Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*. Collana Storia dello Spettacolo, Saggi, 9. Firenze: Le Lettere, 2005. Pp. 370. 65.

Si intende, in senso ampio, per sistema dei ruoli nel teatro italiano d'opera comica del Settecento una categoria di attori-cantanti, accomunati da una specifica seppur variabile e permutabile qualifica professionale (primi buffi e prime buffe, buffi caricati, buffi toscani o napoletani, mezzi caratteri, secondi buffi e seconde buffe, secondi mezzi caratteri ecc.), collegati e interdipendenti tra loro in modo da costituire, tra la metà del XVIII e gli inizi del XIX secolo, compagnie teatrali organiche, soggette a determinate leggi di mercato e artistico-professionali e in grado di proporre un repertorio drammaturgico-musicale dalle comuni, condivise e condivisibili caratteristiche generali all'interno di un *pre-esistente* ma dinamico ecosistema (o sovrastruttura) culturale, linguistico, economico, urbanistico, editoriale e teatrale, nazionale e/o continentale, diffuso e percorso da una capillare rete di trasporti per le merci e le persone. (p. 29)

Così, ad apertura di sipario, dopo una serie di adattamenti e integrazioni, la definizione dell'oggetto di ricerca campeggia verso il lettore, quasi ad irretirlo per un viaggio immaginario dietro le quinte della movimentata scena settecentesca. Ha il tono ufficiale degli articoli di legge, la minuzia descrittiva di una clausola contrattuale, il respiro serrato di una cronaca che si vorrebbe contenesse le mille vicissitudini di innumerevoli esperienze artistiche, biografiche, professionali. E — beninteso — la ricchezza di un approccio lucido e appassionato a un tempo alla complessità di un fenomeno (il modellarsi di un sistema di parti e ruoli all'interno della lunga stagione del teatro moderno) che si intuisce dietro ogni evento e occasione di spettacolo, che si coglie nei destini di tanta poesia drammatica e di tante maestranze, ma diventa impalpabile, sfuggente proprio mentre si prova a descriverlo compiutamente, forse perché tratto *par excellence* esoterico del “mestiere”, nato per sottrarsi allo sguardo del pubblico quanto più s'impone all'attenzione di critici e addetti ai lavori. È una definizione acuta per la sua inevitabile, tenace tortuosità, e lascia trapelare tutta la suggestione di un campo di indagine dove ogni epilogo rimane necessariamente una dichiarazione di intenti, il punto di partenza per nuove analisi e scoperte.

Last but not least, il libro di Gianni Cicali si inserisce in una serie di volumi che hanno riportato all'attenzione della moderna teatrologia la questione del ruolo come elemento fondante delle pratiche drammaturgiche dell'Occidente, in un segmento di lunga durata che va a un di presso dalla nascita del professionismo attoriale fino alle prove di regia nel cuore del XIX secolo. Oltre ai classici (e benemeriti) studi sulla Commedia dell'Arte, basti pensare almeno a *Il teatro dei ruoli in Europa* a cura di Umberto Artoli (Padova, Esedra, 2000), la riedizione de *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento* di Bernhard Diebold (Firenze, Le Lettere, 2001) e a *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento* di Cristina Jandelli (ivi, 2002). Ma, nel suo caso, pare determinante uno slittamento operativo. Una salda cornice teorica, maturata attraverso la ricognizione delle fonti più disparate, libretti, recensioni, pratiche giuridiche e amministrative, corrispondenze, materiali d'archivio, inserti metateatrali, si offre e si collega alla disamina di un genere vista da alcune prospettive privilegiate, quelle di carriere esemplari perché, se apparen-

temente possono rivelarsi casi limite in un settore magmatico e fluttuante, in realtà dimostrano per via di questa superficiale eccezionalità la “tenuta” di un regime, la perfezione di un meccanismo capace di combinare il massimo irrigidimento formale e la massima elasticità. Ne risulta un quadro saggiamente bifronte: la struttura portante del ruolo è costantemente guardata dall’alto delle coordinate generali, e dal basso delle specifiche esigenze performative di programmazioni e contesti. Esiste una teoresi occulta di questi modelli caratteriali nel *milieu* settecentesco, e diffusa per latitudini e competenze tecniche (dai rilievi degli ambasciatori inglesi alle notazioni di un pittore come Pier Luigi Ghezzi), mentre l’allestimento delle stagioni, gli appalti, i frenetici spostamenti di attori-cantanti e moduli testuali da una parte all’altra della penisola e dell’intero continente continuano a misurarsi con le aspettative legate a precise e identificabili fisionomie recitative. Vi sono tratti riconducibili alle sottigliezze e sfumature che esplodono nel corso del secolo a significare questo o quel contributo attoriale, ma non si può assolutamente trascurare «l’indissolubilità tra spettanze del ruolo e abilità dell’interprete» (p. 56). Il sistema funziona mediante l’identificazione con i dati pre-esistenti di una tradizione e la forzata, creativa rielaborazione dei singoli interpreti, in cui il grado di riscrittura può prevalere sulla quiescente accettazione del già noto o lasciarsene totalmente soggiogare, senza tuttavia scalfire il principio dell’utilità di una “griglia” o della re-invenzione privata di tipologie garantite.

Cicali dà prova di un raffinato talento da erudito nei cammei che costellano la sua ricostruzione dei destini del teatro comico musicale dalla parte di attori e ruoli. Il lavoro del fiorentino Pietro Pertici, «dall’opera alla prosa, dalla prosa all’opera», si segnala per le sue pronunciate escursioni nell’universo spettacolare dell’epoca —partecipazioni a pastorali, drammi seri, testi riformati goldoniani— entro il quale si insinua una peculiare bravura nel ricondurre il tutto ad una calibrata cifra stilistica, ascrivetegli a titolo di merito o di colpa secondo gli interlocutori e le circostanze. Eppure, le chiavi del successo sono anche in quei percorsi imperscrutabili per cui alcune personalità legano i loro nomi alle dinamiche del mercato, ai rapporti politici tra paesi o alle strategie di autopromozione delle figure di teatro più smaliziate e avventurose. Analogamente, Anna Lucia De Amicis porta in auge un patrimonio espressivo riconducibile alla “servetta”, «motore quasi mitologico» di tante trasformazioni del palcoscenico settecentesco, cimentandosi ambiziosamente su nuove piazze, sfruttando fino in fondo le potenzialità di quelle collaborazioni fisse (coppie o microcompagnie) nelle quali si affinano le proprie doti espressive fino al virtuosismo e sopperendo —con acume e intelligenza— agli inconvenienti che avrebbero potuto compromettere seriamente gli esiti di una carriera perseguita con accortezza, grazie alla rifinitura di portamento, gestualità e delle indiscusse qualità canore. In altri casi è la pronunciata flessibilità a garantire continuità al mestiere: Filippo Laschi o Michele Del Zanca vivono dell’osmosi tra ruoli primari e secondari, in una trafila che da un lato sembrerebbe costringerli a subire le congiunture della mercatura teatrale, dall’altro li porta a riformulare su basi mutate l’idea di un’eccellenza nel ruolo, insistendo su quel misto di specializzazione e di eclettismo che fece la loro fortuna e quella di diversi artisti a Settecento inoltrato. Sulla questione meridionale dei buffi caricati il discorso sul

sistema si scontra più direttamente con fattori di appartenenza geografica, impasti linguistici, precedenti scenico-letterari che conoscono una loro evoluzione solo a condizione di non smarrire il loro radicamento in una *humus* segnatamente napoletana, pur dialogando —con altre modalità e altri risultati— con le tensioni della scena coeva. Ma forse —*nisi labor eius amore*— proprio perché riuscì a sentirsi meno obbligato alle immediate contaminazioni e mediazioni su cui le piazze centro-settentrionali d'Italia costruirono lentamente il loro prestigio, il microcosmo regnicolo, quando non soggiaceva all'inevitabile *routine* dettata dalle urgenze dei cartelloni, seppe perseguire livelli di raffinatezza formale e poetica, spunti ideologici e polemici (e si pensi, per l'appunto, a Trinchera, non a caso nome ricorrente nel capitolo, e più tardi a Galiani e a Lorenzi), o poderosi e fragili impegni letterario-editoriali (*in primis* Cerlone), coinvolgendo attori-cantanti che rimanevano in fondo l'autentica ragione ispiratrice di un insuperato fermento teatrale.

Ad una ricca antologia va il compito di offrire subito opportunità di verifica al lettore, lasciando che formuli ulteriori ipotesi sulla base di quei testi. Si tratta di una scelta che richiama la prospettiva bifronte di cui si è detto: se dalla ricognizione di molteplici fonti si parte per approdare al "sistema", la provata, capillare estensione del "sistema" getta nuova luce su quei documenti, portando in primo piano dettagli, contrasti, *nuances* dall'insospettabile valore storico-critico.

Quasi una recondita —e inconfessata— *Ringkomposition*. Eppure, l'augurio migliore di fronte al volume di Cicali è che sia percepito come un'opera deliberatamente incompiuta. Aperta, propositiva e provocatoria, passibile di aggiunte e —perché no?— di emendamenti. Ne scaturiscono suggestioni di raro interesse, che attendono un lavoro umile e paziente anche su questioni apparentemente risolte o frequentemente sondate. Ad esempio, il lento dissolversi dell'Improvvisa nei meandri del genere comico, canoro e non, che assorbi, prima ancora che trame e sequenze, una *forma mentis* produttiva e organizzativa, e con ricadute diverse nei dissimili contesti italiani; lo snodarsi di una geografia e storia dello spettacolo nel diciottesimo secolo, in grado di rivelare tratti di omogeneità anche al cospetto di grandi distanze o differenze sostanziali tra ambiti contigui per antiche consuetudini; o, ancora, gli spazi di una riforma che sembra riassumere lo spirito avanguardistico e intellettualmente impegnato del secolo e che si scopre sempre più venata di compromessi, azzardi, quando non di vivaci nostalgie, avvalorando ulteriormente l'idea di uno scarto fra la realtà della scena e la sua progettualità; il confronto —che si spera costituisca oggetto di mirati interventi di parte musicologica— con partiture, stili compositivi, prestazioni vocali così come possono desumersi dalle fonti, per cogliere eventuali asperità e complicazioni del "sistema"; il peso del metateatro nella tradizione del diciottesimo secolo, tra riflessione e ironia, cronaca e dissacrazione e —per lo studioso e l'operatore di spettacolo di oggi— documentazione e de-formazione; successi e velleità di tanto ribellismo ottocentesco, romantico, risorgimentale, naturalistico, di fronte alla fisiologica tendenza all'imperturbabilità dell'universo attoriale; la sopravvivenza carsica di un'aspirazione ai ruoli nell'agguerrita scena novecentesca. E molte altre possibilità di ricerca. Di sicuro, in questa sottile dialettica, in questa duplice pressione di tipologie precostituite e duttili e di attori cantanti in carne e ossa, segnati dalla

fame di Arte e di lavoro, può ravvisarsi molto della fascinosa scena settecentesca, come delle ragioni di capolavori, noti o da recuperare.

FRANCESCO COTTICELLI
Università di Cagliari

Elio Providenti. *Colloqui con Pirandello*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2005. Pp. 216. ISBN 8-8830-4897-0 Euro 18

In un elegante formato tipografico, dall'inusuale, ariosa impaginazione che rende la lettura oltremodo accattivante, questo nuovo lavoro pirandelliano di Elio Providenti ha il pregio della novità letteraria sostenuta dal rigore scientifico. Non è propriamente biografia critica né un'autobiografia che s'immagini raccontata dal celebre personaggio. Questi *Colloqui* non avvengono neppure tra interlocutori alla pari ma semmai nella stanza immaginaria d'un confessionale *sui generis* in cui si materializza quello Spirito magno che vuol così evocare *la verità* del suo passato e contestare le tante false interpretazioni corse su di lui.

Nel lontano 1990 Providenti pubblicava *Archeologie pirandelliane* in cui rintracciava e analizzava per la prima volta le diverse stesure riguardanti i frammenti rimasti del *Belfagor*, il poemetto ispirato al Machiavelli che non venne mai pubblicato, anzi distrutto dallo stesso Pirandello. In quel poemetto era l'arcidiavolo Belfagor a presentarsi a Pirandello con una lettera di *Nicolaus, segretario fiorentino*. Prendendo lo spunto da questo particolare e parafrasandone i versi Providenti dà inizio a questi *Colloqui*: "Su la vecchia sedia a dondolo/ mi spingevo innanzi e indietro/ quando udiì con molta grazia/ dar tre colpi a l'uscio a vetro. L'uscio s'apre ed entra d'impeto/ un signore...proprio quello!/ Faccio un salto e balzo in piedi/ Chi ho dinanzi?—Pirandello".

Non più personaggi che si presentano a Pirandello a pregarlo di render pubbliche le loro più o meno tragiche vicende, o personaggi vivi che vogliono comunicare con quelli defunti per dar loro notizie del mondo. Qui è Pirandello che d'impeto si presenta al sorpreso studioso per disfogarsi, svelenirsi, a sfatare i pregiudizi, le inesattezze, gli equivoci dei critici attorno alla sua persona, al suo mondo, alla sua opera.

Col timore che pure lui possa essere annoverato fra cotanti senni Providenti si fa prestamente remissivo amanuense sollecito "a trascrivere quanto più possibile fedelmente" ciò che lo Spirito gli va esternando. Providenti ne scava così a poco a poco l'intimo, ne esplora gli alterni sentimenti per catturarne l'anima, cercando di costruire un ritratto completo e veritiero, almeno il più attendibile possibile. Tutto ciò su dati esclusivamente "storici". Base primaria di verifica sono i tre volumi del grande epistolario familiare che Providenti ha evidentemente sulle dita per averli egli stesso curati con meticolosità certosina, il tutto sullo sfondo del complesso mondo letterario e politico del tempo. Non mancano illuminanti frammenti di storia italiana. Una eccezionale ragnatela di dati e di rapporti costruita con pazienza e rara abilità. Valga qualche sommario campione: