

## Libri Rappresentazioni

**Un'altra bellezza**  
di Alessandro Cannavò

### Undici corpi

Undici bare, corpi veri e simboli della guerra folle e inutile. Una *mater dolorosa* che ascolta le loro storie prima di scegliere quello che sarà il milite ignoto. In *Ballata senza nome* (Frassinelli, pp. 182, € 17,90) Massimo

Bubola ravviva un emozionante dialogo d'amore che è sopravvissuto all'inferno del primo conflitto mondiale. Voci di un altro mondo che il lirismo di un grande cantautore ci restituisce con la forza della loro dignità.

**Rinascimento** La commedia dell'arte aprì una nuova fase nella storia del teatro, con le prime presenze femminili. Il caso partenopeo ha caratteristiche particolari reinterpretate poi da Totò, Peppino De Filippo, Massimo Troisi

# Astuto e bastonato, dàgli a Pulcinella

di GIUSEPPE GALASSO

**F**u nella maturità del Rinascimento che nacque in Italia la «commedia dell'arte». Un contratto padovano del 1545 ci informa dell'accordo tra un certo ser Maphio Zanini e un gruppo di teatranti per girare di luogo in luogo a fare recite teatrali. Non sarà stato il primo contratto del genere, ma certo è il primo a noi noto di una prassi consolidata per oltre due secoli di teatro europeo. Circa vent'anni più tardi, nel 1564, in un contratto romano troviamo ingaggiata la signora Lucrezia di Siena: prima donna di cui risulti la presenza sulla scena, che rompeva il tradizionale divieto alle donne della funzione di attrice.

Era una vera svolta. Il teatro cessava di essere aperto a chiunque ne volesse fare e veniva riservato ad attori professionisti, formati e valutati a questo scopo. La denominazione era significativa. Per commedia si intendeva il teatro nella sua forma più popolare e più richiesta, ossia lo spettacolo comico, ed era detto dell'arte proprio perché lo si riservava ora a gente dell'arte, del mestiere (in napoletano si dice anche oggi «essere in mano all'arte»), ossia affidati a persone di notoria competenza e bravura).



Per questi attori (detti perciò comici, e il capo della compagnia *capocomico*) non vi era alcun copione o testo da seguire, ma solo trame o canovacci sui quali essi improvvisavano al momento, ma anche seguendo certe tipologie di comportamento e di eloquio rispondenti a tipi fissi ricorrenti in ogni spettacolo e collegati a determinati luoghi, le «maschere».

La fortuna del nuovo teatro fu grandissima, e, dall'Italia introdotto in Francia e altrove, si estinse solo nella seconda metà del Settecento, dopo che Carlo Goldoni, in una sua commedia del 1750, intitolata *Il teatro comico*, ne formulò una critica radicale, determinando la fine della «recita a soggetto» propria di quella commedia e l'inviolabile osservanza e disciplina di un testo scritto con le sue prescrizioni sceniche, per cui l'autore e, successivamente, il regista presero altrettanto, se non maggiore, rilievo dell'attore.

Il libro di Teresa Megale, *Fra mare e terra. Commedia dell'arte nella*

*Napoli spagnola 1575-1656* (Bulzoni) è un'ottima illustrazione di tutto ciò per una delle maggiori città europee di allora, con una corte vicereale, non regia, ma attiva e vivace. La città aveva per tradizione (è così anche oggi) una vita teatrale, a sua volta, intensa e molteplice. L'aveva studiata a fondo Benedetto Croce, del quale *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII* (edito nel 1891 e poi numerose volte riedito: nel 1992 presso Adelphi) sono tuttora un testo di riferimento prioritario e inevitabile. Sulle sue orme si è avviata quindi Teresa Megale, con una ricerca archivistica accurata e con una fruttuosa molteplicità di piani di interesse e di punti tematici focali.

La prima compagnia teatrale di cui si abbia notizia a Napoli è del 1575, ma certo già prima si sarà molto diffusa questa nuova prassi di organizzazione degli spettacoli, che col tempo, e come la Megale conferma, si fece ancora più larga, assicurando a Napoli e al suo teatro una posizione di primo piano nel quadro italiano ed europeo, già con la sua maschera più tipica che fu Pulcinella. Quel teatro non era così indipendente come si potrebbe pensare. La Megale ne ha messo

**i**

### Il genere teatrale

La commedia dell'arte, durata in Italia dalla metà del XVI secolo alla fine del XVIII, non prevedeva testi ma soltanto canovacci: i dialoghi erano improvvisati da «tipi fissi» (come Pulcinella) che tornavano da uno spettacolo all'altro. Due libri recenti su questa forma di spettacolo: Siro Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa XVI-XVIII secolo* (Einaudi, 2014); Roberto Tessari, *La commedia dell'arte. Genesi d'una società dello spettacolo* (Laterza, 2013)

### Le immagini

Giandomenico Tiepolo (1727-1804), a fianco dall'alto: *Pulcinella e i saltimbanchi* (1791-1793) e *L'altalena di Pulcinella* (1793); sotto: *Pulcinella innamorato* (1797), Venezia, Ca' Rezzonico



### TERESA MEGALE

**Tra mare e terra**  
BULZONI  
Pagine 470, € 38



bene in luce i vari rapporti con i viceré, che esercitavano il potere regio; con l'aristocrazia della città e in molti casi anche con la nobiltà provinciale; e coi ceti più facoltosi ed eminenti delle altre classi. In luce particolare sono posti i rapporti con le attività dei gruppi di italiani provenienti da altre regioni o di spagnoli presentati a Napoli.

Nel corso del tempo evolvono i tipi delle maschere (Pulcinella trionfa su Pasca-riello e Coviello). Fioriscono sempre nuove compagnie (anche miste: nel 1642 ce n'è, ad esempio, una ispano-napoletana). Al teatro detto «Stanza della commedia», sito già alla fine del Cinquecento nei pressi del Maschio Angioino, se ne aggiunsero, come in molte città, anche altri. E la vita teatrale compenetrò tanto la realtà napoletana che già negli anni critici dalla rivolta masanielliana del 1647 alla peste del 1656 il teatro diventò un percorso della lenta e difficile ripresa della città (già il 23 dicembre 1652 il viceré conte di Oñate inaugurava nel palazzo reale una sala degli spettacoli, già vero e proprio teatro).

Minore sviluppo ebbe la partecipazione femminile agli spettacoli, ed è cosa di grande rilievo, anche per il senso che ne dà la Megale. «La netta prevalenza degli attori sulle attrici — ella nota — in un sistema artistico che le

ingloba, ma non le valorizza, le accoglie ma non le cerca, ha agevolato il ricorso al travestimento, lo ha incrementato e ha finito col fare del grottesco e della parodia le cifre artistiche distintive della cultura teatrale napoletana» (che si rivelano, credo, appieno nella sintesi di astuzie e imbrogli, servilismo, opportunismo, casuali e brevi fortune, sofferenza di continue bastonature e maltrattamenti, e soprattutto nera miseria e perpetua fame realizzata in Pulcinella). E, anzi, per la Megale la conclusione per questa «parte residuale» della donna è che ne è stato «trasformato il corso stesso della storia di quel teatro, segnandone sensibilmente gli esiti produttivi e artistici e imponendo linguaggi espressivi

che l'uso e la consuetudine teatrali hanno marcatamente diffuso come specifici di un luogo e di un'area geografica e culturale».



È una visione forte di veri e propri fondamenti della napoletanità, che costringono a riflettere anche alla luce di esperienze recenti come quelle di «grandi» quali Totò, Peppino De Filippo o, anche, Nino Taranto o, ancor più, alla luce dell'originale e diversa napoletanità di un altro «grande» come Massimo Troisi. Né è il solo punto forte della ricerca della Megale. Mi ha colpito, ad esempio, molto il suo richiamo alla scena naturale — l'arco perfetto dell'incantevole golfo, azzurro al Sole, argenteo alla Luna, sul quale domina l'ombra fiammeggiante e fumante del Vesuvio — che fa da sfondo permanente a un bisogno nativo e profondo di teatro e a un singolare genio nell'esprimerlo e nel risponderci, che anche questo libro contribuisce a ravvisare nella Napoli moderna, e che induce anch'esso a ulteriori riflessioni.

## La mostra dell'Opera di Roma

### Il carretto di Mascagni, il Bizet di Guttuso

di CHIARA PAGANI

**V**edere da vicino ciò che di solito si ammira da lontano: questa potrebbe essere la chiave di lettura per la mostra *Artisti all'Opera. Il Teatro dell'Opera di Roma sulla frontiera dell'arte da Picasso a Kentridge 1880-2017*. Grandi artisti, pittori e musicisti, stilisti e registi si sono cimentati nella realizzazione di allestimenti in grado di catturare l'attenzione del pubblico al pari dell'esecuzione musicale. Se nel titolo si ricordano i costumi di Picasso per il balletto *Il cappello a tre punte* di Manuel de Falla (nella foto) e la recente collaborazione di William Kentridge per la *Lulu* di Alban Berg, all'interno



dell'esposizione — aperta fino all'11 marzo al Museo di Palazzo Braschi a Roma — si potrà vedere una parte degli oltre 60 mila costumi conservati nell'Archivio del Teatro dell'Opera oltre a diversi elementi di scena. A partire dal carretto di *Cavalleria rusticana* di Mascagni del 1890 fino al sipario lungo 15 metri dipinto da Giorgio de Chirico per l'*Otello* di Gioachino Rossini. Spiccano anche, tra l'altro, il costume di scena indossato da Maria Callas per la *Turandot* di Giacomo Puccini e gli abiti, vere opere d'arte, di Renato Guttuso per la *Carmen* di Bizet.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

© RIPRODUZIONE RISERVATA