesso poeta riconoscerà:

> Mama e nona te dà ate e cuco e pepi e memela.
> Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona. E' fet foa upi.
>
> Mi sembra che la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante, i suoni, le sillabe che si sciolgono in bocca, quel cantilenare dolce e rotto dei bambini in un miscuglio di latte e materia disciolta, uno sciabordìo addormentante, riproponga e rappresenti con suggestiva efficacia quella sorta di iconografia subacquea del film, l'immagine placentaria, amniotica, di una Venezia decomposta e fluttuante di alghe, di muscosità, di buio muffito e umido. (p. 467)

Il primo dei due intarsi – tra virgolette nel testo – è preceduto nella poesia zanzottiana da cui avviene il prelievo da un verso che dichiara appunto «la non scrivibile e inevitata elegia in *petèl»;* il secondo, quasi in chiusa, e senza virgolette fa risuonare la stessa voce:

> Ta bon ciatu? Ada ciól e ùna e tée e mana papa.
> Te bata cheto, te bata: e po mama e nana.

Un'occasione di "doppiaggio", una richiesta di "poesia applicata" (nel senso di una letteratura applicata ora al cinema come un tempo alle funzioni spettacolari, in particolare alla festa, nel senso in cui si parla di un' "arte applicata"). La premessa giustificativa, nella richiesta, sottolinea che l'occasione, ovvero la forma del film già girato, non consentiva una piena libertà d'invenzione.

Le scuse addotte alludono tuttavia a un terreno di ben altra ampiezza, che tale richiesta (avanzata su consiglio di Nico Naldini) schiude all'improvviso. Si sottolinei l'affermazione: «Ma non è forse piacevole lo stesso farneticare su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo?», che rivela moltissimo sul sistema complessivo del cinema come

"banda visiva" di immagini doppiate da un sonoro altro, secondo il sistema che caratterizza il lavoro di Fellini.

3.

Sul fronte dei precedenti del regista, questa proposta, e specie per la più complessa scena del rito veneziano, mi ricorda l'idea, poi abbandonata, di aprire e chiudere con frasi in latino *Fellini Satyricon* (1969), pronunciato però "alla tedesca" e dunque estraniato rispetto alla pronuncia cosiddetta ecclesiastica della comune esperienza italiana, di cui resta traccia nella corrispondenza con Luca Canali di qualche anno prima: una lingua per far emergere le prime e poi spegnere le ultime immagini del film, sottolineando la distanza temporale dal presente, l'entrare e l'uscire dello spettatore dal quadro (evocando anche lo stato frammentario nella trasmissione testuale di ciò che del *Satyricon* conosciamo).[138]

Mi è venuto da pensare, rileggendo quest'altra corrispondenza, a una sorta di precedente non solo per il *Casanova* – altro film "in costume" e in rapporto con un testo letterario di partenza –, ma anche traccia nel meraviglioso episodio della scoperta di affreschi romani antichi durante gli scavi della metropolitana in *Roma* (1972), che si situa a mezza via tra i due. Qui le figure dipinte svaniscono – come in un sogno, appunto – al contatto dopo secoli di intatta conservazione nel profondo della terra con l'aria e con la luce, ma soprattutto, si direbbe, provocato dallo sguardo rapito di chi le contempli solo per pochi istanti, sul punto del loro dissolversi per sempre: le persone dentro al film e noi, naturalmente, spettatori che assistiamo. Mi sembra trattarsi di un vistoso precedente, che nutre l'invenzione dell'apparizione e dell'inabissamento della grande testa della misteriosa dea.

Si possono immaginare figure remote riaffiorare e svanire, mentre la parola di un tempo – in nessun modo conservata e conservabile all'ascolto, se non per lo spazio recente, da quando esiste la riproduzione sonora – risulta inattingibile, testimoniata indirettamente solo nella scrittura, che è dunque la forma più caratterizzante del *cliché*, nel senso zanzottiano del termine. Se non erro e non dimentico qualcosa, la macchia di Rorschach rappresenta nel poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, poi in *Pasque*, la prima "figura" implicata, anche se qui fuori del testo. Dalla raccolta in questione gli elementi iconici affiancano o entrano nel testo poetico; da qui ha principio un sistema di differente "messa in pagina" della poesia zanzottiana, che riguarda la sua stessa composizione per frammenti, salti, giustapposizioni di tabulazione, inserimento di segni speciali. Nella nota del "Meridiano" che ripercorre la storia del poemetto citato – inquadrando lo statuto delle «cinquantanove voci dialoganti con un'unica voce femminile che parla tra virgolette» nel testo, nell'«avvicinamento umano alla dea-luna, fino al con-

138. Si vedano i materiali raccolti in Zanelli 1969.

tatto», che ha alla base l'allunaggio americano del 1969, e illustrandone la forma metrica – si legge, tra l'altro, che la presentazione ad Ivrea nel 1973 non fu solo l'occasione di un celebre intervento di Stefano Agosti, ma che allora «ebbe luogo anche la recitazione del testo» (p. 1517).

Le cose rapidamente elencate – *cliché*, impaginazione speciale, dimensione dialogico-rappresentativa, e forse la presenza di una dea femminile – stanno dunque già qui insieme.

4.

Dal contesto dell'*Elegia in petèl* – senza entrare minimamente nei suoi "cumuli" e "sedimenti", che riguardano del resto un "elegiare" in lingua – importa raccogliere il dato che il *petèl* non è scrivibile, mentre esso è però dicibile, pronunciabile e anzi cantabile, come più in generale avviene del dialetto, *parlar* appunto che non si scrive. Su questo si diffonde lungamente – proprio riconoscendo a Fellini il merito della scossa in tale direzione, per fare rapidamente affiorare un lavorìo di lunga durata – la nota finale della *plaquette* intitolata *Filò,* aperta dalla lettera del regista.

Il *petèl* si ritrova e distende in una delle poesie in generale più immediate e intimamente dialettali (materne) di Zanzotto, ovvero nella *Cantilena londinese* che accompagna il bagno in tinozza della Gigantessa nel *Casanova*, creazione in qualche modo più facile, nel senso della spontaneità e della memorabilità della filastrocca, che rappresenta anche il limite della sua traducibilità: il testo a fronte non svolge qui, per esempio, anzi conserva replicandole, sequenze come *buroto/stradèa/comandèa*. Vorrei notare tra parentesi in questa rappresentazione grafica – con *èa* e non *ela*, anche in rima – l'assoluta centralità del tratto della *elle* evanescente, la cui "liquidità" si trasmette dal puro piano della fonetica caratterizzante il veneziano all'aura rappresentativa, appunto allo «sciabordìo addormentante» della dimensione amniotica o da regressione alla placenta. Aprendo una parentesi nella parentesi – ma questo ci porterebbe lontano – si tratta, e probabilmente senza consapevolezza puntuale ma con percezione estremamente calzante, di uno dei contrasti più forti rispetto alla maniera di pronunciare la lingua di Goldoni, e il veneziano settecentesco in genere, secondo gli usi che si sono sedimentati nella pratica scenica di metà Novecento e oltre, ovvero di pronunciare tutte le *l* e scartare come "volgare" o "inappropriato" appunto il tratto caratterizzante della *l* evanescente (una scusa o giustificazione che ho sentito invocare da vari attori, a difesa di tale consuetudine, nel quadro del Settecento teatrale di riporto, ovvero quello delle bautte, delle parrucche e dei tricorni). Un tratto qui, viceversa, al centro di una delle più profonde e visionarie reinvenzioni, dove quel Settecento è divenuto sostanzialmente "patria temporale" dell'idea di Venezia, che Fellini doveva a un tempo guardare e contrastare nel suo film "in costume", dedicato a una figura esempla-

re, anche nel senso della banalizzazione e della stereotipia, di quel repertorio come quella di Casanova.

Ma è tuttavia l'altro il componimento, quello intitolato *Recitativo veneziano* – "recitativo" nel senso operistico del termine, specie se si considera la *Cantilena* appunto un' "aria" (Zanzotto tornerà per Fellini a essere poeta in una direzione da coro d'opera in *E la nave va*, nel 1983) o della destinazione all'esecuzione teatrale, appunto "recitazione" in un senso più ampio – a seguire, più oltre la questione del *petèl,* la richiesta della lettera di Fellini, con l'individuazione di altri fronti, dal dialetto infantile all'immaginazione di una profondità diversamente arcaica e ancestrale, in rapporto a una parola che riguarda direttamente la dea madre, ovvero la stessa Venezia, il cui nome è scandito e invocato in più forme, lungo un'ideale percorso di deformazione-regressione. Mi è capitato di chiedermi, peraltro, se la testa coronata sommersa della dea-regina, abbia qualche relazione con la Venezia «gesunkenen Königin» (Regina sommersa) così definita da Thomas Mann, o meglio da Gustav von Aschenbach nel momento in cui egli vi approda dal Lido e scopre la sua impossibilità di fuggire da essa in tempo. Ciò in rapporto alla forte perdita di senso nella riduzione estetizzante – che trasforma lo scrittore, peraltro limitato, in musicista, con proiezione mahleriana – del film di Luchino Visconti (1971), e mi chiedo se questo luogo abbia potuto in qualche modo giungere, per contrasto e comprensione profonda, a Fellini, eventualmente anche attraverso i collaboratori alla sceneggiatura, cinque anni dopo.

La funzione di perdita e dello svanire dell'immagine – la testa della Deessa o *Dia* che sprofonda nell'acqua e nel fango (come gli affreschi del sottosuolo romano che evaporano all'aria) – si accompagna a quella del sogno del riaffiorare di una lingua del profondo. Ecco il comporsi, per Zanzotto, sulla suggestione delle immagini, in un testo poetico da ascoltare – in un'esecuzione necessariamente confusa – in questa funzione di "doppiaggio", nel "dare voce" all'apparizione. Una prospettiva che mi sembra continuare l'articolazione corale del poemetto per 59 voci dedicato alla luna, solo che qui la dea tace, ridotta a muto simulacro, e semmai ella canta – in proporzioni pur sempre diminuite – nella Gigantessa veneziana, spiata nel bagno. Una Diana carnosa, ma senza conseguenze di metamorfosi punitiva per chi la osservi dalle aperture del tendone di un circo miserabile.

5.

È evidente che la lingua di cui si avverte la necessità e che rappresenta l'oggetto polemico nella mossa iniziale di Fellini stia altrove, e che il *petèl* risulti solo il reagente, nel senso chimico della parola, dell'operazione: il riferimento va al veneziano (o al veneto, in accezione più ampia e generica) che il regista dichiara divenuto "opaco", raggelato in cifra senza emozione e cioè stucchevole. Il veneziano, come abbiamo detto, della convenzione

settecentesca e in particolare dell'uso teatrale. Si comprende da qui anche la precisa determinazione dell'affermazione di partenza della richiesta, a proposito del «farneticare su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo», laddove solo nelle zone del "doppiaggio", avvalendosi della collaborazione del poeta, un tale esperimento si poteva tentare: non nel resto del film, doppiato in italiano e con piccole chiazze di caratterizzazione dialettale, in veneziano o altre. Intenzioni «impraticabili sino in fondo» nel senso che – e specialmente poiché la richiesta giunge al termine delle riprese – la lingua qui dichiarata non poteva essere davvero estesa all'intero film, e tanto meno all'intero Settecento veneziano.

Si rileggano, dunque, le righe centrali della richiesta di Fellini:

> Ora provo a manifestartelo: vorrei tentare di rompere l'opacità, la convenzione del dialetto veneto che, come tutti i dialetti, si è raggelato in una cifra disemozionata e stucchevole, e cercare di restituirgli freschezza, renderlo più vivo, penetrante, mercuriale, accanito, magari dando la preferenza a un veneto ruzantino o tentando un'estrosa promiscuità tra quello del Ruzante e il veneto goldoniano, o meglio riscoprendo forme arcaiche o addirittura inventando combinazioni fonetiche e linguistiche in modo che l'assunto verbale rifletta il riverbero della visionarietà stralunata che mi sembra di aver dato al film. (p. 466)

Ciò riguarda, nel rapporto felliniano con quel sistema, per il suo "doppiaggio", dunque i condizionamenti e le maniere diffuse, subite o inventate dal cinema, ovvero definisce un campo molto più vasto, rispetto al quale la divisione disciplinare – nei compiti o interessi di chi si occupa di teatro e cinema, e ovviamente di letteratura e poesia – ha finito col separare nella dimensione artificiale degli studi la compenetrazione originale delle questioni.

Sul fronte del Goldoni in dialetto, le punte della sperimentazione del grande teatro di regia (che fisserei nelle prove strehleriane, tra le *Baruffe chiozzotte* del 1964 e il *Campiello* del 1974, e la *Bettina* televisiva di Luca Ronconi – *La putta onorata* e *La buona moglie* – del medesimo anno della corrispondenza Fellini-Zanzotto) non incidono sulla maniera diffusa di cui si è detto. Difficile pensare che il Fellini che scrive a Zanzotto, terminate le riprese del suo *Casanova*, non abbia visto o non abbia avuto notizia della *Bettina* ronconiana, con Bruno Zanin, lanciato proprio dal suo *Amarcord*, nel ruolo di Pasqualino, trasmessa alla televisione in due puntate, su Rai 2, il 24 e il 25 giugno. Ma è evidente che non possono essere gli esiti più alti dell'esperienza del far rivivere il dialetto goldoniano sulla scena a costituire l'idolo polemico di Fellini, che riguarderà la maniera e l'immagine media e diffusa del Settecento veneziano, già da tempo *cliché* dominante.

Parallelamente Ruzante e il suo carattere, tono o funzione poteva allora essere evocato – nei tempi della rappresentazione dei suoi testi sulla scena italiana e della sua fortuna, tra gli ultimi anni Sessanta e i primi Settanta – come un reagente rispetto alla prima dimensione, richiamato a una diversa

potenza, affiancabile a quello qui definito come principio di rivisitazione attraverso una «visionarietà stralunata». Si tratta di far mente alle creazioni che in quel giro d'anni si appoggiavano o si specchiavano in tale direzione, nella linea "espressionistica" o del *pastiche*. Questo repertorio non ha ovviamente alcuna relazione diretta col *Casanova* di Fellini, e la commistione di Ruzante e Goldoni resta, come dalle stesse parole del regista, una «piacevole farneticazione su intenzioni e compiutezze ideali anche se impraticabili fino in fondo». Il *pastiche* segna invece – relegato a due sequenze e in particolare alla prima – il "testo drammatico" col Doge dialogante col Coro che Zanzotto immagina nel *Recitativo veneziano*: plurilinguismo, commistione, deformazione sono, indubbiamente, tratti caratterizzanti della scrittura. Si pensi – tanto per fare un solo esempio – al «dài baranài tananài tatafài» del popolo che assiste al rito, annotato dall'autore nei seguenti termini: «parole scherzose pseudocabalistiche che rientrano nella tradizione degli Zanni» (p.477; *pseudocabalistiche* perché si tratta della parodia zannesca degli ebrei: fonte sicura del prelievo, per visione diretta dello spettacolo, come confermò Zanzotto a una mia domanda, era *La commedia degli Zanni* di Giovanni Poli, che conteneva la scena della visita agli ebrei del ghetto fornita da *L'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi). Gli elementi ora citati spingono – attraverso ciò che emerge in questa partitura – a una complessiva meditazione sul dialetto, che individua anche la possibilità di una poesia nel campo più ristretto del proprio *parlar*, ovvero di una poesia dialettale in "lingua materna".

Nel *cinema* e nel teatro dei primi anni '70 erano intanto successe altre cose, rilevanti più che per il codice o il *cliché* goldoniano per i terreni dell'invenzione espressiva e del *pastiche*. Dopo il diluvio di film boccacceschi e di vario utilizzo del patrimonio novellistico (a partire ovviamente dal *Decameron* di Pasolini, 1970), si vedano, per lo sfruttamento *cinematografico* di Ruzante, imprese o calchi devitalizzati, come il pasticcio – in senso altro dal *pastiche* di cui sopra – de *La Betìa, ovvero in amore per ogni gaudenza ci vuole sofferenza* di Gianfranco De Bosio, che data al 1971 (con Nino Manfredi nella parte del contadino pavano!), fino a titoli corrivi come *Fiorina la vacca* dell'anno seguente (di Vittorio de Sisti, ma con attori celebri come Ornella Muti e Renzo Montagnani). Non è questa la sede – dove sembrerà che stiamo semplicemente divagando – per impostare un discorso di tale ampiezza, ma vorrei solo indicare la necessità di uno sguardo complessivo su un momento caratterizzante della cultura italiana, che si colloca tra la metà degli anni Sessanta e la metà, o poco oltre, dei Settanta. Qui, tra il "cine" e il "teatro", anche l'apparentemente lontana e appartata poesia di Zanzotto si inserisce in un quadro preciso. Un'ampia testimonianza è offerta infatti al proposito dal testo che accompagna come riflessione metapoetica le due "applicazioni" o "doppiaggi" richiesti da Fellini, e a lui dedicata: *No dighe gnént del cine*. Mi viene da pensare – non si tratta necessariamente di un rapporto esplicito e consapevole, ma certo di una corrispondenza inquadrata in un momento temporale preciso – a una serie

di ripercorrimenti e addirittura di annotazioni nella rinarrazione dei due episodi felliniani. Cito solo alcuni versi, posta anche la difficoltà di tagliare il testo, per l'inarcatura di estrema ampiezza della sua frase poetica:

> Cussì, co Federico me à mostrà carnevài e Venezhie
> che déa s'ciantis e baléa 'fa ale de pavéi
> de mil segnati e color
> mai strachi de dugar e far fola e missiarse
> senzha che se savèsse quel che devero i fusse
> né che man né che ocio li 'vèsse buridi fora –;
> e co ò vist la gran testa
> testa de tut quel che noaltri són,
> tirada su desmat e desbòn
> tirada su e po' dopo cascar dó
> tra sacrabòlti sbìgola e fifìo –
> 'sta testa che è la nostra salvazhion
> e perdizhion, prima regina, et quidvis amplius
> omnibus –; co ò vist tornar 'sta testa
> inte quela de un femenon fenomeno da careton
> (ma che 'varie volést esser tatina)
> e po' sparir inte i calivi de un'ipnoLondra;
> e po' ancora inte 'l jazh
> de 'na Venezia-Caina far bau/sète
> (ah Casanova gramazh, quant che tu 'véa
> sol che par éla strussià, strolegà,
> e da 'na sfesa a 'n'altra girà 'fa 'n burlo) –
> do tre, do tre parole par 'sta dia
> me se à movést e slavinà fora, inte 'n parlar
> che no l'è qua né là, venizhian sì e no,
> lontan vizhin sì e no, ma ligà al me parlar
> vecio, de l'ort che bef dal Suligo e dal Gerda.
> (pp. 514-16)

Un'annotazione non già completa, se mai fosse possibile, ma anche solo minimamente selettiva per questi versi necessiterebbe di molto spazio. Mi limito al significato generale: questa lingua, prodotto di reazione-emersione dal profondo di fronte alle scene del film di Fellini (oltre ai due episodi citati e al nesso rappresentato dalla testa di deessa-gigantessa, si cita anche il finale, riletto in chiave di Caina dantesca, della scena della laguna ghiacciata, rispetto a cui il poeta non ha ruolo di "fornitore di parole") "è e non è" veneziano, ma ora – nella poesia di riflesso – si sostiene o si ambienta trovando una base nel *vecio parlar* dell'autore, ovvero nel nativo, materno, dialetto solighese, «de l'ort che bef dal Suligo e dal Gerda».[139] Importa soprattutto

139. Per altre questioni, e soprattutto in rapporto ad evocazioni carnevalesche, si veda

notare che siamo di fronte, anche in questo caso, non a una poesia in solighese da contrapporre o distinguere dai versi del "doppiaggio" per Fellini, ma a un posarsi o riversarsi di quell'esperienza, di quel *pastiche* «venizhian sì e no» (scritto, infatti, con grafia trevigiana) sul *vecio parlar* dell'individuo poetante. Zanzotto ha trovato una declinazione del *pastiche* secondo quella sua lingua che gli è sempre apparsa parlabile ma non scrivibile: questa, dunque, la realizzazione e il compimento dell'indicazione di Fellini, in un senso più preciso rispetto all'indicazione della rivitalizzazione dello stinto *cliché* settecentesco-goldoniano attraverso la lingua rustica ruzantiana.

Una riflessione, infine, su una nota esplicativa, relativa alla parola *caretón*, al baraccone da fiera, ovvero al luogo, tra tutti felliniano, dove appare la Gigantessa veneziana, che dichiara: «vale circo, saltimbanchi, zingari ("Quei dei careton")» (p. 517). Penso ovviamente, in prima istanza, sempre per restare ai medesimi anni Settanta, agli "scarozzanti" dei rifacimenti shakespeariani di Testori e ad altre lingue o *pastiches* composte tra un "sì e un no", tra appartenenza dialettale e straniamento.[140]

6.

Il medesimo processo viene ripercorso da Zanzotto pure nella dimensione più distaccata e analitica della "prosa" di accompagnamento ai versi:

> il discorso visivo di Fellini ha risvegliato per me un insieme di risonanze entro una certa aura linguistica da dirsi veneta (veneziana solo in parte) sia per eccesso che per difetto. Mi è capitato davanti un parlare perso nella diacronia e nella sincronia veneta, fino al paradosso ed all'irrealtà di una citazione paleoveneta, un parlare un po' inventato, un po' ricalcato da troppo alti modelli, nel quale l'allarme per i diritti della glottologia e della filologia non riusciva a tenere a bada la voglia di stracciare i margini, di andar lontano, di "correre fuori strada". (pp. 539-540)

La citazione paleoveneta – anzi il *cliché* – è l'iscrizione in rune del cosiddetto "chiodo paleoveneto" (studiato da Pellegrini e Prosdocimi), che riporta la dicitura S'AINÀTEI RÈITIAI, implicante Rèitia, ovvero la principale divinità femminile venetica (di cui ovviamente nulla si sapeva nel XVIII secolo), qui identificata, di fatto, con la misteriosa testa riemersa dalle acque. La suggestione paleoveneta, e proprio per il potere dell'anacronismo, proietta nel Settecento di fantasia di Fellini e nell'invenzione della testa riaffiorante un ulteriore elemento estraniante che riguarda un fondamento lontanissimo e davvero inattingibile, ben più profondo e misterioso rispetto alla base delle parole del rito pronunciate dal Doge, con parafrasi soprattutto dal

qui il cenno, in rapporto a Gianfranco Folena, nel capitolo I/3.

140. Si veda qui al capitolo II/6.

Cantico dei cantici, a rappresentare una dimensione di arcaicità in qualche modo posseduta. E si veda – a proposito della strutturazione teatrale – accanto alle formule, come per esempio «*Resecabo ligamina placentae tuae / ut fulgidior nobis nascaris*», la presenza di vere e proprie didascalie, come il «*tagliando il nastro*» che accompagna quelle parole, ad indicare un'azione da compiere (p. 472). Il *Recitativo* risulta, infatti, precisamente puntellato di didascalie, che riassumono le fasi dell'issamento, della sua estrema difficoltà e dell'inabissamento che segue al vano tentativo. L'ultima di esse recita: «*crollo del simulacro, sprofondamento, smarrimento – voci varie*» (p. 496). Dove «*voci varie*» significa anche – come in ogni ripetizione dell'episodio della Torre di Babele – la dissonanza di lingue diverse, da eseguire *ad libitum*, e la non comunicazione, ovvero le battute in tedesco e francese (per noi comprensibilissime) alludono a un contesto di caos delle lingue, quale conseguenza dell'atto ardito e sacrilego del far riaffiorare la testa, che infatti, faticosamente fatta emergere e solo per pochi istanti trattenuta, ripiomba nel fango.

7.

Prima dell'invito felliniano, ciò che è più rilevante, Zanzotto non aveva mai pubblicato poesia "in dialetto", ovvero si era servito del dialetto solo a livello di citazione o implicazione, materiale verbale, da prestito, intarsio, incastro. È questa, dunque, l'occasione che dischiude qualcosa di profondamente sentito e trattenuto – o, se si preferisce mai fino in fondo attinto – che all'improvviso «sbrega su fora», erompe. Da qui dunque – dalla fantasia in dialetto sul "cine" – egli polarizza, riscopre il *vecio parlar*, attribuendogli delle profondità ancestrali, davvero inattingibili, nella direzione di una fantasia di memoria delle stesse radici storiche. La testa di divinità femminile e acquatica, paludosa e lagunare, del rito di sollevamento-inabissamento della prima scena del *Casanova* è, ovviamente, muta: è la folla a parlare in coro pseudo-veneziano, per ridarle idealmente voce: qui sta la dimensione esattamente rituale. Nelle riflessioni conclusive Zanzotto afferma che il *vecio parlar* sta dalla parte della testa, eletta a simbolo o referente di questo discorso, facendola diventare, anche per la fantasia "tellurica" messa in campo dal terremoto del Friuli del 1976, da "madre" di palude lagunare a "madre" di terra («tera che se móf de soto tera», p. 518). Ecco la lingua «che a scriver me à fat senpre paura / anca si l'ò parlà-parlada / da senpre, dala matina a la sera al sòn de not», con cui si torna alla questione da cui abbiamo preso le mosse, ovvero quella della dicibilità del "familiare" *petèl* ma della sua non scrivibilità ai fini dell'elegia:

fin a cavar su da chissà onde
fin a sforzharme co 'sta secia sbusada
co 'sto tamiso de maja ramai [ormai] massa larga

a cavar su 'l parlar vecio, 'sto qua che sentì ades,
quel che par mi l'è de la testa-tera. (ivi)

Qui l'immagine dell'attingere (e perdere l'acqua attraverso i fori o i buchi) si sostituisce a quella del riaffiorare e dell'inabissarsi del corpo pesantissimo, trovando il suo referente nel *tamiso* o nella *secia sbusada* che cerca di trattenere quel *parlar vecio*, che le sfugge inevitabilmente e necessariamente nell'atto di essere afferrato.

8.

Ruzantiano, tornando ai referenti felliniani, non può che significare, precisamente, il pavano e, cioè, indubbiamente per Zanzotto, la polarità storica di riferimento nella tradizione veneta: una *lingua rustica* (praticata dagli imitatori-continuatori vicentini e trevigiani di Ruzante, tra gli altri) che perde i suoi tratti territoriali precisi per assumere il ruolo – lo notava infatti Contini nella premessa a *Il galateo in bosco* (1978) – di «canonica variante bucolica del veneto continentale». Dunque una seconda divaricazione, tra una lingua rustica che è comunque l'idioma nel senso proprio del termine o la lingua materna – di Pieve di Soligo e delle sue varianti-differenze nel territorio immediato – e un altro *cliché*, ormai consegnato alla storia: *cliché* di "rusticità" veneta convenzionale, anche in rapporto e opposizione al veneziano cittadino, e soprattutto goldoniano, della tradizione letteraria.

Cliché – perché riprodotti come una sorta di "corpo" (anche nel senso tipografico del termine) estraneo – sono proprio nel *Galateo* due citazioni dal poeta secentista, trevigiano ma poetante in pavano, Niccolò Zotti, in apertura e in chiusura, a staccare temporalmente (in quello che poi Zanzotto avrebbe chiamato un *conglomerato*) la storia naturale del Montello e della sua poetabilità nel tempo. Anche qui una "patria temporale", nel senso in cui si poteva fare elegia in lingua rustica, esperienza niente affatto espressivistica o connotata nel senso della violenza e dell'opposizione al sistema e al sistema linguistico, ma nel tranquillo registro di una corrispondenza pur sempre bucolica, eglogistica si potrebbe dire guardando ai primi titoli zanzottiani. Si tratta di figure implicanti citazioni testuali, che da una parte restano al di qua del testo poetico propriamente inteso, semplici riproduzioni di frammenti di una pagina di poesia ridotta a *cliché*, ma che sono al tempo stesso inglobati, comprensibili e leggibili, specie supponendo una esecuzione del testo (ho già detto di Zanzotto che, leggendo, produceva il rumore del fiammero strofinato di fronte alla figurina del segnale di *pericolo d'incendio*, svolgendola in traccia sonora).

Tuttavia è il successivo *Idioma* – a complemento, dunque, del nucleo "dialettale" di *Filò,* che qui trova destinazione – a tematizzare in poesia il ruolo di Niccolò Zotti e la funzionalità della sua lingua: lui è il Checo che in *E s'ciao* si dice avere parlato «in pavan contando robe trevisane» (p. 777).

Non esiste ora la possibilità (che è anche quella di «perder paese e nazhion», si badi, cioè specifica aderenza idiomatica nativa o territoriale) di fare una poesia "laudativa" del bosco, nel tempo di Zanzotto, ovvero nel presente, ma solo di implicarla come "intarsio" o frammento nella pagina.

Eppure un qualche sprazzo di felicità panica, bucolica – infatti col ricorso al dialetto – si rintraccia in una poesia collocata, in un mannello di inediti, alla fine dello spesso "Meridiano": per dirla con Ruzante il «slibrazón» di una vita (o quasi), in cui gli inediti si consegnano al lettore come *addenda*, almeno fino alla data di fine secolo, ovvero all'anno 1999.[141] La poesia intitolata *2 novembre – II* (che occupa le pp. 894-7) risulta, peraltro, tra le più chiare e leggibili di un poeta certamente "difficile".

Ma prima, per confronto o contrapposizione, si permetta di citare un titolo "antico": *Notificazione di presenza sui colli Euganei* (p. 253), titolo appunto di un sonetto, quasi un *pastiche* petrarchesco, o comunque di aderenza al canone, attraverso un codice fisso e "archeologico" delle IX *Egloghe*: richiesta di composizione in "forme armoniche" a una natura ridotta alle formule e ai nomi senza tempo del codice poetico, tanto da far risultare la persona poetante, nel titolo, appunto una "presenza" notificata, nel senso della formula da linguaggio burocratico. Eleggo questa poesia – certo per brevità ma con piena convinzione – a rappresentare un tempo remoto (la raccolta è del 1962), ma soprattutto un diverso modo o declinazione poetici: quelli che, in altra complicazione e in altra compagnia, risorgono nelle forme chiuse – anzi, in particolare, nella composizione di un "ipersonetto" – ne *Il galateo in bosco*, accanto all'opposta segmentazione, rottura, composizione per grumi poetici, con l'intrusione di segni, disegni, nel senso delle "smarginature", della varia segnaletica e, ovviamente, dell'elemento "dialettale". *Notificazione di presenza sui colli Euganei* può funzionare davvero da contraltare alla "composizione" in altre forme – non classiche, non "patrie" e così via – del testo di cui ora dirò brevemente.

Vi sono, in essa, alcuni dati curiosi: si tratta infatti, anzitutto, di una poesia (più che scritta) che si deve immaginare detta, recitata ad alta voce, davanti a spettatori non umani e non animali, che sono individui o "famiglie" caratteristici della flora del luogo. Si tratta del pubblico migliore, di coloro che meglio hanno saputo ascoltare la poesia – la poesia dei *sproeti* di duecento e più anni fa, «dale teniche inbarlumidi» ("abbagliati dalle tecniche", evidentemente dell'*ars poetica* o di una tradizione che potremmo dire "classicistica", compresi quelli delle arcadie dialettali) –, appunto erbe e piante. Qui però esse non sono comprese nelle categorie senza tempo e senza pertinenza botanica – le belle e indistinte *famiglie di piante e di animali* della tradizione poetica italiana (tranne ovviamente che in Pascoli e per la funzione-Pascoli, perseguita in Veneto da altri poeti, e ricorderei ancora

141. Lo stesso Zanzotto della registrazione del 1999 mi aveva dato in anteprima, per recitarli nello spettacolo del Mittelfest del luglio di quell'anno, un paio di questi testi, compresi nel "Meridiano" allora non ancora uscito.

Fernando Bandini) – ma sono specie precise, e ovviamente umili, quasi in un compendio complessivo. Si legga la breve nota, una sorta di precisazione evasiva, dell'autore: «Delle varie piante e situazioni vegetali e agricole vedi *passim* in tutta la mia opera» (p. 898). Sfilano così: l'erba spagna che si stende a letto a vista d'occhio, il trifoglio (*strafoi*), la coppia di gelsi e salici (*morèr e sachèr*), le vitalbe (*vidisón*), i ranuncoli (i più invasivi), e i fiori e le erbe senza nome, i tassi barbassi. Le piante sembrano applaudire, scosse, «co'l vent subia» («ma ogni paca de vent / a 'sta fola ghe fea far clap clap»: annota l'autore, «applauso anglo-fumettistico»), colui che parla, senz'altro designato come «el primo ator»: «perché mi rezhitée par ela», per la natura o il paesaggio. Ma anche qui, infine, qualche modesto appunto.

Primo: una nota quasi ruzantiana è nella tipica *s* prostetica di tradizione pavana, quella che, ripresa come tratto fonetico caratterizzante una lingua rustica, serve poi a negare gli enunciati: lo *s-naturale*, i *s-librazón* e qui, appunto, i *s-poeti*.

Secondo: il tempo d'enunciazione, che condensa il tempo della voce recitante e il tempo del libro (o dello *s-librazón*, ovvero del "Meridiano" in cui il testo si pubblica). Torna alla memoria un altro testo esemplare di Zanzotto, addirittura in *Vocativo* (1957): *Colloquio*. "Colloquio" appunto tra due temporalità, quella di una scritta scolorita su un muro di campagna, in attesa della primavera, e quella che la riflette, nella poesia composta in tempo d'autunno:[142] «ed io come un fiore appasito [*sic*] guardo tutte queste meraviglie» (p.155). La data, in coda, sulla pagina col testo a fronte in lingua, suona *maggiarzo 1998*, che condensa due mesi, evidentemente, sulla soglia della data di stampa (il "Meridiano" data 1999). Tuttavia il tempo dell'enunciazione (tempo della voce) si scopre leggendo o ascoltando essere un altro, un anno diverso e comunque certamente una diversa stagione: «l'era 'l dì dei nostri cari mort». Quello presente, sembra da intendere tempo di lunga composizione, è quello in cui la poesia in lingua materna, già evocatrice della voce della natura, si sistema nello spazio del libro: «un s'ciant 'na fiantingola de vita», che «la tenicheta de do versi» tiene su o erge come «stech drento 'n tel gnent / reversi, persi, strapersi».

Terzo: il luogo dell'enunciazione, prima che la voce sia consegnata alla carta. Ligonàs è un toponimo (prediale, di origine incerta, recita la nota dell'autore), che appariva in una scritta, ora quasi smarrita, sulla parte alta di una gran casa contadina: una tra le varie insegne-costellazioni zanzottiane, ma in questo caso specifico insegna, appunto, di un *teatro dei campi*:

'tel teatro dei canp spalancà
drio drio la casona ciamada Ligonàs
(nome vecio 'fa 'l cuch
scrit alt sul mur parsora
ma adès assà 'ndar in malora).

142. La poesia ebe un'ottima analisi in Pozzi 1974.

9. Giuliano Scabia. La foresta del racconto e il "teatro naturale"[143]

1.

Solo per incrocio fortuito di letture parto da Petrarca, un letterato che sembra non avere nulla a che fare col Nane Oca di Giuliano Scabia (nei cui libri c'è Dante Banighieri, ma non, poniamo, Francesco Betrarca), a meno di non accontentarsi della citazione fatta dal povero Bragadin Braghiero, nel momento della scoperta che la moglie Rosalinda ha per amante Guido il Puliero: «Quanto piace al mondo è breve sogno» (FS, p. 53). Ma qui siamo chiaramente nei sentieri dell'allusività al ribasso, come quella (in presenza di variazione) che occhieggia in attacchi come «Chiara è la sera e poco il vento». Perché partire da Petrarca? Perché anche Petrarca fa, almeno una volta (e almeno in volgare), riferimento al luogo Teatro, inteso nel senso di un edificio degli antichi che aveva tale nome e di cui ai suoi tempi si comprendeva poco l'uso. Tant'è che un uomo diversamente curioso e aperto come Boccaccio glossava questa parola ogni volta che la incontrava, traducendo dal latino (come il professor Pandòlo o il Beato Commento di Scabia), in glosse come queste:

> era il teatro come un palazzo di mezzo cerchio ove i poeti faceano recitationi de' valenti huomeni per animare il popolo a virtù;
>
> … theatro è uno luogo comune ne la città sì come la piazza, la corte dove li cittadini si ragunano e ordinano loro consigli e questa era usanza in Grecia;
>
> … e così nel teatro erano due luoghi: uno per spazio contenenteli raguardatori; l'altro che chiamavano scena, era per lo poeta che recitava la favola o il fatto onde nasceva il giuoco. E quivi uscivano persone contraffatte in quello habito e habiti che richiedeva la materia.[144]

Glosse dove, peraltro, si incontra l'idea o immaginazione medievale del teatro come un atto tenuto in pubblico da un lettore unico, che dice le parti o battute di tutti i personaggi. A proposito di personaggi che raccontano ad alta voce, va ricordato che anche Boccaccio nomina una sola volta questo luogo nella sua opera più famosa, il *Decameron*, quando le donne della

143. I rinvii sono offerti direttamente nel testo con le abbreviazioni NO = *Nane Oca*; FS = *Foreste sorelle*; NOR = *Nane Oca rivelato,* editi rispettivamente (Torino: Einaudi), nel 1992, 2005, 2009.

144. Casella 1982, *passim*.

brigata vanno a fare il bagno alle pendici di un luogo naturale che ha, appunto, forma di teatro, mentre gli uomini stanno a casa a giocare: un luogo a discesa digradante nel paesaggio, «artificio della natura e non manuale». I commenti petrarcheschi, dal XVI secolo a quelli più recenti, da quando il Teatro è tornato ad essere un luogo di esperienza comune, non annotano invece questa parola.

Un verso dei *Rerum vulgarium fragmenta* (X, 5), dunque, secondo me va benissimo – e non lo dico per retorica argomentativa e per perdere tempo – per festeggiare Giuliano Scabia:[145]

> qui non palazzi, non theatro o loggia,
> ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino
> tra l'erba verde e 'l bel monte vicino,
> onde si scende poetando et poggia,
> levan di terra al ciel nostr'intellecto.

Annotava Foscolo (che mi pare ne capisse poco) per questo verso: «La solitudine, che trae le menti passionate a fantasticare intorno a tutti gli estremi della tristezza e della gioia, non valse ad altro che a vie più agitare i già turbati pensieri del Petrarca. La pittoresca bellezza delle scene e la tranquillità di una vita eremitica ne affascinarono gli occhi, elevandone la mente verso il cielo». Ne aveva capito di più Dionigi Atanagi – che sembra Angelo Beolco il Ruzante, celebrante Petrarca, "impavanato" (*messier Francesco Spetrarca* che avrebbe lasciato la *fiorentinarìa* per venire a vivere *in sul Pavan*) – che scrive: «elesse in compagnia d'Apollo et delle Muse in Arquà, villa piacevolissima sul padovano, di spender l'avanzo degli anni suoi» (*Di XIII huomini illustri*, Venezia, 1560, p. 156). Tra l'altro anche il primo libro di *Nane Oca* si dichiara, come da sottoscrizione finale, composto tra la *fiorentinarìa* (Casenuove di Impruneta) e il Veneto (più precisamente Venezia, da cui forse si sogna il *taratuorio pavan* e si ritrova fantasticata l'infanzia dell'autore e i suoi luoghi). Arquà immagino si possa comprendere nella piantina del territorio che si stende intorno alla *Pava* di Nane Oca, messa a disposizione del lettore in apertura di tutti e tre i libri, oltre i Grèbani, dalla parte di sinistra, dove la *Pavante foresta* lascia spazio ai Colli. Chissà, ancora, se le Muse di Arquà sono quelle che qui si incontrano, ovvero che l'appuntato Cartura, travestito in pupazzo di neve, identifica in questa anagrafe: Bellavoce, Festiva, Allegra, Celeste, Ballerina, Celebrante, Canterina, Vociona e Amorosa (FS, p. 90).

Ma su questo si tornerà alla fine, per provare almeno di non aver cominciato divagando.

145. Il contributo fu presentato per il suo ottantesimo compleanno.

2.

Il rapporto tra i piani o livelli narrativi del primo libro, intitolato appunto *Nane Oca*, è sostanzialmente chiaro e, del resto, lo si nomina, al suo interno, come un romanzo («Ocaromanzo», NO, p. 88); un romanzo che si legge o si ascolta (NO, p. 117); e così lo chiama lo stesso Dio «onniascoltante», di cui si vede il solo enorme orecchio proteso, che si nutre di storie: «Me lo sono proprio goduto questo romanzo» (NO, p. 141).

«L'autore e tutti i personaggi» nel terzo, *Nane Oca rivelato*, come formula di congedo – sulla soglia di uscita dal libro – appaiano la prima definizione a quella di commedia: «la commedia (o romanzo) di Nane Oca» (NOR, p. 143). Ma qui commedia – oltre al significato genericamente teatrale o drammatico – ha assunto per divertimento (ma fino a un certo punto) il senso ultimo del suo trasformarsi o straniarsi di foresta in foresta sorelle, posto che l'ultimo che nel libro prende la parola è proprio il poeta Dante Banighieri in persona, subito prima che Nane e il Conte Chiarastella, con un balzo, tornino dalla "parte di qua" «per raccontarci la storia»:

> Chi sei, ragazzo? – disse il poeta Banighieri.
> Nane Oca, – disse Giovanni.
> Se ero vivo ti mettevo nella *Commedia*, – disse il poeta Banighieri.
> (NOR, p. 138)

Il procedimento di mescolanza e straniamento tra cornice e racconto, tra Mondo altro, Mondo magico, Altro mondo («Mondo sottocui», nel senso letterale) e Mondo Questo, non è però uno scherzo finale, dell'ultima pagina o dell'ultimo libro, posto che nel precedente suor Gabriella – suora volante e personaggio di raccordo tra storia e racconto – riemerge da sei mesi di inghiottimento nel *leàme* primigenio (la sua sparizione aveva provocato l'interruzione del racconto delle avventure di Nane Oca) proprio paragonandosi ai pochi precedenti di esperienza dell'oltretomba: «scendere nel regno dei morti senza essere morta, come Dante Banighieri, Virgilio Maroni [che diventerà Birgilio nella terza "cantica" o puntata], Olisse da Itaca e il poeta Orfeo: e come, naturalmente, Gesù Nazareno» (FS, p. 179).

Dunque, all'inizio, un romanzo, che Guido il Puliero compone e legge ad alta voce a una conventicola che si raccoglie allo scopo intorno a lui e, di conseguenza, la forma frammentaria del libro che noi leggiamo (il libro di Giuliano Scabia che si intitola *Nane Oca*, pubblicato da Einaudi nel 1992) si finge dipendere da queste condizioni di scrittura o enunciazione che dire le vogliamo. L'autore di questo libro arriva, bussa alla porta del Puliero e si accomoda in una sera di fine settembre, precedendo di poco l'arrivo degli altri.

Nane Oca – tranne che per la presenza di suor Gabriella, insieme personaggio della sua storia e ascoltatrice della lettura – non sembra, insieme ai personaggi che lo circondano, comunicare col gruppo degli ascoltatori delle sue storie che si raccoglie presso la casa di Guido il Puliero ai Ronchi

Palù, luogo dove lo stesso Nane Oca ha trascorso degli anni, ma ai tempi della «Guerra Imperversante». Se si suppone che Scabia si proietti nel personaggio da lui inventato, è lecito pensare ad un'ambientazione che risale agli anni in cui l'autore reale, nato a Padova nel 1935, era bambino o ragazzo in tempo di guerra.

Di Suor Gabriella va tenuto presente il fatto che voli, ovvero che possa spostarsi da un livello narrativo all'altro (mi viene in mente l'Icaro di *Le vol d'Icare* di Raymond Queneau, che vola appunto fuori dal libro rubato, secondo la doppia accezione della parola in francese), e la cosa è precisamente sottolineata dal personaggio medesimo nel secondo libro al suo riaffiorare, dopo essere stata in compagnia di zio Ade, novella Proserpina, nel *leàme*: «passavo senza saperlo dalla realtà al romanzo per via del volo innato» (FS, p. 185). Altra cosa, ovviamente, che fate, Muse e creature «non di questo mondo» (o del Mondo Questo) circondino con la loro presenza tanto il livello dei personaggi che agiscono nella cornice del racconto che di quelli che abitano il racconto vero e proprio, quello cioè contenuto nel libro che Guido il Puliero legge la sera, ad alta voce, agli amici, in casa o sotto il tiglio.

L'autore, così nominato, presente ma che mai commenta ad alta voce o prende la parola, si dichiara a piè sospinto al lettore, soprattutto tra due parentesi tonde: modo ovvio di marcare il livello o il confine. Così è dell'orecchio di Dio (che di solito vede tutto, mentre qui ascolta tutto), orecchio che sia l'autore che alcuni personaggi–favolatori scorgono sopra le loro teste, nella regione aerea. Dio è «onniascoltante» e si nutre di storie e, se per caso non esistesse, viene inventato da chi produce dette storie: chi prega, del resto, postula la presenza di qualcuno che l'ascolti, dato dell'esperienza che marca anche il passaggio dall'onnivedente all'onniascoltante. L'autore pure si nutre di storie ma, oltre al fatto di non essere evidentemente un narratore onnisciente, come si dice, non risulta nemmeno onniascoltante, perché ci sono dialoghi sussurrati che non si è riusciti a trascrivere, come dichiarano i puntini di sospensione sulla pagina (per esempio, NO, p. 131: «Allora il gufo e Giovanni proseguirono la conversazione sussurrando – e io, l'autore, poiché non ho sentito più niente non posso riferire niente»). Si potrebbe dire che l'autore è l'orecchio interno, parziale, e Dio l'orecchio onniascoltante esterno di tutte le storie del mondo.

3.

Il libro di Guido il Puliero – che potrebbe essere un libro unitario, raccoglibile in un unico volume (anche se Scabia lo ha costruito "tornandoci sopra", come si dice) – si finge prima un racconto letto ad alta voce, contenuto dai fogli scritti dallo stesso Guido (e trascritto dal personaggio detto l'Autore), poi un libro ripreso nella scrittura, ma che appare solo per un piccolo frammento aggiuntivo nella seconda puntata, di cui non si può cominciare mai la lettura a causa della scomparsa della rammentata suora volante, e infine

un manoscritto in copia unica rubato nel terzo episodio, salvo apparire qui poi, in proporzione più sostanziosa, come libro a stampa riprodotto dentro al libro, curato dai membri della combriccola (in particolare proprio da quel Don Ettore il Parco che aveva assunto nei primi due libri il ruolo di censore delle libertà della fantasia, specie sotto il profilo della compatibilità con la dottrina).

Ad apertura delle *Foreste sorelle* il lettore di questo mondo che abbia già letto il primo libro si attende un pronto ingresso nelle storie di Nane Oca e compagni, ma deve constatare che quello che ha per le mani è un libro in gran parte occupato dal racconto–cornice o, in altri termini, in cui il racconto inquadrato frana e si mescola al racconto che dovrebbe inquadrarlo. Così attraverso plurime "inchieste" sulla sparizione di suor Gabriella non solo l'autore passeggia e parla col Puliero ma i personaggi incontrati da Nane Oca, contenuti nella storia ricostruita e letta – per esempio i suoi amici d'infanzia – si incontrano e intrattengono con i personaggi che ascoltavano le loro storie e, sorprendentemente (ma tale sorpresa non è mai marcata) con loro lo stesso protagonista nominale Nane Oca, che potrebbe tra l'altro raccontarsi da solo o contribuire a completare la sua storia o le sue storie. Alla fine della *quête* di suor Gabriella, al suo riapparire, la lettura sembra aver finalmente luogo (siamo alla pagina 192, quando il lettore vede che gli resta poco per terminare il libro, posto anche che l'ultima sua parte è formata da un canzoniere di calligrammi composti da Guido, che fa il floricultore, in forma di fiore).

I personaggi siedono tutti a una tavola rotonda, sotto il tiglio, compreso Nane Oca e l'ultimo ad apparire è il professor Pandòlo, suo maestro. Dopo la sospensione rispetto a ciò che essi come il lettore, o narratario, si attendono dall'inizio che finalmente Guido faccia: «Guido il Puliero sta per cominciare», dopo che don Ettore il Parco ha verificato che molti di coloro che sono là presenti non possono esistere (almeno, direi, nel livello di una realtà narrativa). Ma quando Guido finalmente sta per iniziare dice così: «... ma piace loro ascoltare *Le foreste sorelle*» (FS, p.193).

Nulla meglio della lista – dell'insieme di nomi parlanti ed evocativi – esprime la potenzialità del racconto, e tra le molte liste che le tre puntate o cantiche di Nane Oca presentano (mirabile, per esempio, quella dei personaggi solo potenziali che si legge alle pp. 171-172, dove i nomi parlanti assumono il rilievo di serbatoi per altre narrazioni potenziali) la più bella e appassionante mi sembra quella che riassume tutti i nomi che il lettore ha incontrato lungo i primi due libri, che mescola non solo i gruppi originalmente separati degli ascoltatori (gli ospiti della casa di Guido il Puliero, i personaggi del libro, come la banda degli amici d'infanzia di Nane ai Ronchi Palù, già ripetutamente citati), ma tutti i personaggi magici del Mondo Rovescio o di altri mondi confinanti con il Mondo Questo, che si sono rivelati tra lingue varie, come la lingua rovescia e la stralingua. Dovrebbe essere il capitano Adcock a dire tutti i nomi, che occupano tre pagine a stampa del secondo libro che si avvia alla conclusione, nella

tavolata sotto al tiglio da dove si può osservare la complessiva estensione delle foreste sorelle e della narrazione, almeno fino a questo punto (FS, pp. 202-205).

4.

La figura che regge il gioco e lo straniamento della fiaba in cornice e il suo ritorno, – quella che mette sotto allo stesso albero i personaggi di più mondi – viene definita dai critici letterari metalessi e così la chiama, in un senso complesso e ripensato, Gérard Genette, in un libro che elegge questa figura negletta a figura regina.[146] *Nane Oca* e *Le foreste sorelle* sono sia i titoli dei libri di Guido il Puliero che i titoli dei libri di Giuliano Scabia che contengono la narrazione della loro scrittura o lettura, teste un personaggio, tra tutti evanescente, chiamato l'autore (l'antievanescenza o la possibilità di incarnazione sono date dal fatto di avere un nome, che evoca storie e presenza). Del primo – attraverso le sedute di lettura – constatiamo la larga coincidenza del libro del Puliero col libro che stiamo leggendo (a parte l'appendice della consegna del finto premio Nobel a Guido), mentre del secondo osserviamo solo l'identità del titolo, o poco più, vale a dire di un paio di pagine. E non possiamo alla fine nemmeno dire che Guido il Puliero abbia scritto qualcosa e lo legga ad alta voce dentro al racconto, se non per una specie di resto della narrazione che va sotto il nome di *Nane Oca* (o della sua riformulazione mitica ne *Le straordinarie avventure di...*). Certo, la porzione finale di pagina – che ha all'occhiello il titolo di *Nane Oca nelle foreste sorelle* – è preceduta, nell'ultima pagina del blocco, sotto il disegno con il tiglio, da un attacco di questo tipo: «Prese il primo foglio e cominciò a leggere» (FS, p. 193).

Ne *Le foreste sorelle* quello che si presentava come il *nuovo romanzo* di Guido il Puliero dura esattamente da p. 197 a metà di p. 200, nel momento in cui peraltro Nane Oca plana con la barca volante proprio «sopra il giardino di quella casa dove gli amici vanno ad ascoltare le storie di Nane Oca» (al contrario dello schiantarsi sul suolo, e sulla pagina, del personaggio a cui si intitola il già citato *Le vol d'Icare* di Raymond Queneau: se questo riconduce al libro e lo fa chiudere, il planare di Nane Oca segna invece il lieto ritrovarsi di storia e racconto). Così il libro riporta il dialogo di Nane col conte Chiarastella dentro la Pavante Foresta, mentre egli si trova seduto ad ascoltare con gli altri, intorno alla tavola rotonda sotto il tiglio medesimo. In realtà la continuazione è appena la conclusione del dialogo lasciato sospeso («Parlando parlando seguivano il sentiero profondo…»: NO, p. 203) nel *Frammento delle foreste sorelle* che chiudeva *Nane Oca*. Dunque il libro *Le foreste sorelle* – almeno quello che riesce a scrivere e a leggere alla combriccola il Puliero – risulta propriamente solo il resto o l'aggiunta

146. Genette 2004 e, per un'applicazione al teatro, Vescovo 2015, pp. 289-312.

di un paio di pagine che serve a concludere quel dialogo e a far planare i personaggi del racconto nella cornice a cui spetta la ricostruzione o l'invenzione della loro storia. La frase d' avvio riprende, infatti, quella lasciata in sospeso nel libro (di Scabia) precedente:

> osservati dagli uccelli e dalle bestie, fra le foglie fitte, i turbini di moscerini, le api… (NO, p. 203)

> osservati dagli uccelli e dalle bestie, fra le foglie fitte, i turbini di moscerini, le api e le farfalle – senza parlare, presi dall'incanto. (FS, p. 197)

Nane Oca rivelato presenta ancora, come si è detto, la complicata diversione di quella materia: i dialoghi di Nane e del Conte Chiarastella e dei personaggi da loro incontrati di foresta in foresta (uscendo cioè dalla topografia, dotata comunque di qualche referenzialità, della Pavante foresta): un libro che viene rubato e che poi appare nella forma della riproduzione – libro nel libro – di un'opera a stampa. Fatto salvo che il Puliero ne è autore fino a un certo punto (curanti i sodali e in particolare Don Ettore), e che il libro ripresenta cose che il lettore reale ha già letto (*La foresta del sole*). E soprattutto che l'ultimo, e decisivo, dei dialoghi tra Nane e il Conte – quello in cui appare il poeta Banighieri – non è nel libro a stampa, ma un frammento aggiunto dall'autore in coda al libro, ovvero a conclusione della "commedia di Nane Oca".

"Fole del Puliero" – o "dello Scabia" – sono i personaggi che qui parlano («Anch'io sono una fola del Puliero») e dialogano con altri personaggi-fola dell'immaginario dei secoli dei secoli (la Musa, per esempio, che dichiara la sua medesima natura) e con personaggi reali, riformulati non a caso a partire dal nome (Pitler o Banighieri): le foreste sono il luogo in cui si possono fare giunte alle cose scritte, proprie e altrui. Quanto alle righe che univano i due libri precedenti, esse si ritrovano, immancabilmente, come luogo generativo del terzo libro (che potremmo anche prendere in senso rabelaisiano, posti sviluppi tra un libro e l'altro e dettagli come l'esibito calligramma della divina bottiglia). Così nella seconda prosa a stampa:

> Erano dunque il conte Chiarastella e Giovanni dentro la Pavante Foresta da un bel po' in cammino, osservati dagli uccelli e dalle bestie, fra le foglie fitte, i turbini di moscerini, le api e le farfalle – senza parlare – presi dall'incanto. (FS, p. 197 = *Le foreste tralasciate*, NOR, p. 3)

5.

Le foreste sorelle introduce rispetto a un libro "tutto di parole" (a parte la tavola di apertura e un solo disegno, che illustra la forma della cerbottana dei ragazzi dei Ronchi Palù) come il primo *Nane Oca*, e proprio smarrendo la

scelta di prosecuzione delle sue "avventure", la divaricazione delle "figure" (i disegni dell'autore) e di un vero e proprio "libro parallelo" di calligrammi, che fa, giusta l'evocazione del titolo dantesco, del secondo romanzo (forse non più) o seconda cantica (non ancora), una sorta di prosimetro con schizzi e calligrammi (*Fioreto. Canzoniere per Rosalinda* s'intitola la sezione finale, che riprende e allarga il campionario dei testi via via offerti dentro la narrazione, con la seguente postilla: «Scrivendo e ricamando il nome del suo amore sui petali e le foglie Guido tenne la propria anima in fiore, in attesa della vita nuova»). Dalla rosa delle indagini per ritrovare Suor Gabriella si passa alla decifrazione degli indizi offerti della poesia in forma di rosa.

La terza puntata o cantica si struttura, nel *Nane Oca rivelato*, in forma ancora diversa. Come si è detto, in una sorta di riproduzione in fac-simile (con interruzione, infatti, della numerazione delle pagine del libro che lo contiene e che continua sottotraccia). Il manoscritto rubato è l'unica parte della scrittura di Guido ad apparire a stampa sotto il suo nome: *Le foreste tralasciate*, appunto, *finalmente* stampate («a cura dei poeti del platano alto»). Qui tra la riproduzione del racconto, comprese le parti redatte in stato di frammento da Guido il Puliero, si insinua la responsabilità terza dei curatori – terza tra il Puliero e il personaggio detto l'autore –, generalmente a nome collettivo e specificamente col ruolo di responsabilità individuale, visto che Don Ettore il Parco introduce con breve nota gli ultimi due pezzi: uno che riappare con varianti del Puliero stesso rispetto alla forma già pubblicata nelle *Foreste sorelle* (*La foresta del sole*), l'altra, prosa conclusiva, "trovata" dagli amici tra le carte d'autore (*La foresta dell'amore oco*), e allegata come appendice.

Il frontespizio del fac-simile offre in bella vista l'immagine (ripresa anche pagina per pagina come decorazione corrente) dell'albero che il lettore del mondo «fuor di quello vero» identifica con quello del Teatro vagante, in cartapesta e canne, costruito nel 1979 ed esibito dall'autore vero (Scabia) in plurime occasioni nei suoi racconti o letture ad alta voce. Il libro intestato a Giuliano Scabia che contiene il libro del Puliero in fac-simile offre peraltro delle illustrazioni («con disegni dell'autore», dichiara il frontespizio, e si tratta non dell'autore in *fabula* ma di quello certificato sul piano della realtà e della proprietà letteraria). Ho detto illustrazioni per il loro rapporto col testo, anche per il fatto di essere – nella maggior parte almeno – fornite del dato che certifica tale statuto: il richiamo alle parole del testo, riprese come didascalia, a cui esse rimandano («uscì un paracadutista che, calando, salutò», NOR, p. 38; «le due zucche barucole andavano annusando...», NOR, p. 40). Poi c'è ovviamente altra merce visiva, con ritorno sulle tracce della seconda cantica, come l'albero-calligramma che restituisce il canto di «cavalieri e cavalarisse» (proprio nel momento in cui Don Ettore propone al Puliero di andare in stampa). Ma il calligramma si rivela poco dopo una forma non solo cangiante e fluttuante, ma esplosiva. Nelle pagine che immediatamente precedono la "stampa" dell'opera del Puliero il calligramma

dell'orecchio divino onniascoltante "va in oca", nel senso letterale, apparendo prima in forma di calligramma-oca e poi deflagrando in segni non più alfabetici e decifrabili.

Chiamerei schizzi quelli delle *Foreste sorelle*, che si spartiscono il campo coi veri e propri calligrammi formati e che non sono affatto "illustrazioni", nel senso che non traducono in immagine il contenuto della scrittura, un suo momento descrittivo. Al contrario sono la testimonianza di uno stato preventivo, poiché lo schizzo (nella sua rapidità e nella scarsa figurabilità che presume) precede e non segue la narrazione, la produce non la illustra. Il senso che li determina è esattamente opposto a quello del calligramma, dove il testo si dispone in forma di figura, offrendo al primo colpo d'occhio al lettore ciò che la disposizione disegna e non le parole che essa contiene, eventuale oggetto di trascrizione o di decifrazione che egli può intraprendere, a patto di interrompere il flusso della lettura.

Nella sostanziosa crescita della dimensione allusiva del secondo libro rispetto al primo si veda, al primo apparire di un calligramma a testo, il rinvio alla «forma inventata dal poeta Pascasio di San Giovanni, riportata alla luce da frate Giovanni, l'eremita del Pozzo Palù, allievo e amico del professor Pandòlo» (FS, p. 69). Lasciando perdere l'eventuale ricerca di identificazione del professor Pandòlo, Giovanni del Pozzo, per di più frate, sembra evocare Giovanni Pozzi, che da *La rosa in mano al professore*, del 1974, arrivava, nell'anno 1981, al suo *La parola dipinta*, che di calligrammi è un trionfo. L'identità o la mezza identità del professor Pandòlo sarà invece esplicitamente dichiarata alla fine del terzo libro, nell'uscita di vita di uno studioso padovano di parole, «il sapientissimo Manlio, maestro di parole e iperdizionari». Ovviamente Manlio Cortelazzo.

6.

Quanto qui sembrerà al lettore oggetto di un (forse sterile) discorso critico-analitico e narratologico possiede – come l'allegoria *in factis* dei medievali – una possibilità di constatazione sul piano della realtà propriamente intesa. Un accesso di grande utilità, forse il più utile in assoluto, si offre nella "lista di cose" che si riassumono nella *Teatrografia*, che Scabia stesso ha redatto.[147] Ora, la teatrografia – a differenza della bibliografia, che fa riferimento a libri e oggetti a stampa, comunque materialmente reperibili – mostra qui tutta la sua gassosità nella diversità dei referenti. Questa non è, infatti, una lista di spettacoli realizzati ma di occasioni sceniche, che non chiameremo per cadere dalla padella alla brace delle definizioni correnti o corrive *performances*, in questo modo ripartita: «Spettacoli, azioni di strada, schemi vuoti, animazioni, giri, visite, eventi, racconti del teatro, narrazioni, ritorni». Scorrendo questa lista composita si ha modo di osservare

147. Tamiozzo Goldmann 1997 e Marchiori 2005.

la varia vita nel mondo che chiamiamo "fuor di noi vero" dei "racconti di" e "intorno a" Nane Oca che leggiamo a stampa nei libri principali e nelle scritture che li circondano e intermezzano, poi riassorbiti dalla seconda e dalla terza "cantica". Racconti o "letture" o altro ancora fatti, in forma diversa e in luoghi diversi, ad alta voce, davanti a un pubblico, dall'autore reale Giuliano Scabia e che segnano certo uno dei tragitti principali del suo "teatro", insieme ai pezzi che compongono in anni prossimi il libro o la raccolta intitolata *Teatro con bosco e animali*. Con la differenza che questi ultimi hanno in partenza forma drammatica (sono scritti cioè affidando delle battute a dei personaggi, col corredo di didascalie e nell'assenza dell'autore come parlante "in persona propria"). L'autore – nel senso della persona reale Giuliano Scabia – ha praticato la prospettiva di leggerli o dirli ad alta voce, facendo tutti i personaggi. Un ritorno, se si vuole, dal libro destinato al lettore solitario alle condizioni di lettura che il romanzo immagina ai Ronchi Palù, dove Guido il Puliero legge anche lui ad alta voce.

Un'altra lista di cose o oggetti, fornita dallo stesso Scabia, e proprio nel risvolto di copertina delle *Foreste sorelle*, mi ha colpito a suo tempo e torna a colpirmi, per la catalogazione delle scritture che propone. Ecco la categoria centrale, anzi il ritorno di una definizione che ho appena evocato dalla precedente teatrografia composita: quella di «racconto del teatro». Conio o ripresa esibiti quando appariva la seconda puntata di Nane Oca (2005), ovvero in un momento in cui la categoria di "teatro di racconto" o "teatro di narrazione" non solo si era da tempo imposta ma, viene da sospettare, forse aveva già esaurito il suo portato di novità o la sua spinta propulsiva. Ecco, allora, il «racconto del teatro». Del teatro di Scabia – anche autore drammatico e quindi di testi assumibili in operazioni di messinscena da parte di altri (come mostrano, per esempio, le riprese e traduzioni di *Fantastica visione*) – si potrebbe dire che ha la caratteristica costante nel tempo, nell'arco di mezzo secolo, di essersi sostanzialmente svolto "fuori dal teatro" («perfino qualche volta nel teatro» puntualizza, in una pagina del saggio sopra ricordato, Marchiori), inteso nel senso della sala teatrale.

Siamo tornati così alla citazione di partenza, del Petrarca "impavanato", secondo Ruzante, (o *Bruzante*, come lo chiama il poeta Banighieri alla fine delle *Foreste sorelle*, nominadolo insieme a *Birgilio e Birlìn Cocai* e ad altri). Non un Teatro ma, in vece di quello, un albero. Forse meglio che un abete, faggio o pino, un salice, un platano o un altro tipo di pianta, e su tutte l'albero della vita, di specie botanica non dichiarata (ma dovrebbe trattarsi, eventualmente, di un melo), che sta al centro della Piazza dei Frutti di Padova, «albero dalle foglie dolci e garbine». La pianta che il solito don Ettore ha dichiarato non esistere nella topografia reale che, del resto, è anche quella della nostra esperienza della città: «Quell'albero in piazza dei Frutti in realtà non c'è e siccome è nominato fin dal primo capitolo è chiaro che Nane Oca è irreale fin dalle fondamenta». Ma Dio, al contrario del prete, sembra invece apprezzare questa sorta di allusione a

una remissione del peccato originale. Ma forse basta riferirsi al simulacro dell'albero del Teatro vagante, in cartapesta e canne, prima ricordato, esibito come oggetto evocativo e sineddoche del suo lavoro da Scabia, piantato al centro dei suoi racconti "a viva voce", nell'esperienza che, rivedendo leggermente un titolo di Gianni Celati (che ha scritto, tra l'altro, cose bellissime sul nostro autore) potremmo chiamare il «teatro naturale» di Giuliano Scabia.

Bibliografia

Testi citati in forma abbreviata

Belli
I sonetti romaneschi di G. G. Belli, pubblicati dal nipote Giacomo, a cura di L. Morandi, Città di Castello: Lapi, 1889.
Bertolazzi, *Gibigianna*
C. Bertolazzi, *La Gibigianna*, Milano: Baldini e Castoldi, 1898.
Bertolazzi, *Teatro*
C. Bertolazzi, *Teatro*, con prefazione dell'autore, Milano: Agnelli, 1915.

De Filippo
E. De Filippo, *Teatro*, a cura di N. De Blasi, P. Quarenghi, I, Milano: Mondadori, 2000.
Gallina
G. Gallina, *Tutto il teatro*, Venezia: Marsilio/Regione del Veneto, 2000-2004.
Goethe, *Romanzi*
J.W. von Goethe, *Romanzi*, a cura di R. Caruzzi, Milano: Mondadori, 1979.
Goethe, *Viaggio in Italia*
J.W. von Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione di E. Castellani, Milano: Mondadori, 1983.
Goldoni
C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano: Mondadori, 1935-56.
Gozzi
C. Gozzi, *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini, P. Vescovo, Venezia: Marsilio, 2012.

Kant
I.Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, introduzione e note di M. Foucault, a cura di M. Bertani, G. Garelli, Torino: Einaudi, 2008.

Palmieri, *Teatro in dialetto*
E.F. Palmieri, *Del teatro in dialetto*, a cura di G.A. Cibotto, Venezia: Edizioni del Ruzante, 1976.

Palmieri, *Commedie*
E. F. Palmieri, *Commedie venete*, Padova: Rebellato, 1969.
Pasolini
P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano: Mondadori, 2001.
Pindemonte
I. Pindemonte, *Lettere a Isabella (1784-1828)*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze: Olschki, 2000.
Pozza
G. Pozza, *Cronache teatrali (1866-1913)*, a cura di G.A. Cibotto, Vicenza: Neri Pozza, 1971.

Ruccello
A. Ruccello, *Teatro*, introduzione di E. Fiore, Milano: Ubulibri, 2005.

Selvatico
R. Selvatico, *Commedie e poesie veneziane*, a cura di A. Fradeletto, Milano: Treves, 1910.

Simoni
R. Simoni, *Commedie*, Verona: Cierre Edizioni / Biblioteca Civica di Verona, 2003.

Testori
G. Testori, *Opere scelte*, a cura di G. Agosti, Milano: Mondadori, 2023.

Valle-Inclán, *Entrevistas*
R. Del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, a cura di J. Del Valle-Inclán, Valencia: Pretextos, 1994.
Valle-Inclán, *Obra*
R. Del Valle-Inclán, *Obra completa*, Madrid: Espasa, 2002.
Viviani
R. Viviani, *Teatro*, a cura di A. Lezza, P. Scialò, I, Napoli: Guida, 1987.

Zanzotto
A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano: Mondadori, 1999.

Studi

Agamben 1996
G. Agamben, *Il sogno della lingua*, in *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia: Marsilio, 1996, pp. 49-66.
Agamben 2015
G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*, Milano: Nottetempo, 2015.
Aricò 1985
D. Aricò, *Il patetico grottesco. «La Gerusalemme liberata» bolognese di Gio. Francesco Negri*, "Studi Secenteschi" XXVI (1985), pp. 177-207.
Attisani 1978
A. Attisani, *Teatro come differenza*, Feltrinelli: Milano, 1978.

Bachtin 1979
M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino: Einaudi, 1979.
Bajini 2000
S. Bajini, *La guerra dei due Carli*, Vicenza: Teatro Olimpico, 2000.
Barsotti 2007
A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma: Bulzoni, 2007.
Benzoni 1997
G. Benzoni, *Verso la fine? A proposito dell'ultitimo secolo della Serenissima*, in *Venezia. Itinerari per la storia della città*, a cura di S. Gasparri, G. Levi e P. Moro, Bologna: Il Mulino, 1997, pp. 245-303.

Benzoni 2000
G. Benzoni, *Dalla fine alla fine: Vienna primo Novecento, Venezia Settecento*, "Studi Veneziani" XIX (2000), pp. 135-173.
Brevini 1999
F. Brevini (a cura di), *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, Milano: Mondadori, 1999.
Bucciantini 2017
M. Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, Torino: Einaudi, 2017.

Carrara Verdi 2002
G. Carrara Verdi, *Per il "Re Lear". Giuseppe Verdi, Antonio Somma*, Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002.
Casella 1982
M.T. Casella, *Tra Boccaccio e Petrarca. I volgarizzamenti di Tito Livio e di Valerio Massimo*, Padova: Antenore, 1982.
Citarella 2009
M. Citarella, *Per una ricognizione bibliografica di Annibale Ruccello autore*, in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, a cura di P. Sabbatino, Napoli: ESI, 2009, pp. 241-264.
Confuorto 2023
V. Confuorto, *I balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana*, Roma: Bulzoni, 2023.
Contini 1970
G. Contini, *Varianti e altra linguistica (Una raccolta di saggi, 1938-1968)*, Torino: Einaudi, 1970.
Contini 1988
G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino: Einaudi, 1988.
Cozzi 1959
G. Cozzi, *Appunti sul teatro e i teatri a Venezia agli inizi del Seicento*, "Bollettino dell'Istituto di storia della societa e dello stato veneziano", I, (1959), pp. 187-192.
Cozzi 1997
G. Cozzi, *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venezia: Marsilio, 1997.
Croce 1922
B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, III, Bari: Laterza, 1922.

Da Pozzo 1993
G. Da Pozzo, *La traduzione bellunese della «Liberata»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padova: Editoriale Programma, 1993, pp. 1449-1473.
De Min 2017
S. De Min, *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano-Udine, Mimesis 2017.
De Simone 1990
R. De Simone, *Linguaggio e tradizione nel teatro di Eduardo, L'arte della commedia*, a cura di A. Ottai, P. Quarenghi, Roma: Bulzoni, 1990.

De Simone 2004
R. De Simone, *Il presepe popolare napoletano*, Torino: Einaudi, 2004.
De Simone 2007
R. De Simone, *Oralità del Teatro – Teatro dell'oralità. Morte di una tradizione*, in *Canovacci della commedia dell'arte*, a cura di A.M. Testaverde, Torino: Einaudi, 2007,
Dionisotti 1967
C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, 1967.
D'Onghia 2014
L. D'Onghia, *Drammaturgia*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, II, *La prosa letteraria*, Roma: Carocci, 2014.
D'Onghia 2017
L. D'Onghia, *L'Ambleto di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo. Schede storiche e linguistiche*, "Quaderni Veneti", VI/1 (giugno 2017), pp. 169-184.
D'Onghia 2020a
L. D'Onghia, *Per l'espressionismo di Contini*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, Pisa: ETS, 2020, pp. 79-96.

Fajen 2013
R. Fajen, *Die Verwandlung der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*, Paderborn: Fink, 2013.
Fantuzzi 1788
G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna: S. Tommaso d'Aquino, 1788.
Fofi 1999
G. Fofi, *Le nozze coi fichi secchi. Storie di un'altra Italia*, Napoli: L'ancora del Mediterraneo, 1999.
Folena 1983
G. Folena, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino: Einaudi, 1983.
Folena 1991
G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991.
Folena 1993
G. Folena, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, redazione a cura di D. Sacco e P. Borghesan, Venezia: Regione del Veneto / Fondazione Giorgio Cini – lstituto Enciclopedia ltaliana, 1993.
Fontana 2015
A. Fontana, *La verità delle maschere*, a cura di G. Pavanello, Verona: Zel, 2015.
Fontana 2019
A. Fontana, *La scena*, postfazione di P. Vescovo, Venezia: Marsilio, 2019.
Franceschini 2016
Age, F. Scarpelli, M. Monicelli, *L'armata Brancaleone. La sceneggiatura*, a cura di F. Franceschini, Livorno: Erasmo, 2016.
Frasca 2023
G. Frasca, *Gadda con Freud, Schrodinger e Joyce*, Bologna: Luca Sossella, 2023.

Galavotti 2020
J. Galavotti, *Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, "Italique", XXIII (2020), pp. 301-336.
Garboli 1998
C. Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, prefazione di F. Taviani, Milano: Sansoni, 1998.
Genette 2004
G. Genette, *Métalepse: De la figure à la fiction*, Paris: Seuil, 2004.
Giacché 2007
P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano: Bompiani, 2007.
Guarino 2005
R. Guarino, *La mimesi di Ruzante. L'attore letterato e la differenza linguistica*, in «*In lengua grossa, in lengua sutile*». *Studi su Angelo Beolco il Ruzante*, a cura di C. Schiavon, Padova: Esedra, 2005, pp. 303-328.

Isnenghi 1986
M. Isnenghi, *La cultura*, in *Venezia*, a cura di E. Franzina,Roma-Bari: Laterza, 1986, pp. 383-482.
Isnenghi 2023
M. Isnenghi, *Se Venezia vive. Una storia senza memoria*, Venezia: Marsilio, 2021.

Lombardo 2004
A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma: Bulzoni, 2004.

Maragoni 1992
G.P. Maragoni, *Olindo in Adda: divagazioni su de Lemene traduttore di Tasso*, "Studi Urbinati", LXV (1992).
Marchese 2009
L. Marchese, «*Né in tera, né in mare, né in cielo*». *Il cinema randagio di Sergio Citti*, Ragusa: La Fiaccola, 2009.
Marchiori 2005
F. Marchiori (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano: Ubulibri, 2005.
Mari 1994
M. Mari, *La «Gerusalemme liberata» milanese di Domenico Balestrieri*, in *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano: Istituto Propaganda Libraria, 1994.
Marinai 2007
E. Marinai, *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, Pisa: ETS, 2007.
Meldolesi 1978
C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma: Bulzoni, 1978.
Mengaldo 1997
P.V. Mengaldo, *Appunti elementari sulla letteratura teatrale*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona: Casagrande, 1997, pp. 629-644.

Mengaldo 2000
P.V. Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino: Bollati Boringhieri, 2000, pp. 3-14.

Morelli 2002
G. Morelli, *Il "trionfo" del Tasso (cantato alla barcarola)*, in *Teatro nel Veneto. La scena immaginata*, a cura di C. Alberti, Venezia: Cassa di Risparmio di Venezia, 2002, pp. 65-85.
Morelli, Surian 1988
G, Morelli, E. Surian, *Contagi d'Erminia*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M. Antonelli Balsano e T. Walker, Firenze: Olschki, 1988, pp. 165-205.

Padoan 1978
G. Padoan, *Momenti del Rinascimento Veneto*, Padova: Antenore, 1978.
Padoan 1985
G. Padoan, *Maffio Venier, Tre liriche*, "Quaderni veneti", I (1985), pp. 7-30.
Pandolfi 1958
V. Pandolfi, *La commedia dell'arte. Storia e testi*, Firenze: Sansoni, 1958.
Pianca 2025
C. Pianca, *Il prence scarozzante. La vicenda compositiva dell'*Ambleto *di Giovanni Testori*, Venezia: edizioniengramma, 2025
Pieri 2010
M. Pieri, *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo di "Mistero buffo"*, "Revue des Études Italiennes", 56 n.s. (2010), pp. 185-198.
Pozzi 1974
G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Padova: Liviana, 1974.

Quadri 1982
F. Quadri, *Il Teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Torino: Einaudi, 1982.
Raimondi 1995
E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna: Il Mulino, 1995.
Ruccello 1978
A. Ruccello, *Il sole e la maschera: una lettura antropologica della Cantata dei pastori*, Napoli: Guida, 1978.

Sapienza 2006
A. Sapienza, *Il segno e il suono. La gatta Cenerentola di Roberto De Simone*, Napoli: Guida, 2006.
Sapienza 2013
A. Sapienza, *Dalla scena elisabettiana al teatro di figura: La tempesta di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo*, "Testi e linguaggi", 7 (2013), pp. 363-374.
Scannapieco 2002
A.Scannapieco, *Un sindaco a teatro (Per una riconsideraxione storico-critica del teatro di Riccardo Selvatico. Con appendice di documenti inediti)*, "Problemi di critica goldoniana", IX (2002), pp. 7-168.

Soriani 2006
Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia (con il testo dello spettacolo "Cicoria. In fondo al mondo. Pasolini"), a cura di S. Soriani, Corazzano: Titivillus, 2006.
Succi 1983
D. Succi, *Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venezia: Albrizzi, 1983.
Stussi 1999
A. Stussi, *Tra filologia e storia. Studi e testimonianze*, Firenze: Olschki, 1999.
Stussi 2000
A. Stussi, *Aspetti della poesia dialettale contemporanea*, in *Poesia, tradizione, identità, dialetto nell'Italia postbellica*, a cura di M. Branca e P. Clemente, Firenze: Le Lettere, 2000, pp. 85-97.

Tamiozzo Goldmann 1997
S. Tamiozzo Goldmann, *Giuliano Scabia: ascolto e racconto. Con antologia di testi inediti e rari*, Roma: Bulzoni, 1987.
Taviani 2006
F. Taviani, *La minaccia d'una fama divaricata*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano: Mondadori, 2006, pp. XIII-CII.
Testa 2005
E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino: Einaudi, 2005.
Tomasin 2001
L. Tomasin, *Il volgare e la legge. Storia linguistica del diritto veneziano, secoli XIII-XVIII*, Padova: Esedra, 2001.
Tortora 2025
Roberto De Simone. La scuola, il teatro, la tradizione, a cura di D. Tortora, Napoli: Libreria Musicale Italiana, 2025.
Vaerini 1788
L.F.B. Vaerini, *Gli scrittori di Bergamo*, Bergamo: Antoine, 1788.
Vescovo 1987
P. Vescovo, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, "Quaderni Veneti", 5 (1987), pp. 37-80.
Vescovo 1996
P. Vescovo, *«Dalle lagune alla città di Padova». La Brenta: letteratura di transito e di soggiorno*, in *Immagini della Brenta. Ville venete e scene di vita sulla Riviera nel '700 veneziano*, Milano: Electa, 1996, pp. 21-38.
Vescovo 2005
P. Vescovo, *Millesettecentonovantuno (e dintorni)*, in *Giandomenico Tiepolo. Scene di vita quotidiana a Venezia e nella terraferma*, a cura di A.M. Gealt e G. Knox, Venezia: Marsilio, 2005.
Vescovo 2006a
P. Vescovo, *Racconto, teatro e Sogno. La "Lettera di Ruzante a Marco Alvarotto"*, in *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova: Esedra, 2006, pp. 105-120
Vescovo 2006b
P. Vescovo, *Un'ipotesi veneziana per il Candelaio di Giordano Bruno*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Bari: Cacussi, pp. 697-727.

Vescovo 2010
P. Vescovo, *Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte*, "Revue des Études Italiennes", 56 n.s. (2010), pp. 199-214.
Vescovo 2011
P. Vescovo, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia: Marsilio, 2011.
Vescovo 2015a
P. Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia: Marsilio, 2015.
Vescovo 2015b
P. Vescovo, *"Nave pitoresca"* in *Marco Boschini. L'epopea della pittura italiana nell'Europa barocca*, a cura di E.M. Dal Pozzolo, Treviso: Zel Edizioni, 2015, pp. 92-107.
Vescovo 2017
P. Vescovo, *"Me pare nu film" (Alta e bassa tragedia)*, "Between", XIV (2017), pp. 1-26.
Vescovo 2018
P. Vescovo, *Il sodalizio Goldoni-Medebach. Conversazione e concerto (Postilla programmatica)*, "Studi Goldoniani", 6 n.s. (2018), pp. 75-86.
Vescovo 2021
P. Vescovo, *Istruzioni per l'immaginazione. Tra didascalia ed ecfrasi*, "Quaderns d'Italià", 26 (2021), pp. 19-36.
Vescovo 2024
"In exitu" di Giovanni Testori, nella riduzione teatrale, edizione e nota a cura di P. Vescovo, "Engramma", 208 (2024), pp. 123-144.

Zaggia 1987
A. Zaggia, *«La fiera delle bagatelle». Il teatro musicale per marionette di San Girolamo*, "Rassegna Veneta di Studi Musicali", II-III (1986-1987), pp. 133-171.
Zanelli 1969
D. Zanelli, *Fellini Satyricon*, Bologna: Cappelli, 1969.

Questo volume raccoglie saggi dedicati, nell'arco di un quarto di secolo, al rapporto tra lingua e dialetti nel teatro italiano, che riguardano un arco cronologico dalla fine del XVII al XX secolo.
Venezia e Napoli rappresentano i due principali riferimenti, nel senso fisico del termine, per percorsi e andirivieni attraveso le vie delle due città, richiamati attraverso due quartieri intestati alle due Sante del titolo. Santa Marta appare in testa a una lista di luoghi che segnano i confini di Venezia, partendo dalla libera traduzione in veneziano di Tomaso Mondini della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso al volgere del Seicento, fino a Giacinto Gallina e all'ultimo Ottocento e alla sostanziale chiusura di una tradizione. Per Napoli da Santa Teresa degli Scalzi e dalla salita Stella, si scende verso la Sanità e si transita per Via Toledo, risalendo ai Quartieri spagnoli, per intrecciare la memoria della tradizione, soprattutto seicentesca e basiliana, ad alcuni percorsi del teatro del Novecento.
Un ulteriore allargamento, con l'uscita da questi due spazi cittadini e dalle relative storie culturali e linguistiche, riguarda altri percorsi. Quelli dei "lombardi" Dario Fo e Giovanni Testori, tra la fricassea plurilinguistica del primo e il *pastiche* arcaico nel "ventre" della tradizione del secondo, tra il comasco e il Lago Maggiore. E ancora, tornando al Veneto, il rapporto col dialetto di Andrea Zanzotto, che muove da Pieve di Soligo, piccola patria o meglio *matria*, verso la tradizione veneziana e il mondo, e gli itinerari di Giuliano Scabia, nei loro risvolti scenici, che da Padova si snodano per boschi e sentieri della *pavante foresta*.

Piermario Vescovo insegna Storia del teatro presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia, dove prima ha insegnato Letteratura italiana. In questi due campi, con qualche sconfinamento in quello degli studi artistici, si situano principalmente i suoi interessi. Tra i suoi libri più recenti: *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Venezia, Marsilio, 2020; *"Nei decreti di Venezia". Legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare*, Venezia, Marsilio, 2023; *Il teatro della Commedia. Dante e il genere drammatico*, Roma, Carocci, 2023. Per edizioniengramma, con Monica Centanni e Alessandro Metlica, ha curato nel 2025 il volume *Feste e teatro. Forme intermedie tra arte e vita (XV-XVII secolo)*. Affianca, da molto tempo, all'attività di ricerca la pratica teatrale, con particolare riferimento al teatro di figura.

edizioni**engramma**