

saggi

Cinque cortesi trappole per topi. Immagine, *phonè* e immaginazione nelle *mises en abyme* del teatro barocco

Roberto Tessari

The lunatic, the lover, and the poet,
are of imagination all compact.

W. Shakespeare, *A midsummer night's dream*

Ho scritto tutto questo
di voi,
poveri ratti.

V. Majakovskij, *Vladimir Majakovskij*

Posto esattamente nel centro cruciale della partizione in atti di *Hamlet*, lo spettacolo che – secondo le intenzioni del protagonista – dovrebbe fungere da strumento risolutivo per fare piena luce sul delitto compiuto da Claudio e sul tradimento di Gertrude si vede attribuire dal suo ideatore l'allusivo titolo *The Mousetrap*: una metaforica *trappola per topi*, forse riconducibile (come è stato notato¹) a quel suo «theological symbolism» per cui Agostino volle considerarla arditamente metafora della croce di Cristo, destinata a “intrappolare” ogni potere tentatore di Satana. A questo celeberrimo “ordigno” performativo, ormai da lungo tempo, si applicano più volentieri – a livello esegetico, e per sottolinearne le valenze estetico-poetiche – etichette quali *teatro nel teatro* o *accorgimento metateatrale*. Assai poco sottolineate, invece, e solo quasi incidentalmente notato risulta il fatto che, a ben guardare, Amleto e i suoi amici attori si siano impegnati a predisporre non già un semplice “ordigno con esca”, ma una trappola *dal doppio meccanismo*. E che, di conseguenza, il gioco metastrutturale innescato dalla sensibilità barocca shakespeariana vada più correttamente definito come virtuosistico esempio di un *doppio teatro* nel teatro.

In effetti, gli attori convenuti in Elsinore, prima di accingersi a recitare testo e azioni di quel «play» che «is the image of a murder done in Vienna», si esibiscono in un più breve spettacolo; tale, sì, da esprimere le stesse vicende del «play», però attraverso soluzioni rappresentative del tutto diverse:

1. «J. Doebler ('Shakespeare Quarterly', XXIII, 161 ff.) discusses theological symbolism of the mousetrap, as in Augustine's allusion to the cross of Christ as the mousetrap of the devil, who is trapped by his own corruption» (W. Shakespeare, *Hamlet*, edited by H. Jenkins, London, Methuen, 1984, p. 302, n. 232).

saggi

141

Squilli di tromba. Al suono di oboi si esegue la pantomima.

Entrano un Re e una Regina, abbracciati. Ella si inginocchia in segno di devozione: egli la rialza e le mette la testa sul seno, indi si stende su un'aiuola di fiori e si addormenta. La Regina, vedendolo dormire, esce. Poco dopo entra un altro Uomo che gli toglie la corona, la bacia, gli versa del veleno nell'orecchio ed esce. La Regina ritorna, trova il Re morto e si abbandona a gesti di dolore. Riappare l'Avvelenatore con altri tre o quattro uomini e si conduole con lei. Il morto viene portato via. L'Avvelenatore corteggia la Regina, le offre dei doni, e l'altra, dapprima riluttante, accetta il suo amore.

Escono i Mimi².

Si tratta, com'è chiaro, d'una sequenza di sole azioni mute, le quali non fanno che sintetizzare visivamente le fasi più significative del dramma. Secondo quanto precisa il testo stesso, una simile "pantomima" è in realtà un *dumb-show*: breve spettacolo senza parole derivato dai *pageants* medioevali, e considerato – ancorché di non molto frequente impiego – tra gli accorgimenti a disposizione della drammaturgia elisabettiana. Shakespeare stesso se ne vale, oltre che in *Hamlet* e nella parte conclusiva di *A midsummer night's dream*, nel terzo atto di *Pericles, Prince of Tyre*, quando Gower deve rievocare in breve una sequenza di accadimenti che precedono la nascita della figlia di Pericle e Taisa su di una nave in balia della tempesta:

142

Entrano da una porta Pericle e Simonide coi loro seguiti; un Messo si fa loro incontro, s'inginocchia e porge a Pericle una lettera: Pericle la mostra a Simonide; i signori s'inginocchiano dinanzi a Pericle. Allora entra Taisa incinta e Licorida: Simonide mostra alla figlia la lettera. Ella se ne rallegra. Taisa e Pericle prendono congedo da Simonide e tutti vanno via³.

In questo caso, andrà tuttavia notato che il compiersi del *dumb-show* è significativamente preceduto da una premessa esplicativa pronunziata da Gower:

Fate ora attenzione, e al tempo che così presto è passato supplite da bravi col vostro vivo immaginare; ciò che nella scena è muto spiegherò con parole⁴

ed è seguito da una postilla conclusiva che segnala didascalicamente, sempre per bocca dello stesso personaggio, la ripresa della normale "azione parlata":

ciò che segue nella crudele tempesta per se stesso si vedrà rappresentato. Non ve lo dirò io, perché l'azione acconciamente può esprimere il resto, mentre non avrebbe potuto

2. W. Shakespeare, *Amleto*, trad. di E. Montale, Milano, Mondadori, 2003, p. 71.

3. W. Shakespeare, *Pericle, principe di Tiro*, in *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1964, p. 1098.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

mostrarvi ciò che ho raccontato. Nella vostra fantasia prendete questo palcoscenico per il ponte della nave⁵.

Insomma, mentre il *dumb-show* si sta svolgendo, uno degli attori si preoccupa di illustrare e di chiarire in dettaglio agli spettatori *cosa significhino* tutti i gesti muti che ne compongono lo sviluppo. E, come avviene nel caso citato, può anche non limitarsi a *chiosare narrativamente* la “pantomima”, ma spingersi sino ad offrire una qualche – più o meno plausibile – motivazione della scelta che ha portato l'autore a preferirla nei confronti della consueta “recitazione” d'un *play*. In rapporto a quest'ultima, stando alle convenzioni vigenti sulla scena elisabettiana, il *dumb-show* si configura sempre o come *ouverture* o come scorciatoia di comodo (spesso dotata di accompagnamento musicale) d'un qualche passaggio del *plot* che – per varie ragioni – possa essere giudicato esornativo rappresentare distesamente. Ricorrendo ad esso, comunque, è norma convenzionale il non utilizzarlo né senza spiegazioni né, tantomeno, per affidare alla sua gestualità silente scene di importanza capitale per il senso complessivo di un dramma. Ma questo è proprio quanto si verifica nel caso della “pantomima” di Elsinore. La quale, da un lato, contiene in sé tutti i momenti in cui più tardi si articolerà la trama del *play* scritto e affidato da Amleto ai suoi amici attori, e, dall'altro, non viene accompagnata dalla sia pur minima parola di spiegazione. Sarà più che lecito, dunque, attendersi che lo svolgersi d'un simile *dumb-show* desti in tutto il pubblico presente la stessa reazione esplicitata dalla domanda di Ofelia al principe-drammaturgo-regista:

What means this, my lord?⁶

E sarà non di meno plausibile che, dopo la sarcasticamente elusiva risposta di Amleto, ogni spettatore possa ipotizzare da solo una spiegazione simile a quella avanzata dalla fanciulla:

Belike this show imports the argument of the play⁷.

Effettivamente, la pantomima che inaugura lo spettacolo-trappola di Elsinore esprime in forme di sintesi muta l'intera trama del *play* che dovrebbe rappresentare «a murder done in Vienna». Ma, come si è sempre notato, a nessun *dumb-show* – per quanto ne sappiamo – è mai stata concessa l'onerosa missione di anticipare per intero, *senza intervento di parole esplicative*, «the argument of the play». L'inedito *escamotage* va quindi considerato esclusivo e curioso frutto *immaginario* dell'inventività di Amleto. E diviene necessario, proprio a causa del suo tanto conclamato e provocatorio quanto poco immediatamente “comprensibile” carattere peregrino, interrogarsi sui probabili motivi che avrebbero suggerito una scelta co-

6. Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 296.

7. *Ibid.*

sì particolare. Ora, poiché l'unica *qualità* attribuita dal testo shakespeariano al *dumb-show* in questione risulta essere quella d'una spettacolarità musical-gestuale tale da provocare – soprattutto per il mutismo degli attori – *solo* l'idea d'una quasi incomprensibile anticipazione sintetica d'un intero discorso rappresentativo (che di lì a poco verrà ad esplicarsi con tutta la ricchezza di azioni animate e parlate), è inevitabile desumerne che Amleto abbia inteso valersi della pantomima iniziale come d'un utile diversivo del complesso gioco posto in opera per strutturare la *Mousetrap* scenica destinata a incastrare Claudio. L'occasionale impresa drammaturgica del principe di Danimarca viene a configurarsi nella costruzione di una trappola *dal doppio congegno*: un prologo muto che attira l'interesse degli spettatori e, nel contempo, vanifica ogni loro interrogativo sull'autonomo senso compiuto delle immagini silenziose che vanno contemplando; un *play* di voci e azioni tanto ricche di senso (e di chiare allusioni a fatti noti) da divenire cartina di tornasole della colpevolezza del re. Per fare ciò, Amleto s'inventa una "curiosa" variante strutturale: usa impropriamente, a mo' di prologo illustrativo-riassuntivo di ingannevole autonomia significativa, quello che – secondo convenzione elisabettiana – doveva fungere (nell'economia d'una rappresentazione) o come utilitaristico *intermezzo purovisibilista*, o come sintesi proemiale illustrata verbalmente.

Costruendo in questi termini il gioco metateatrale del terzo atto di *Hamlet*, Shakespeare lo fonda sull'implicita premessa d'un preciso paragone estetico tra due opzioni linguistiche del fare teatro: una forma di spettacolo che si valga solo della *dynamis* di fascinazione e del potenziale espressivo tipici di immagini in movimento (magari supportate e circonfuse da aure musicali), e una forma di spettacolo dove la *visio* della presenza animata e la *phonè* dovrebbero con-fondersi in armonico equilibrio poetico. Com'è evidente, il confronto – secondo il grande elisabettiano – si risolve senza margini di incertezza a favore della seconda soluzione: se una qualsiasi forma di *dumb-show* può risultare gradevole espediente onde formulare in sintesi l'intero decorso dell'opera oppure certe "lungaggini" d'un qualche *plot* drammaturgico, è comunque necessario sottolineare con forza che nessuna di esse sarà mai in grado – da sola, senza un qualche supporto di esplicitante pronunzia verbale – di comunicare al pubblico dati semantici, sensi ed emozioni *chiari ed inequivocabili*. Come afferma Gower, «ciò che nella scena è muto» va *necessariamente* spiegato «con parole»⁸.

Insomma, nella civiltà teatrale inglese tra Cinque e Seicento, è la parola, poeticamente composta dal drammaturgo e scenicamente fatta fiorire in suono dalla voce dell'attore, l'elemento *primus inter pares* che coordina e guida l'organizzarsi e il fluire dello spettacolo d'arte. E, per restare (vedi caso) ad *Hamlet*, non sarebbe forse azzardato individuare il più alto e nitido *exemplum* d'un perfetto equilibrio "elisabettiano" tra fattori visivi e fattori sonori della composizione scenica proprio nel-

8. Ricordiamo – e sottolineiamo – che l'attributo *dumb*, se nella sua accezione primaria significa "muto" (in quanto *handicapped*), comporta comunque, nelle sue accezioni secondarie, qualifiche come "ottuso", "stupido", "sciocco".

la grande scena-madre che fa approdare la tragedia del principe danese alla sua catastrofe: quel duello tra Amleto e Laerte, dove il mortale ma sorvegliatissimo rito del gioco contrappuntistico di corpi armati in lotta si fonde al calor bianco con ben torniti giri di battute in ridda sul margine estremo dell'esistere. E, in una simile prospettiva, non potrà stupire che parola e *phonè*, in Shakespeare, non una sola volta rivendichino i loro diritti – oltre che a delucidare i sensi d'una scena di sole immagini umane animate ma silenziose – a rendersi sovrane (se non esclusive) evocatrici non solo di parvenze poetiche ma anche delle dimensioni spaziali e temporali entro cui devono epifanizzarsi e muoversi quelle parvenze. *Hamlet* non è il dramma del soggetto paralizzato tra dovere e dubbio. La vera tragedia di Amleto è l'*impasse* che affligge l'uomo moderno (e post-moderno): il non saper usare, nella vita, l'immaginazione posta in opera da un verbo ispirato per *produrre realtà indubitabili*: come può avvenire in un autentico procedimento creativo, e come avviene nell'opera grazie alle immagini animate e parlanti della *mousetrap*.

Non a caso, Gower, mentre si appresta a presentare e ad illustrare il *dumb-show* di *Pericles, Prince of Tyre*, rivolge al pubblico questo esplicito invito: «e al tempo che così presto è passato supplite da bravi col vostro vivo immaginare». Né sarà un caso se il suo monologo si conclude con l'esortazione: «Nella vostra fantasia prendete questo palcoscenico per il ponte della nave». Il tempo e lo spazio del teatro elisabettiano non possono e non vogliono specchiarsi fedelmente né entro le forme del *plot* drammaturgico né dentro l'immagine sensibile d'un impianto scenografico che intenda evocare illusivamente questo o quel luogo. È una scelta, soprattutto quest'ultima, tale da poter suscitare anche accorate o ironiche deplorazioni. Come quelle espresse, attorno al 1585, da sir Philip Sidney quando, di ritorno da un viaggio in Italia, non poté esimersi dal liquidare così le abitudini tipiche degli allestimenti londinesi sul versante della restituzione visiva degli ambienti che dovrebbero ospitarne l'azione:

Si ha l'Asia da una parte e l'Africa dall'altra, e tanti altri sotto-regni, che l'attore quando entra in scena, deve sempre cominciare col dire dov'è, o altrimenti la storia non potrà essere compresa. Ora si vedono tre donne che vanno a raccogliere fiori, e così dobbiamo credere che la scena sia un giardino. Poi apprendiamo che nello stesso luogo è avvenuto un naufragio, e allora siamo da biasimare se non lo prendiamo per una roccia [...]. Nel frattempo irrompono due eserciti, rappresentati da quattro spade e scudi, e quale sarà quel cuore di pietra che non consentirà a ritenerlo un campo di battaglia?⁹

Anche secondo lo Shakespeare del *Prologo a Henry V* risultano incontestabili sia l'estrema scarsità di figuranti e di oggetti scenici sia la pressoché solo "araldica" definizione spaziale che distinguono il particolarissimo convenzionalismo delle scene elisabettiane. Ma, a suo avviso, anziché volgersi a ironizzare un simile "ascetismo" visivo, sarebbe meglio impegnarsi a comprenderne le motivazioni ar-

9. Ph. Sidney, *Defence of Poesie*, in A. Lombardo, *Storia del teatro. Medioevo e Rinascimento*, Torino, E.R.I., 1962, p. 275.

tistiche di fondo. Ovvero l'assoluto privilegio da quel convenzionalismo accordato a una peculiare sintesi di parola-*phonè*-immagine che sappia essere in grado di interagire col pubblico mettendone in moto l'*imaginatio agens*, attraverso una manipolazione tutta *simbologica* del verbo attoriale e della figura apparente. Una *pòiesis* drammaturgico-scenica imperniata su quelle stesse qualità dell'*intelligere* cui, nei codici del linguaggio matematico, si affida l'opzione segnica secondo la quale un semplice «sgorbio di cifre» può servire «in breve spazio a rappresentare un milione»):

miei signori, perdonate le menti basse e piatte che hanno ardito portare su questo indegno palco un argomento così grande: potrebbe mai infatti questa platea contenere i vasti campi di Francia o potremmo stipare entro questo cerchio di legno anche i soli elmi che impaurirono l'aria stessa a Azincourt? Ma scusateci; come uno sgorbio di cifre serve in breve spazio a rappresentare un milione, così lasciate che noi, semplici zeri in questo gran conto, mettiamo in moto le forze della vostra immaginazione. Supponete che entro la cinta di queste pareti siano chiuse due potenti monarchie e che un periglioso stretto ne separi le fronti che sporgono alte sul mare. Colmate col vostro pensiero le nostre lacune; di un uomo che vedete fatene mille e createvi un imponente esercito; se parliamo di cavalli, immaginate di vederli realmente stampare gli zoccoli sul terreno molle che ne riceve le impronte; poiché è il vostro pensiero che ora deve vestire riccamente i nostri re e portarli qua e là, saltando interi periodi di tempo, e condensando i fatti di molti anni in un volger di clessidra¹⁰.

Lo spettacolo elisabettiano sceglie di fondarsi su di un consapevole gioco di stretta inter-dipendenza tra un ben calcolato grado di “lacunosità” delle *immagini* e un altrettanto studiato potenziamento della parola concepita e composta al fine prevalente di “mettere in moto” – attraverso la funzione cruciale della *phonè* d'attore – le facoltà immaginative degli spettatori. L'edificio stesso in cui avvengono le sue rappresentazioni sembra progettato e realizzato per favorire al massimo *questo* gioco particolarissimo: lo spazio destinato al pubblico pare voler stringere da presso su tre fronti il palco che si protende verso il cuore della platea; l'azione e la parola degli attori vengono a trovarsi come chiusi tra le fauci di una tenaglia, braccati da una morsa che intende sprigionare dalla loro espressività tutto quanto possa servire ad alimentare l'immaginazione¹¹. Profondamente diversa, rispetto ad un simile modello, è la configurazione-chiave donde aveva preso le mosse lo sperimentalismo teatrale italiano del Rinascimento, cui pure guardarono con sincera ammirazione Shakespeare e compagni. Nonostante le intenzioni conclamate in base alle quali Ludovico Ariosto aveva proposto, nel marzo del 1508, la prova-saggio della

10. W. Shakespeare, *Enrico V*, in *Tutte le opere*, cit., p. 551.

11. Non va dimenticata, in questo contesto, la consuetudine che portava una piccola ma significativa porzione del pubblico elisabettiano (quella di coloro che erano, o pretendevano essere, autentici “intenditori” di arte teatrale) ad occupare più o meno marginalmente parte del palcoscenico: quasi per essere investiti nel modo più diretto dall'energia immaginativa emanata da *phonè* e gestualità degli attori.

Cassaria alla corte ferrarese sembrassero fondarsi pressoché esclusivamente su un “privilegio della parola” in apparenza non certo molto dissimile da quello che uno Shakespeare rivendicherà quasi un secolo più tardi:

Nova comedia v'appresento piena
di varii giochi, che né mai latine
né greche lingue recitano in scena.
Parmi veder che la più parte incline
a riprenderla, subito c'ho detto
nova, senza ascoltarne mezo o fine:
che tale impresa non li par soggetto
de li moderni ingegni, e solo estima
quel che li antiqui han detto esser perfetto.
È ver che né volgar prosa né rima
ha paragon con prose antique o versi,
[...]
ma l'ingegni non son però diversi
da quel che fur [...]¹².

Nel presentare agli spettatori la prima commedia moderna, Ariosto – impiegando a tal fine i versi del *Prologo* – sottolinea e torna a sottolineare *esclusivamente* quelle qualità di invenzione, composizione e “perfezione” della *parola drammaturgica* sulle quali gli illustri spettatori sono invitati a concentrare tutta la loro attenzione, e che dovrebbero saper valutare esteticamente. Per converso, manca qualsiasi accenno alla interpretazione attoriale del testo. E, a proposito del versante “visivo” della messinscena, intervengono solo queste scarse e scarne parole:

sappiate ancor, che l'autor vol, che questa
cittade Metellino oggi si nome¹³.

Eppure, benché il poeta si sia impegnato tanto nell'invitarlo a riflettere sulla novità d'un testo che sarebbe in grado di rivaleggiare con i prestigiosi modelli greco-latini, l'aristocratico pubblico che assiste alla prima della *Cassaria* sembra aver vissuto e subito soprattutto il fascino d'un sorprendente fattore extra-letterario dello spettacolo. Il gentiluomo Bernardino Prosperi, scrivendo a Isabella d'Este per informarla circa l'evento straordinario di cui ella non ha potuto essere testimone, scrive:

Ma quello che è stato il meglio in tutte queste feste et representationi, è stato tute le scene, dove si sono representate, quale a facto uno Maestro Peregrino depintore che sta con el Signore; che è una contracta et prospettiva di una terra cum case, chieise, cam-

12. L. Ariosto, *La Cassaria*, in *Commedie*, a cura di A. Borlenghi, vol. I, Milano, Rizzoli, 1962, p. 17.

13. *Ivi*, p. 18.

14. In A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, vol. II, Torino, Chiantore, 1891, p. 394.

panili et Zardini, che la persona non si può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno et bene intese¹⁴.

Il prestigioso prototipo della commedia rinascimentale italiana, dunque, se da un lato dichiara di volersi esibire come espressione compiuta d'un *linguaggio* drammaturgico affrancatosi dalle strettoie dell'*imitatio* e divenuto atto a rappresentare in prosa volgare i «varii giochi» tipici d'una commedia moderna, dall'altro finisce col dare vita a uno spettacolo la cui forza di fascinazione si esplica prevalentemente *attraverso un fattore visivo*, e dove il rivoluzionario impiego teatrale della pittura prospettica sembra accentrare su di sé l'attenzione (nel caso d'un Prospero, sorprendentemente *esclusiva*) del pubblico di corte. Secondo quanto postilla Elena Povoledo, «Pellegrino da Udine, artista settentrionale, educato alla scuola di Giambellino e dei Vivarini, si trovava a Ferrara nel marzo del 1508 per servire i duchi in opere di pittura. Poco conosciamo delle sue capacità prospettiche e per quanto risulta egli era nuovo all'arte del teatro. La fantasia che guidò la sua mano fu probabilmente quella dell'Ariosto»¹⁵. In ogni caso, ancorché non sia possibile attribuire sulla scorta di prove inconfutabili all'autore della *Cassaria* la responsabilità diretta della soluzione figurale realizzata dal "suo" scenografo, restano comunque certe alcune inevitabili conseguenze artistiche di quella soluzione: prime fra tutte, la necessità di posizionare gli attori a una ben calcolata distanza dal fondale dipinto (affinché le dimensioni reali dei loro corpi risultassero proporzionate a quelle illusorie degli edifici riprodotti in prospettiva) e l'inderogabile esigenza di contenere qualsiasi spostamento concesso alle presenze attoriali entro quello strettissimo margine spaziale in cui le proporzioni tra viva figura umana e palazzi evocati dalla pittura restavano costanti.

Detto in altri termini, ciò significa che l'aver introdotto nella messinscena della *Cassaria* – e in una funzione tale da porlo ineludibilmente al centro del suo strutturarsi – il linguaggio tutto visivo d'una spazialità affidata al disegno prospettico ha comportato per forza scelte tali da subordinare a *questo* fattore precipuo tutte le altre opzioni del gioco rappresentativo, a partire dalla prossemica degli interpreti. Qualora poi si rifletta sul fatto che gli attori della commedia (come, da quel momento in poi, perlopiù accadde negli spettacoli di corte) non erano *professionisti*, e non potevano dunque disporre di un bagaglio tecnico-espressivo in qualche modo ben sperimentato ed opportunamente efficace, sarà giocoforza ammettere che anche gestualità e *phonè* del prototipico spettacolo ferrarese non potevano non risultare "fattori di complemento" *posti in sottordine* rispetto all'assoluta dominante dell'immagine prospettica. È in queste precise condizioni che prende avvio il progressivo determinarsi della *magica scatola scenica all'italiana*: una "macchina per immagini illusive" tutta fondata – già prima del tardo definirsi del vero e proprio edificio teatrale – sul più alto grado di posizionamento *frontale* tra gli spetta-

15. E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, in N. Pirotta, *Li due Orfei*, Torino, E.R.I., 1969, p. 416.

tori e un quadro scenico sempre meglio incorniciato, e vieppiù *absolutus* da qualsivoglia rapporto di inter-relazione con la platea. Se il teatro elisabettiano può essere definito come un *dispositivo architettonico* concepito e costruito tutto per far sì che gli spettatori possano “abbracciare” con la loro partecipazione una scena i cui codici sono strettamente funzionali a suscitare immaginifiche visioni nell’interiorità di chi è destinato a riceverle, la teatralità “all’italiana” che si inaugura nel 1508 è innanzitutto una *disposizione spaziale* escogitata perché divenga possibile un gioco dove gli spettatori devono illudersi, guardando un’immagine finta ad arte, di avere la visione di mirabolanti realtà.

Nell’una e nell’altra opzione – come è evidente – sarà diverso non solo il destino dell’immagine, ma anche quello della parola. Se nel primo caso, e lo abbiamo già indicato, il verbo teatrale deve comporsi e risuonare seguendo la falsariga dell’*immaginifico* e delle sue dinamiche costitutive, nel secondo sarà inevitabile che il suo percorso – non subendo spinte impellenti ad avviarsi sulle tracce del “visionario fantastico” – sia portato a scivolare piuttosto verso i territori del *discorsivo* e del *retorico-decorativo*. E si tratta di indirizzi nel cui ambito anche le tonalità della riflessione metateatrale tenderanno a diversificarsi: virando ora verso uno spettro di potenzialità espressive che concerne l’uso scenico della parola e della *phonè*, ora verso tutte le gradazioni eventuali di impiego delle immagini illusivo nello spettacolo e nella vita. È un plesso antinomico che sembra trovare la sua più geniale illustrazione archetipica in un non troppo frequentato *entremés* farsesco di Miguel de Cervantes, di cui non si conosce la data di composizione, ma che venne pubblicato dall’autore stesso (insieme al resto della sua produzione drammaturgica) nel 1614: *El Retablo de las Maravillas*.

Il tanto breve quanto folgorante capolavoro cervantino si apre con il dialogo tra un capocomico (Cianfaglia) e il suo collaboratore Cirinos, i quali, appena giunti in un innominato villaggio iberico, si sono premurati di assoldare un suonatore di chitarra per rendere più gradevoli i passaggi tra un quadro e l’altro del loro *Teatrino delle Meraviglie*, e aspettano di incontrare le autorità locali (il governatore, il sindaco Cavolo, l’assessore Castrato e lo scrivano Corbello) per cercare di invogliarle a comprare lo spettacolo. Durante l’incontro, quest’ultimo viene presentato ai potenziali acquirenti nei seguenti termini:

CAVOLO. Insomma, buon uomo, che cosa volete?

CIANFAGLIA. Signori miei, io sono Montiel, quello che fa vedere il Teatrino delle Meraviglie. Mi hanno mandato a chiamare dalla capitale i signori confratelli degli ospedali, ché siccome adesso non ci sono colà compagnie teatrali, gli ospedali agonizzano¹⁶; ma il mio arrivo aggiusterà ogni cosa.

GOVERNATORE. E che cosa significa Teatrino delle Meraviglie?

CIANFAGLIA. Per le cose meravigliose che in esso si mostrano e svelano, è chiamato il

16. Ricordiamo che nella civiltà del Siglo de Oro era consuetudine che le istituzioni ospedaliere fruissero di parte dei proventi guadagnati dalle compagnie degli attori professionisti (il che favoriva tra di esse la tendenza a rendersi anche proprietarie degli spazi destinati alle rappresentazioni).

Teatrino delle Meraviglie; che lo fabbricò e compose il dottissimo Tontonello, sotto tali paralleli e meridiani, sotto tali astri e stelle, con tali punti, caratteri e osservazioni, che nessuno potrà vedere in esso alcuna delle cose che vi si mostrano, se non sia di purissima razza cristiana e nato e procreato dai suoi genitori uniti in legittimo matrimonio. Se qualcuno, (come succede molto spesso), non riunisse coteste due condizioni, rinunci a vedere le cose – non viste giammai né udite – del mio Teatrino.

CAVOLO. Capisco adesso come ogni giorno si vedono a questo mondo cose nuove!¹⁷

La magicamente surreale qualità che distingue il “fare teatro” di Cianfaglia, per essere compresa a pieno, va riferita agli *Estatutos de Limpieza de Sangre* che furono posti in vigore nel regno di Spagna a partire dal 1449, e che giunsero a compiuta definizione durante il secolo XVI. In base ad essi, era proibito agli ebrei convertiti e ai loro discendenti occupare posti e sostenere incarichi nella pubblica amministrazione dello Stato e delle città, nelle congregazioni religiose, negli apparati militari, nelle università. Tra la fine del Cinquecento e durante tutto il Seicento, gli *Estatutos* vennero via via estesi ai *moriscos*, ai protestanti e a tutti coloro che venivano messi sotto processo dall’Inquisizione. Per questo motivo, al tempo in cui visse Cervantes, era tanto importante – per ogni abitante della Spagna – poter affermare e provare sia di essere nato in una famiglia benedetta dal matrimonio cattolico sia di appartenere alla più pura «razza cristiana». Di qui l’amara e ferocissima ironia cui s’ispira l’iperbolica trovata truffaldina di Cianfaglia: *portare in scena il nulla*. Un nulla, al più, ritmato da scarne e (presumibilmente) maldestre note musicali risuonanti da dietro un arazzo-velario. Ma anche e soprattutto un nulla che gli spettatori, una volta convenuti ad ammirare tanta “rappresentazione”, dovranno sforzarsi di contemplare estasiati: come se, al suo posto, si esibissero in sequenze di iperboliche meraviglie le immagini più inattese e stupefacenti: tutte quelle che il beffardo capriccio o la mobilissima capacità di adattamento alle varie situazioni possono suggerire a Cianfaglia, e che solamente le sue *parole* decidono di evocare.

Insomma, anche il teatro nel teatro ideato da Cervantes è una *mousetrap*: un orrido farsescamente terroristico, ideato e realizzato in forme tali da catturare non già i sensi di colpa d’un qualche re usurpatore e omicida, ma le paure profonde (e il razzismo potenziale o reale) di quel cittadino comune che è disposto a tutto, pur di non trovarsi costretto a rinunciare al lavoro, al prestigio, al rispetto sociale, o anche solo al diritto di essere riconosciuto pubblicamente quale membro effettivo di un gruppo non marginalizzato né criminalizzato. Non a caso, l’esordio della singolare messinscena che finalmente Cianfaglia e soci riescono ad allestire davanti ad autorità e comuni abitanti del villaggio (e che illustra esemplarmente il meccanismo della loro “trappola”) consiste nell’evocazione della spettacolare impresa eroica con cui il biblico Sansone si vendicò dei Filistei:

17. M. de Cervantes Saavedra, *Il Teatrino delle meraviglie*, in AA.VV., *Farse spagnole del secolo d’oro*, a cura di C. Vian, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1965, pp. 160-161.

CAVOLO. Per essere un Teatrino di tanta importanza, l'attrezzatura è scarsa.

CASTRATO. Tutto dev'essere fantastico.

CIANFAGLIA. Attenzione, signori, che vado a cominciare! O tu, chiunque fosti, che fabbricasti Teatrino così meraviglioso da esser chiamato delle Meraviglie; per la virtù racchiusa nel medesimo, ti scongiuro, ti ordino e ti comando che subito sull'istante mostri a questi signori alcune delle tue meravigliose meraviglie, affinché essi ne ricavano piacere e gioia, senza il minimo scandalo! Olà, vedo che già hai obbedito al mio scongiuro, giacché da quella parte spunta la figura dell'incomparabile Sansone, abbracciato alle colonne del tempio, per abbatterlo e prendere vendetta dei suoi nemici. Fermati, o eroico cavaliere, fermati, per la grazia di Dio Padre! Non fare un tal macello, per non seppellire sotto le macerie e ridurre a frittata tante e così nobili persone come quelle qui radunate!

CAVOLO. Si fermi, porco d'un cane! Sarebbe bello che, venuti qui per divertirci, restassimo tutti ridotti a poltiglia! Si fermi, messer Sansone, accidenti ai miei guai! Glielo chiede gente come si deve!

CORBELLO. Vedete qualcosa voi, Castrato?

CASTRATO. Certo, come potrei non vederlo? Ho forse gli occhi nella nuca?

CORBELLO (*fra sé*). Miracoloso caso è questo. Io vedo Sansone come vedo il Gran Turco! Eppure mi considero figlio legittimo e cristiano vecchio!¹⁸

Le invisibili *maravillas* che sgorgano senza soluzione di continuità dal magico riquadro scenico inventato da Cianfaglia, pur anticipando in termini ideali la sfrenata libertà "rappresentativa" d'una cinematografia fantastica, addirittura minacciano di inter-agire fisicamente con gli spettatori, coinvolgendoli a rischio nella presenzialità corporea e materica dell'effimero teatrale. E il beffardo capocomico se da un lato decide di esordire evocando gesta mitologiche tali da far leva sul filisteismo d'una piccola comunità spagnola e dei suoi maggioranti, dall'altro sceglie di sviluppare la sua "regia dell'invisibile" articolandola per ulteriori sequenze dove le "esche" di volta in volta inserite nella *mousetrap* risultano scelte con il chiaro scopo di portare allo scoperto i nascosti pruriti sessuali che si agitano dietro la cortina del perbenismo etico ostentato da un'intera società. Ecco allora esibirsi (nonché invadere la platea) frotte senza fine di topi decisi a infilarsi preferibilmente sotto vesti femminili:

CIRINOS. Il branco di topi che arriva adesso discende in linea retta da quelli che si allevano nell'arca di Noè; ce n'è di bianchi, di variegati, di variopinti, di blu; ma tutti topi.

CASTRATA. Gesù! Aiuto! Tenetemi, che mi butto dalla finestra! I topi! Me disgraziata! Amica, stringiti le gonne, che non ti mordano! E guarda quanti sono! Per la vita eterna di mia nonna, sono più di millanta!

CAVOLA. Io sì sono disgraziata, mi corrono dappertutto senza riguardo! Un topo brunetto mi ha acchiappato un ginocchio. Soccorso mi venga dal cielo, che la terra mi manca!

CAVOLO. Meno male che porto le brache e non può infilarsi in topi, per piccolo che sia!¹⁹.

18. Ivi, p. 166.

19. Ivi, p. 167.

Il tutto in un crescendo che raggiunge il suo culmine – a beneficio dei maschi presenti – con il duplice epilogo della faticida danza di Salomè e della grottesca *kermesse* di ballo tra la fantomatica «figlia d'una sguadrina» e gli “uomini d'onore” presenti allo spettacolo:

CIRINOS. Questa fanciulla che si vede adesso, così bella e ben vestita, è la nominata Erodiade, il cui ballo ottenne in premio la teùdel Precursore della vita. Se qualcuno l'accompagna a ballare, vedranno meraviglie.

CAVOLO. Corpo del mondo, questa sì che è una bella figura, splendida e piacente! Figlia d'una sguadrina, come si dimena quella ragazza! Nipote Cavolo: tu che te ne intendi di nacchere, accompagnala, e la festa sarà da quattro piviali!

NIPOTE. Volentieri, zio Benito Cavolo.

(*Suonano la sarabanda*).

CORBELLO. Per l'anima di mio nonno, com'è antico il ballo della sarabanda e della ciaccona!

CAVOLO. Forza, nipote, dagliela, falla saltare quella briccona d'una giudea! A proposito, se è giudea, come fa a vedere queste meraviglie?

CIANFAGLIA. Non c'è regola senza eccezione, signor sindaco²⁰.

Come da copione in ogni impiego festivo del teatro rinascimentale e post-rinascimentale, anche lo spettacolo di Cianfaglia termina sciogliendosi in una danza che co-involge attori e spettatori. Ma, qui, si finisce col dover (e col voler...) danzare attorno al corpo tanto fascinoso quanto inesistente di quella evangelica «briccona giudea» alla cui razza non si vorrebbe neppure da lontano essere in qualche modo apparentati. Gli spettatori-vittime della *mousetrap* cervantina, pur di non venire riconosciuti come ebrei, sono disposti a “far sarabanda” attorno all'assenza del più oscuro e più attraente oggetto del desiderio che la loro fantasia possa visualizzare: proprio quella bellissima «briccona» *ebrea* che, con *las maravillas* dei suoi sette veli, «ottenne in premio la testa del Precursore» di Cristo (e di tutti i cristiani autorevolmente patentati). Né andrà dimenticato che quest'ultima scena-madre del non-visibile, quasi a chiudere il cerchio della perfetta strutturazione che sigilla il piccolo *entremés*-capolavoro, rispetta anch'essa la norma inderogabile cui si ispirano i singoli quadri della composizione. Se biblica è la vicenda di Salomè, più che convenzionalmente biblica è la storia di Sansone, e biblici allegati dell'Arca di Noè dovranno risultare persino i topi che tanto ossessionano il pubblico femminile: tutto l'immaginario dei sedicenti cristiani sottoposti al terrorismo dell'Inquisizione ha da essere sempre – senza la minima via di fuga – un immaginario biblico (opportunamente vulgato). Ma un immaginario biblico senza il sia pur minimo sentore di ebraismo...

A coronamento d'una simile *kermesse*, l'inattesa irruzione nel teatrino del furiere d'un drappello di soldati affatto ignari della situazione e preoccupati solo di trovare decante ospitalità per qualche tempo nel villaggio governato da Cavo-

20. Ivi, p. 169.

lo, se da un lato sembra prefigurare la possibilità d'un rovinoso smascheramento della furbesca trovata "rappresentativa" di Cianfaglia, dall'altro finisce col provocare la più incondizionata (e più micidiale) immedesimazione delle autorità cittadine – per nulla felici di dover pagare le spese di soggiorno di quei militari – nell'inganno delle inesistenti "immagini meravigliose". Sì che il mirabile esito dell'*entremés* verrà ad essere il ridicolo ma insieme terrificante urlo di caccia che intende scatenare, all'insegna del razzismo, l'orda degli ipocriti contro una qualsiasi vittima sacrificale, colpevole solo del delitto di *non vedere niente là dove è di scena un niente che è obbligatorio vedere*:

CASTRATO. Capocomico, per l'anima sua, faccia venir fuori un'altra volta la donzella Erodiade, affinché questo signore veda quello che non ha mai visto; e forse così lo costringeremo ad andarsene presto dal villaggio.

CIANFAGLIA. Codesto volentieri; eccola qui che torna e fa segni al suo ballerino che riprenda a danzare con lei.

NIPOTE. Io non dico certo di no!

CAVOLO. Bravo, nipote, falla ballare fin che caschi! Giri e giravolte! Viva Dio, ha l'argento vivo addosso la ragazza! Dàgli, dagli!

FURIERE. È matta questa gente? Che demonio di ragazza è questa, e che ballo [...]?

CORBELLO. Dunque il signor Furiere non vede la donzella erodiana?

FURIERE. Che demonio di donzella devo vedere?

CORBELLO. Basta! È di quelli *ex illis*!

GOVERNATORE. *Ex illis est!*²¹ *Ex illis est!*

CASTRATO. È di quelli, è di quelli il signor Furiere; è di quelli!

FURIERE. Sono della gran svergognata che vi partorì! Per Dio vivo, se metto mano alla spada, vi faccio uscir tutti dalle finestre, ed anche dalla porta!

CORBELLO. Basta! *Ex illis est!*

CAVOLO. Basta; è di quelli, perché non vede niente!²²

Tutto il potere di condizionamento e l'intero *modus operandi* dello spettacolo *mousetrap* di Cianfaglia fanno leva *solo* su una formula verbale congegnata in modo da costringere un intero gruppo societario a comportarsi, onde propiziare la propria salvaguardia e i propri interessi, secondo uno schema inderogabile di cui siano ben conosciuti componenti e motivazioni. A differenza di quanto risulta dalle poetiche elisabettiane, giocano qui un ruolo protagonista non le pure *tèknai* d'un verbo drammaturgico tutto proiettato verso l'immaginifico, bensì un impiego suggestivamente strumentale di parole-grimaldello cesellate sulla scorta della più profonda conoscenza delle miserie interiori e degli ingranaggi funzionali ine-

21. «*Ex illis est*»: sono le parole con le quali – nel vangelo di Luca – prima una serva di Caifa e poi uno sconosciuto denunciano come seguace di Cristo l'apostolo Pietro che, tentando di nascondersi, nega di esserlo. È evidente – qui – la feroce e complessa ironia di Cervantes nel far urlare, entro il *cre-scendo* d'un bailamme inarrestabile, questa frase da tutto il pubblico: la delazione che aveva svelato la pusillanimità del primo cristiano viene messa in bocca a gente che è pronta a tutto, pur di dimostrarsi cattolica accusando di ebraismo un povero cristo qualunque.

22. de Cervantes, *Il Teatrino delle meraviglie*, cit., p. 171.

ludibili che determinano l'agire umano. E, se in *Hamlet* il ricorso ad un doppio teatro nel teatro risulta funzionale *anche* a sottolineare come il mondo dello spettacolo possa impernarsi tanto sulle più equivoche potenzialità della sola immagine quanto sulle più magiche qualità evocative d'una certa sintesi tra figura e *phonè*, l'affatto paradossale teatro nel teatro che pervade *El Retablo de las Maravillas* intronizza tutti gli ambigui poteri d'una parola tanto armata di conoscenza da rendere inesorabilmente operativa una scena dove regni sovrana la più assoluta Assenza del visibile e dell'udibile. Ma, lungo questa direttrice, ancora altre variabili connotano l'irrequieta ricerca che distingue gli esordi della sensibilità barocca e dei suoi interessi metalinguistici. Per esempio, Shakespeare stesso, con la sezione conclusiva di *A midsummer night's dream*, sottopone il motivo della riflessione artistica su di una qualche variante tipologica del *fare spettacolo* a intenti sperimentali alquanto diversi da quelli che connotano il caso-*Hamlet*.

Occorre innanzitutto notare che alla particolarissima recita allestita con tanto impegno dagli artigiani "ateniesi" Bottom, Quince, Flute, Snout, Starveling e Snug non solo viene attribuita l'onerosa e comunque altamente significativa funzione di condurre a termine la commedia, ma risulta soprattutto conferita la singolare qualità di rapportarsi alla *fabula* artificciata dai personaggi dell'opera *esattamente* come il testo dovette rapportarsi alla realtà vissuta dai committenti cui era destinato il *Sogno*. Per quanto possa dividersi a proposito della più verosimile identificazione della coppia aristocratica che avrebbe dovuto celebrare le proprie nozze a ridosso d'una simile occasione, tutta la critica è unanime nel ritenere che questa grande prova shakespeariana sia nata per essere parte precipua d'un prestigioso complesso festivo matrimoniale. Ma, appunto, anche il variegato intreccio di peripezie attraversate da protagonisti e comprimari del *Sogno* si sviluppa attorno al motivo centrale dello spozalizio tra Teseo e Ippolita. E, quel che più conta, anche lo spettacolo portato in scena al cospetto della coppia regale e degli invitati – *Il breve, interminabile episodio del giovane Piramo e del suo amore, Tisbe; uno spasso tragicissimo* – finisce con l'occupare il posto d'onore tra i lussuosi *abridgments* che possono far da degno contorno a una cerimonia nuziale. Detto in altri termini: qui, il gioco metalinguistico del *teatro nel teatro* è immagine specchiata dello stesso *fare teatro* che ha scelto di concludersi culminando in *quel* gioco.

E non basta. Come è universalmente noto, la leggenda d'amore e di morte che ruota attorno ai nomi di Piramo e Tisbe – materia essenziale della rappresentazione di Bottom e soci – costituisce uno tra i più autorevoli archetipi (se non l'archetipo per eccellenza) della tragedia di Romeo e Giulietta. Quest'ultima, secondo le ipotesi cronologiche più accreditate, sarebbe stata composta attorno al 1595, mentre la datazione del *Sogno*, a sua volta, viene di preferenza collocata tra il 1594 e il 1596: perlopiù *dopo* la stesura del dramma dedicato ai due infelici amanti veronesi. Il che impone di considerare lo «*spasso tragicissimo*» che Teseo e Ippolita deci-

23. W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, a cura di P.C. Ponzini, Milano, Garzanti, 1977, p. 152.

dono di eleggere quale *abridgment* privilegiato per trascorrere in festa «this long age of three hours / between our after-supper and bed-time»²³, in qualche modo connesso – attraverso il riferimento al comune modello ovidiano – alle forme e ai sensi di *Romeo and Juliet*. Insomma, le due storie d'amore (quella seria e ipertesa che diverrà in Occidente *specimen* supremo d'un indissolubile plesso di Eros e Thanatos, e quella involontariamente farsesca cui danno vita gli artigiani ateniesi per rendere omaggio a nozze regali) si rispecchiano a loro volta l'una nell'altra, dando vita a un gioco di riflessi entro cui viene costretto a districarsi il loro eventuale fruitore.

In questo gioco, un primo elemento di sconcerto può essere ravvisato proprio nella clamorosa serie di incongruenze e di mancanze che – sin dalla sua presentazione – Shakespeare intende attribuire a tutti i fattori organizzativi ed estetici d'una esibizione teatrale concepita e scelta per onorare nozze regali. Non a caso, tanto il gran maestro di cerimonie Filostrato quanto il sovrano ateniese, prima che la *performance* abbia inizio, sottolineano il problema in questione, e lo dibattono a lungo:

TESEO. [...] «Il breve, interminabile episodio del giovane Piramo e del suo amore, Tisbe; uno spasso tragicissimo».

– Spassoso, e tragico! breve, e interminabile!

Cioè ghiaccio caldo e neve prodigiosamente in fiamme.

Come raggiunger l'armonia dei contrari?

FILOSTRATO. Si tratta, mio signore, di una recita lunga qualcosa come dieci parole; spettacolo sì breve quanto mai abbia io inteso; e – di dieci parole – mio signor, lunga è troppo; che ciò la rende interminabile: giacché in tutta la recita, non vi è una sola parola a proposito, né un attore azzeccato. E, tragica, lo è, mio buon signore, ché Piramo vi si suicida.

Io devo confessar che, quando la vidi nelle prove, mi fece inondar gl'occhi, ma in lacrime più allegre effonder giammai fece la commozion di sonora risata.

TESEO. Che cosa sono, quelli che vi recitano?

FILOSTRATO. Manovali che lavoran qui ad Atene, che, finora, non han mai lavorato con la mente, ed or si son spremuti le incolte meningi con questa commedia in occasione dei vostri sponsali.

TESEO. E noi la vedremo.

FILOSTRATO. No, nobil signore, non è per voi: l'ho vista tutta quanta, ed è niente, niente al mondo [...].

24. Ivi, pp. 155-157.

TESEO. Vedrò questa recita [...].

Su, introduceteli; e prendete posto, dame.

(*Filostrato esce; il resto della corte si prepara a vedere la recita*)²⁴.

Sin dal suo argomento, poiché contempla una materia altamente tragica e lacrimosa, lo spettacolo di Bottom e soci si dimostra apertamente inadatto a festeggiare nozze di qualsiasi tipo. Ma, poi, è l'enunciazione stessa del titolo – con i suoi spropositati accostamenti di vocaboli – a svelare di primo acchito l'assoluta incompetenza linguistica dei “drammaturghi” che l'hanno eletto a presentare la loro opera (e che, d'altro canto, si sarebbero dimostrati, nella stesura effettiva del lavoro, incapaci d'altro che di accatastare alla rinfusa non più di «dieci parole»). Del resto, i responsabili di tanto *monstrum* non sono solo «incolti» sul piano letterario: sono anche «manovali» assolutamente non attrezzati né per la scrittura teatrale né per una qualche forma di allestimento scenico. Chi ha avuto la dis-grazia di assistere alle prove della loro *performance* ha sentito, sì, i suoi occhi riempirsi di lacrime, ma soltanto per via delle irrefrenabili e convulse risate che il vederli agire sul palco, il sentirli recitare e l'imbattersi nelle soluzioni visive da essi escogitate avevano provocato. Insomma: altrettante ragioni validissime per non scegliere quel gruppo di scombinati quali esclusivi inventori e fautori dell'unico *abridgment* presumibilmente valido, secondo il signore di Atene, per rendere omaggio alle sue più che aristocratiche nozze, nonché per intrattenere ospiti tanto altolocati quanto colti. Ma, forse, Shakespeare ha inteso far cadere Teseo nella *mousetrap* d'un così stravolto “teatro nel teatro” allettandolo con un'esca molto speciale: ad esempio, la speranza di poter trovare in una simile messinscena la risposta alla domanda «Come raggiunger l'armonia dei contrari?».

Anche lo «*spasso tragicissimo*» cui danno vita gli incolti «manovali», ricalcando puntigliosamente la falsariga dei più prestigiosi spettacoli di corte, si articola allineando in sequenza *dumb-show* e *play* canonico. Quanto al primo, se le parole – pronunziate dal carpentiere Peter Quince – che dovrebbero illustrarne e chiarificarne le immagini mute risultano allegramente affastellate e sempre pronte a inciampare negli ostacoli del grottesco involontario, le figurazioni umane e “allegoriche” cui esse dovrebbero fungere da cartiglio didascalico equivocano sistematicamente l'immaginifico simbolismo elisabettiano traducendolo in mera accozzaglia di stralunati segni infantili. In questa prospettiva, tempo e spazio della “tragica” *pièce* saranno allora due comparse scalciate che vorrebbero immedesimarsi in un muro e in un chiarore lunare aventi come elementari *media* evocativi un po' di gesso, un secchio di calcestruzzo, una lanterna, un cane e un fascio di rami. E, a protagonisti del più straziante dramma d'amore e di morte, assurgeranno le poco giovanili e ancor meno eteree sembianze di tre grossolani lavoratori, che dovrebbero evocare le presenze di due leggiadri, appassionati amanti, e d'un più che orroroso leone:

(Entrano davanti al sipario Piramo e Tisbe, il Muro, il Chiardiluna e il Leone, per un mimo, con Quince come presentatore).

QUINCE. Voi questionate, forse, Signorie, su questa recita; questionate pure, finché la verità farà chiara ogni cosa. Quest'uomo è Piramo, se volete saperlo; questa vaga signora è Tisbe, certo. Questi con gesso e calcestruzzo rappresenta Muro, quel vil Muro che gli amanti divideva, ed attraverso il foro di Muro, si contentano, i meschini, di sussurrar. Del che, nessun si meraviglia. Questi con la lanterna, il cane ed il fastel di spini, della Luna, il Chiaro rappresenta; ché – se mai volete saperlo – al chiar di luna, non ritenevan questi amanti onta incontrarsi alla tomba di Nino, là, là, a farsi profferte. Questa belva orrenda che di nome è detta Leone, Tisbe fedele, a notte, giunta prima, mise in fuga, spaventata, o meglio spaventò, e a lei sfuggì – mentre fuggiva – il manto che Leon, con la bocca insanguinata, vile, tinse. Di lì a poco giunge, gagliardo e ben prestante giovane, Piramo, e – dilaniato – della fedel sua Tisbe il mantello ritrova, al che, col brando, con brutalmente biasimevol brando, bellamente egli buca il sanguinoso suo bollente busto, e Tisbe all'ombra di un gelso attardatasi spicca il di lui pugnale e muore. Quanto al resto, Leone, Chiardiluna, Muro e la coppia di amanti ne discorran per esteso mentre qui si trattengono²⁵.

Ma anche il “poetico” *discorrer per esteso* entro cui s'avventureranno sfrontati i principali attori di tanta *performance* potrà dare vita solo a scene dove la magia verbale suscitatrice di visioni sempre perseguita dalla scrittura elisabetiana, se da un lato deve immaginarsi adeguatamente sfigurata dalla *phonè* di cui possono valersi sgraziati «manovali» incolti, dall'altro non può che veder eclissata ogni sua pretesa dall'insostenibile trionfo delle stravolte facoltà inventive e compositive di cui dispongono Bottom e soci. Come può illustrare esemplarmente il monologo che manifesta, prima del suicidio, l'estremo lamento di Piramo:

Ma perdiana... accidenti!
Ma guarda! cavalier meschino!
O che cosa penosa è questa mai!
Vedete, voi, miei occhi?
Può esser mai?

25. Ivi, pp. 163-165.

O cocca dolce, o cara!
Il tuo bel manto,
ché? insanguinato?
Fatevi avanti, Furie crudeli!
Venite, o Fati!
Tagliate fili e filami,
Distruggete, annientate, concludete, uccidete!
[...] A che, o Natura, tu, formasti mai i leoni?
Se un vil leone ha qui deflorato il mio amore...
che è, no, no, che era la più bella dama
che mai visse, desiderasse, amasse, o che guardasse in modo gentile.
Venite, lacrime, annientate!
Fuori, spada, e ferisci
la mammella di Piramo.
Sì, la mammella a manca,
dove saltella il cuore... (*Si trafigge*)
Così, io muoio: così, così, così...
(*Lascia cadere la spada e annaspa lungo il pavimento fino a cadere dentro alla tomba*)
Ora son morto,
ora son scomparso,
la mia anima è in cielo.
La tua forza, lingua, rendi!
La tua fuga, luna, prendi! (*Esce Chiardiluna*)
Or muori, muori, muori, muori, muori.
(*Si copre la faccia*)²⁶.

Insomma, tutte le componenti della messinscena dei «manovali» – dalla composizione drammaturgica all’impiego del *dumb-show*, dalla scenografia all’oggettistica, dalla gestualità alle linee-guida dell’interpretazione attoriale – finiscono col tracciare i sapientemente abborracciati tratti d’un *teatro nel teatro* che sembra voler essere a tutti i costi il più esatto calco in negativo di quello posto nel centro della struttura di *Hamlet*. Se il secondo è alto esempio d’uno spettacolo di corte destinato a fungere da perfetta *mousetrap* etico-politica, e dunque risulta curato in ogni suo fattore espressivo con l’identica perizia e con l’identico senso della misura al cui rispetto il principe danese esorta i suoi amici attori prima che questi inizino le prove, il primo – mentre pretende a livello di supremo *abridgment* teatrale della festa aristocratica – si rivela poi infimo aborto caricaturale d’una pretesa scenicità senz’arte né parte. La “regia” di Quince e le *performances* sceniche dei suoi compagni, a causa della iperbolica imperizia che sfigura ogni loro soluzione, fanno sì che la materia d’una lacrimevole tragedia sentimentale assuma la forma della farsa più sgangherata. Lo «*spasso tragicissimo*» di Piramo e Tisbe, se da un lato intende senz’altro accennare verso il contiguo *opus* di *Romeo and Juliet*, dall’altro lo fa ammiccando ad esso con una smorfia parodistica tanto marcata da rasentare la

26. Ivi, pp. 179-181.

confutazione radicale dell'estrema serietà con cui Shakespeare vi aveva poeticamente cesellato una fascinosa leggenda d'amore e di morte.

Quali possono essere le ragioni di fondo d'una simile scelta? E perché *Il sogno d'una notte di mezza estate* sceglie di concludersi attraverso la forma d'un teatro nel teatro dove collidono stridulamente forme della festa aristocratica e sostanze d'una teatralità insipiente e plebea? La seconda domanda, soprattutto, non nasce tanto da un qualche prurito di *curiositas* esegetica quanto perché è il testo stesso a imporcela con sospetta urgenza, tornando a insistere più volte sul motivo delle "strane incongruenze" che determinano la decisione della corte ateniese di divertirsi con uno spettacolo improponibile già a partire dal titolo. Come si è visto, lo stesso Teseo – dopo aver stabilito la sua scelta – si sente in dovere di giustificarla in qualche modo con la curiosità di chi vorrebbe sperimentare «How shall we find the concord of this discord». Ma se poi le reazioni di alcuni cortigiani agli sviluppi dello spettacolo testimonieranno senza ombra di dubbio in favore di un'opzione in qualche modo rispondente al mero gusto crudele dell'aristocratico istruito che irride per disprezzo gli strafalcioni pseudo-artistici di plebei ignoranti, il sovrano ateniese – prima che il *dumb-show* abbia inizio – si premura di spiegare in dettaglio che la *performance* degli artigiani dovrà essere accolta dalla coppia regale (quindi dall'intera corte) come un dono tanto più degno di essere gradito quanto più povero e incolto, sì che «Our sport shall be to take what they mistake»²⁷. Né andrà dimenticato che lo stesso "regista" dello spettacolo, mentre si accinge ad illustrare il prologo mimato, indugia a lungo nel discettare sulle strane reazioni che lo «*spasso tragicissimo*» vorrebbe suscitare tra il suo scelto pubblico:

QUINCE. Se noi offendiamo, ciò è deliberato,
 sì che pensate che non siam venuti a offendere,
 se non di proposito [...].
 Pensate, dunque, che non siam venuti se non per dispetto.
 Noi non veniamo qui per compiacervi,
 qual nostro vero scopo. Qui, per deliziarvi,
 non siam venuti. Onde voi vi pentiate d'esser qui,
 apprestati son gli attori²⁸.

Insomma, la parola che Shakespeare mette in bocca ai suoi personaggi incalza il pubblico cui essi si rivolgono affinché quest'ultimo si interroghi sul *sensu* dell'insensato fare teatro che gli sprovveduti attori-manovali esibiranno ad una corte in festa: il senso delle immagini mute che le loro presenze stralunate si apprestano a figurare; il senso della sgangherata *pòiesis* verbale che la loro *phonè* immaginifica senz'arte andrà sciordinando nel corso del *play*. E, tra i vari sensi alternativi o concorrenti – tutti plausibili – suggeriti con significativa insistenza dal testo stesso, non è detto che il meno accettabile finisca col risultare proprio quel-

27. Ivi, p. 158.

28. Ivi, p. 161.

lo enunciato e ribadito dall'eloquio sconvolto e delirante del poeta-carpentiere Quince: la funzione intenzionalmente perseguita dallo «*spasso tragicissimo*» di Piramo e Tisbe è solo quella non già di «compiacere» e di «deliziare» aristocratici spettatori festanti, ma di farli pentire d'aver scelto una simile forma di divertimento, di «indispettirli», di *offenderli* per scelta consapevole perseguita senza incertezze. È vero, come afferma Teseo, che il «discorso» del manovale assomiglia a «una catena ingarbugliata: niente di rotto, ma tutto sottosopra»²⁹. Ma potrebbe anche essere vero che – secondo quanto sostiene il commento del giovane cortigiano Lisandro – quel guazzabuglio è fatto per nascondere «una buona lezione [...]: non basta parlare», occorre «parlar sincero»³⁰...

D'altro canto, non va dimenticato che – se Ippolita intervalla lo sviluppo dell'azione scenica postillando recisamente «Questa è la roba più insulsa che io abbia mai sentito»³¹ – Teseo risponde alla sua battuta con acrobazie verbali tanto baroccamente ellittiche quanto in apparenza non poco enigmatiche:

The best in this kind are but shadows: and the worst are no worse, if imagination amend them³².

È comunque facile desumere che l'indeterminato *kind* cui qui si allude altro non possa essere se non l'arte dello spettacolo teatrale, la cui unica specificità distintiva è – anche nei suoi esiti più alti – quella di esibire immagini animate che hanno come sola qualità sostanziale la stessa d'un effimero trascorrere di mere, inconsistenti ombre. Nell'ambito d'un *kind* tanto impalpabile, poi, occorre andar cauti col formulare altezzosi e inappellabili giudizi di valore, in quanto il risultato migliore, rispetto al vero, è pur sempre *puro vuoto*. E persino il risultato peggiore può riuscire a fare appello a quelle facoltà dell'immaginazione che sono in grado di renderlo – anziché uno zero insignificante – *portatore d'un qualche senso*. Forse, per quanto nobili e colti, gli spettatori che, pur di trascorrere spensieratamente «the long age of three hours / between our after-supper and bed-time», accettano o subiscono la scelta regale di assistere allo «*spasso tragicissimo*» sono afflitti da una certa carenza di immaginazione.

Forse, un ipotetico spettatore dotato di fertilissima fantasia, assistendo alla messinscena orchestrata da Quince, avrebbe potuto anche desumerne che i suoi strafalcioni verbali, il suo infantile apparato visivo e la sua incurabile inclinazione a volgere il tragico nel caricaturale più grottesco non fossero solo imputabili alla comica imperizia di manovali ingenuamente pretenziosi, bensì scaturissero proprio – almeno in via ipotetica – da una qualche pulsione (consapevole o in-

29. Ivi, p. 163.

30. *Ibid.*

31. Ivi, p. 171.

32. Ivi, p. 170.

33. Si veda, a questo proposito, la tesi centrale cui è dedicata l'opera di D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente* (*L'Amour et l'Occident*, 1939), trad. di L. Santucci, Milano, Rizzoli, 1977.

conscia, poco importa) a provocare e ad “offendere” davvero il nobile pubblico radunatosi per una festa nuziale. Provocarlo, riflettendo verso gli occhi degli astanti un’immagine tanto distorta quanto ridicola di quel *sublime romanzesco* (così caro alla cultura aristocratica occidentale³³), che s’inventa i più lacrimevoli intrecci d’amore e di morte: magari per gratificare coloro che stanno varcando la soglia di un matrimonio quantomai “prosastico”, regalando ad essi il dono festivo d’una rappresentazione affatto fantastica – insieme “poeticissima” e oltremodo *commovente* – delle più suggestive (e meno praticabili) valenze dell’eros. Del resto, non si può dimenticare che il rapporto tra Quince e i suoi attori artigiani, da un lato, e la coppia formata da Teseo e Ippolita, dall’altro, è l’identico rapporto che si era istituito tra Shakespeare e gli sconosciuti sposi-committenti di *A midsummer night’s dream*. Ora, come è noto, il contesto dell’opera risponde alle finalità festive che ne hanno determinato contenuti e forme declinando l’ovvio ed esclusivo tema dell’amore tra un uomo e una donna secondo i principali “casi” previsti dalle convenzioni cultural-teatrali della civiltà elisabettiana: il sublime “tragico” di Teseo e Ippolita; la commedia d’amor corrisposto e d’amor non-corrisposto di Erma, Lisandro, Elena e Demetrio; la magica *féerie* di Oberon e Titania; la farsa dello «*spasso tragicissimo*» allestito da Quince e soci³⁴.

Peraltro, *nessuna* di queste “sezioni compositive” illustra il motivo cui tutte sono dedicate in forme tali da poter essere considerate *davvero celebrative o di un qualche indiscutibile pregio o di una visione appagante* vuoi del sentimento d’amore vuoi del vincolo matrimoniale. Anzi. La commedia dei quattro giovani si svolge tutta attorno al concetto che l’innamorarsi e il disamorarsi altro non siano se non meri accidenti illusivi paragonabili solo alle più meccaniche conseguenze dell’intervento fortuito d’un “filtro magico” in grado di cancellare per un po’ libero arbitrio e senso di responsabilità degli individui. La *féerie* di elfi e fate dichiara che persino un *ménage* tra esseri quasi-divini è un mero inferno di contese senza fine e di tradimenti. E la stessa “alta” unione nuziale dell’eroe-sovrano ateniese e della regina delle Amazzoni – non dimentichiamolo – si fonda tutta sull’atto per cui la femmina guerriera viene vinta e privata della sua libertà dalla violenza del guerriero maschio:

Hyppolita, I wooed thee with my sword,
and won thy love doing thee injuries³⁵.

Ne deriva un quadro complessivo dove, se in apparenza un grande drammaturgo sembra omaggiare la coppia di sposi con il dono leggiadro (e poeticamente leggero) della sua perizia nel cesellare giocose immagini d’amore declinando in tutte le varianti teatrali possibili, in buona sostanza viene offerto a prota-

34. Il virtuosistico gioco drammaturgico di accostare o sintetizzare in una sola opera i più diversi generi teatrali si rifletterà più tardi, in ambito italiano, ne *La Centaura* (1622) di Giovan Battista Andreini.

35. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*, cit., p. 10.

gonisti e spettatori della festa nuziale *anche* il frutto acidulo e pesante di una sapienza disincantata, la quale non vuole esimersi dall'indicare che l'essere innamorati è un gioco di illusioni, e che il matrimonio è un contratto di convenienza tra antagonisti. In *questo* quadro, considerare l'eros umano – come fecero Piramo e Tisbe, nonché Romeo e Giulietta – un inestimabile valore assoluto, ed essere pronti a morire per confermare il pregio concesso all'altezza d'un simile valore, va giudicato (in ultima analisi) solo un tragicomico scherzo. Dunque, solo uno «*spasso tragicissimo*» dedicato appunto a estremi corollari di tal fatta potrà costituire il degno coronamento della virtuosistica sequenza di declinazioni rappresentative intorno alla *vacuità dell'eros* inanellate dal *Sogno d'una notte di mezza estate*. E soltanto ad esso sarà consentito render «chiara» – per gioco – la «verità» nascosta della «recita»: «Noi non veniamo qui per compiacervi, / [...]. Onde voi vi pentiate d'esser qui, / apprestati son gli attori».

Se *Romeo and Juliet*, rispetto all'arte della composizione teatrale, vuol essere un esempio del versante sublime cui sa pervenire «the best in this kind» quando si prefigge di esprimere tutta la forza di fascinazione delle *ombre illusive*, lo «*spasso tragicissimo*» dei manovali è composto ad arte da Shakespeare per illustrare il versante farsesco e demistificatore di un «best in this kind» mascherato da «worst». Il vero poeta della visione scenica può avere le sembianze del mago Prospero, signore del libro che contiene i segreti del mondo. Ma può anche assumere, se così vuole, l'aspetto del carpentiere Quince, tanto esperto di lavori manuali quanto maldestro con la parola scritta. Poco importa l'una o l'altra apparenza: in ogni caso, si tratta di saper evocare ombre nella consapevolezza che anche chi evoca è ombra. Quasi volesse posizionare la sua poetica sulla doppia falsariga e del mito platonico della caverna e delle platoniche considerazioni sulla *mimesis* artistica, la *mise en abyme* del fare spettacolo proposta da *A midsummer night's dream* culmina nel paradosso d'una farsaccia scombinata che non sarebbe saggio sottoporre al giudizio discriminante tra *the best* e *the worst*, poiché le sue immagini e le sue parole sfigurate pronunziano una verità altrettanto indigesta di quella che promana dalle elegantissime e fascinoso forme di *Romeo and Juliet*. Nel primo caso: che ogni realtà esperita dagli umani (la cui vita, giusto il dettato di *Macbeth*, va considerata «ombra» e «racconto narrato da un'idiota») è risibile *ombra*. Nel secondo: che ogni gioco di ombre illusive può risultare tanto cattivante e tanto ineludibile da condurre alla morte.

Come nel riproporsi ritmico di una voce stridula moltiplicata dalle onde

36. Intendiamo qui, per “fascinazione sensuale”, gli esiti cui intenzionalmente tende la poetica dichiarata dei più consapevoli attori della cosiddetta Commedia dell'Arte. Come Flaminio Scala, il quale – nel primo *Prologo* al *Finto marito* – sostiene a spada tratta che «ogni minimo gesto a tempo et affettuoso farà più effetto che tutta la filosofia d'Aristotile, o quanta retorica seppone Demostene e Cicerone. [...] E ciò avviene ancora in ogni altra cosa al senso sottoposta [...]»; perché in effetto alle azioni son più simili l'azioni che le narrazioni, e le commedie nell'azioni consistono propriamente et in sostanza, e nelle narrazioni per accidente. Chi adunque vorrà azioni imitare, con le azioni più se gli appresserà che con le parole, nel genere comico. E considerisi ciò ne gl'amanti, che più da una la-

dell'eco, il contrappunto musicale di queste due ultime note sembra riproporsi, un quarantennio più tardi, nell'esperienza teatrale – tutta imperniata, anziché sulla *dynamis* immaginifica della diade parola-*phonè*, sulle magie del più virtuosistico purovisibilismo scenografico e sulla fascinazione sensuale tipica del “recitare all'improvviso”³⁶ – di Gian Lorenzo Bernini. Non a caso, il pur molto significativo contributo offerto dal grande architetto-scultore alla storia dello spettacolo moderno non assume – se non per una sola volta – la forma della pagina drammaturgica che può essere consegnata alla stampa, ma (come ogni manifestazione di fenomenologie *essenzialmente* effimere: o come ogni immagine non sottoposta a *tèknai* concepite per fissarne in qualche modo la parvenza) si consegna univocamente ai poteri evocativi della memoria narrata. Ed è, appunto, tutto sommariamente racchiuso entro i limiti del *ricordo d'un racconto*, quanto resta della mirabolante *performance* realizzata a Roma nel 1637, sotto il titolo de *Li due Covielli*, dall'artista insieme al fratello Luigi. Come rammenta Paul Fréart de Chantelou nel suo *Journal du voyage du Cavalier Bernini en France*, quando tratteggia una delle maliose rievocazioni della propria attività che Gian Lorenzo amava ripetere ai suoi ammiratori d'oltralpe:

ha raccontato tra varie altre commedie, di quella in cui fece vedere un pubblico al di là del palco, come se ci fossero state due rappresentazioni; ha narrato della discussione che fingeva di tenere tra lui e suo fratello sul fatto che c'erano due teatri invece di uno, e la conclusione che perciò non tutti avrebbero potuto vedere, né sentire, la commedia; che essi allora si misero d'accordo che ognuno di loro due avrebbe fatto la rappresentazione separatamente; che una delle due rappresentazioni era finta; che nel mentre lui rappresentava la sua commedia si sentivano dei finti scoppi di risa che facevano gli spettatori dell'altra parte [...] che tutto era accomodato in modo che l'artificio vi era talmente nascosto da sembrar tutto vero³⁷.

La clamorosa “meraviglia” in cui si inverte la singolare *mousetrap* allestita dai *Due Covielli* per gli spettatori romani consiste dunque, innanzitutto, nel sorprendere il pubblico presentandogli l'inizio d'una convenzionale commedia di maschere, che però lascia apparire sullo sfondo del palco l'immagine riflessa non solo del proprio svolgersi, ma addirittura dell'intera sala che lo ospita e lo ammira. Ovvero, con una serie di accorgimenti meglio desumibili dalla ricostruzione dell'evento compiuta (sulla scorta anche di ulteriori testimonianze storiche) da Carla Emilia Tanfani:

crimuzza, da uno sguardo, da un bacio, per non dir più, e da simili coserelle vengano dal subietto amato tirati e mossi, che dalla persuasiva di qual si voglia gran filosofo morale, che con ben ordinata scrittura, perfetti concetti, ottima locuzione et esquisite parole e migliori ragioni esorti alla virtù, persuadendo a lasciar da canto la sensualità; perché i sensi da' sensi più agevolmente vengon mossi che dalle cose che sono in astratto, accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile» (F. Scala, *Prologo della commedia del Finto Marito*, in F. Marotti, G. Romei, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 61).

37. P. Fréart de Chantelou, *Bernini in Francia*, a cura di S. Bottari, Roma, Ed. della Bussola, 1946, p. 68.

all'alzarsi del sipario, il pubblico si vedeva riflesso, come in uno specchio, in una seconda platea al di là del palcoscenico, nella quale sedevano attori con maschere riproducenti al vero le fattezze degli spettatori; sul palcoscenico due Covielli, uno rivolto al pubblico vero, l'altro al pubblico finto, facevano da prologo simultaneamente, fino a che un velario non veniva calato a dividere in due il palcoscenico, come se due commedie si recitassero contemporaneamente, una al di qua, l'altra al di là del velario³⁸.

Se è facilmente presumibile che l'intero sviluppo dell'opera procedesse poi facendo assistere allo svolgersi d'una più o meno lunga trama comico-farsesca (come era nel gusto di Bernini, ammiratore e seguace delle soluzioni care ai professionisti dell'Arte), la sua conclusione torna a proporre una ulteriore variante del gioco di specchi proposto dall'*incipit*:

avendo infine richiesto al fratello di mostrargli il suo pubblico, questi aprì una finestra e mostrò al chiaro di luna la rappresentazione della piazza di San Pietro, una quantità di cavalieri, gli uni a cavallo gli altri in carrozza e a piedi [...] gran numero di fiaccole [...] disposte come la prospettiva fa nella realtà [...] questa scena aveva ingannato tutti³⁹.

O, per essere più precisi, secondo la nitida ricostruzione di Cesare Molinari:

tornavano in scena i due Covielli uno dei quali sosteneva che il vero spettacolo non era stato il teatro in sé, quanto la gran moltitudine di gente nobile che usciva dalla sala con sontuose carrozze, accompagnata da servi con torce e lumi: curioso di vedere questa scena l'altro Coviello prega il compagno di mostrargliela, ed ecco aprirsi di nuovo il fondale, offrendo al vivo lo spettacolo notturno dell'uscita degli spettatori al lume della luna, in parte velata da nuvole [...]; in fondo si vedevano ville, giardini e luoghi amenissimi. Ma la conclusione di questa specie di Pantomima fu ancora più nel gusto berniniano perché, scrive il Montecuccoli, «si videro comparire molti altri staffieri vestiti a lutto, con torcie nere accese in mano e, poco dappoi, apparve in su un cavallo alto, ma magro e scavato assai, la Morte, vestita di gramaglie, con una falce nella destra»⁴⁰.

Benché pervenuto sino a noi solo attraverso lacunose tracce memoriali delle sue componenti di maggior impatto effettistico, *Li due Covielli* appare senza ombra di dubbio spettacolo ideato e strutturato all'insegna d'un impianto scenografico e d'una scenotecnica tutti finalizzati a realizzare e ad incrementare un immaginario di potente carica illusiva. E, l'illusione-trappola entro cui devono essere catturati gli spettatori è quella di trovarsi a sorpresa, appena dischiuso il sipario, non solo davanti all'*incipit* d'una ancora sconosciuta commedia (di cui un Coviello sembra apprestarsi a recitare il prologo), ma anche e soprattutto –

38. C.E. Tanfani, *Bernini, Gian Lorenzo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. II, Roma, Le Maschere, 1954.

39. Fréart de Chantelou, *Bernini in Francia*, cit., p. 68.

40. C. Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 119-120.

contro ogni aspettativa logica – ad un *doppio tridimensionale specchiato* tanto dell'attore prologante quanto dell'intera sala teatrale con tutto il suo pubblico. Stando ai lacerti di ricordo di cui possiamo disporre, Bernini sembra aver curato nei minimi particolari gli accorgimenti che dovevano sostenere un simile gioco: dalle «maschere riproducenti al vero le fattezze degli spettatori» ad una rumoristica che – anche quando la commedia prende a svolgersi senza che sia più visibile, per non diluire nel tempo la forza d'impatto dell'*escamotage*, il suo inquietante doppio – si preoccupa di lasciar trasparire dal provvisorio “fondale” che dovrebbe dividere l'una e l'altra messinscena «finti scoppi di risa». Per non parlare del finale, su cui mancano purtroppo particolari tecnici validi a comprenderne i meccanismi, ma che comunque doveva sostenere l'estrema illusione di un suggestivo panorama romano antistante al teatro, animato dal trascorrere di carrozze e da comparse che figuravano l'uscita del pubblico.

Perno essenziale della *mousetrap* berniniana, secondo quanto sottolinea Fréart de Chantelou, è convincere chi vi sta assistendo «che una delle due rappresentazioni era finta». “Finta”, certo, perché ci si limita a farne presumere uno svolgimento inesistente. Ma anche perché il perfetto sdoppiarsi illusivo del *complesso unitario* costituito dal *fare spettacolo* e dal *vedere spettacolo* produce due dimensioni alternative dell'immagine, costringendo chi vi si trova in mezzo a pronunciare un giudizio discriminante di verità e di falsità sull'una e sull'altra: su di un supposto *reale*, e su di un supposto *riflesso* inconsistente del reale. Ma occorre, qui, ricordare che il decorso della commedia – da un certo punto in poi, e sino al termine – sottrae l'inquietante doppione del *fare-vedere teatro* alla vista degli spettatori, pur rendendolo sempre percepibile dall'udito. Ed è forse proprio *questo* accorgimento a costituire uno degli snodi rivelatori delle finalità autentiche del meccanismo: non già (o non solo) esibire una scenotecnica tanto efficace a livello illusivo da restituire minuzia per minuzia la più convincente immagine speculare d'una complessa realtà, ma far vacillare la convinzione di ognuno d'essere e di far parte d'una realtà inconfutabile, tanto da indurlo a considerare l'ipotesi d'essere soltanto inconsistente riflesso d'un ignoto *quid* posto oltre lo specchio. Se l'assistere a uno spettacolo significa compiacersi d'una bella parvenza non vera, l'individuo che assiste a *Li due Covielli* viene imprigionato in una morsa che intende obbligarlo a vedere se stesso come eventuale parvenza non vera che si compiace d'una parvenza non vera. E l'epifania finale del Nero Cavaliere tra il pubblico che esce dal teatro vuole ribadire che l'unica realtà ineludibile si annida proprio in quello che credevamo essere il mondo delle immagini riflesse: la verità ultima, e perciò mortale, è solo metaforica immagine convenzionale della Morte. Immagine, però, dotata del potere di rivelare la nostra autentica sostanza costitutiva: quella di evanescenti ombre illuse.

Sul versante performativo della multiforme attività di Gian Lorenzo Bernini si è quasi sempre indugiato con attenzione tesa a privilegiare il gusto, la sapienza e l'efficacia della “magia” effettistica che ne distingue le prove: il grande artista

scrive testi, inventa scenografie e macchine, recita in tutti i ruoli, anche travestito da donna. [...] Gli esempi del suo sorprendente teatro, tramandati dai biografi e dallo Chantelou, sono molti e famosi: *L'inondazione del Tevere* (1638) simulava uno straripamento del fiume con tale effetto di vero che il pubblico scappava; *La marina* proponeva la scena della levata del sole; nella *Fiera* (1639) era un incendio durante la fiera di Farfa a venir simulato col solito effetto di fuga del pubblico terrorizzato⁴¹.

Provandosi, invece, a ripercorrere – sommariamente, ma con adeguato spirito di comprensione – l'intero *corpus* (purtroppo mal documentato) di queste produzioni sceniche, se ne può ricavare l'ipotesi che il loro autentico centro di gravità vada individuato nel variabile declinarsi d'un ben preciso modulo sperimentale: costringere gli spettatori a confrontarsi senza difese con impressionanti *immagini animate* di fenomeni comunque connessi, da un lato alle nostre paure e alle nostre voluttà archetipiche di affrontare certe esperienze, e, dall'altro, agli archetipi elementari la cui percezione scatena queste paure e questi piaceri: il Doppio, l'Acqua, la Luce, il Fuoco, ecc.

In una simile prospettiva, non potrà essere considerato casuale neppure il fatto che l'unico testo drammaturgico manoscritto di Bernini a noi pervenuto – composto secondo stilemi tipici della “commedia ridicolosa” secentesca, e più o meno opportunamente edito da curatori moderni sotto i titoli ora di *Fontana di Trevi* ora di *L'impresario*⁴² – abbia tra i suoi temi principali quelli dei meccanismi costitutivi della rappresentazione scenica, del miglior modo di riprodurre artificiosamente l'immagine *aerea* d'una nuvola leggiadra, e della più fascinosa *terrestrità* del corpo femminile. Nel testo, ulteriore variante d'un *teatro nel teatro* qui spinto a figurare percorso e incidenti d'una messinscena *in fieri*, l'autore modula la parola sulla falsariga del polilinguismo comico tipico dell'Arte (come, d'altro canto, intonate al farsesco-satirico e all'osceno giocoso tipico delle *performances* realizzate dai mestieranti italiani cinque-secenteschi risultano essere i *topoi* verbali allusivi che ne dominano gli sviluppi concettuali). Lo illustrano esemplarmente questi scambi di battute, dove intervengono a discettare intorno a macchine e scenografie, il capocomico Graziano, il pittore Cochetto e la maliziosa *soubrette* Rosetta:

GRATIANO. Sior Cochetto, io ho da far dipinzere alcune prospettive, e sapend che in questo zenere lié è 'l prim hom che sia...

COCHETTO. O! V.S. mi scuse, V.S. mi scuse: in materie di prospettive non sce pare alle spagnole. Servitore di V.S.

GRATIANO. Mo perché me fà sta risposta lié?

COCHETTO. Perché sì. Perché V.S. sà benissimo che le prospettive, non consistene in al-

41. F. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere*, in AA.VV., *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 147-148.

42. Si vedano G.L. Bernini, *Fontana di Trevi*, a cura di C. D'Onofrio, Roma, Staderini, 1963; Id., *L'impresario*, a cura di M. Ciavolella, Salerno Editrice, Roma, 1992.

tre che in fare apparir quelle che none è, Per far quest non sci è pare ale spagnole. Servitore di V.S. [...].

GRATIANO. Faccia porter qui colla, e zess, color e qualchedun che l'aiut [...].

ROSETTA. V.S. dice che voleva fare chen tun celo chiaro ciaro cie scomparisse una nugola stretta, stretta, e che a poco a poco se sdelargasse e se facesse granne granne.

GRATIANO. Sì sì...

ROSETTA. Sapete come se porria fare.

GRATIANO. Sì sì...

ROSETTA. Ve la faria vede io, ma me vergogno. Me burlate V.S. pò a me.

GRATIANO. Mostra un pò, mostra un pò.

ROSETTA. (*Corrono tutti*) Sì correte che la voglio mostrà a tutti⁴³.

Una riga dopo quest'ultima battuta, la pagina manoscritta risulta tagliata: per cancellare qualsiasi memoria di un'oscenità più che censurabile. Siamo, dunque, al punto critico d'una composizione dove Bernini si specchia con impietosa auto-ironia nella maschera insipientemente sapienziale del dotto bolognese. Al pari del sommo artista, Graziano è un appassionato cultore degli effetti scenici meglio efficaci a illudere sul mero piano visivo. Come lui, vuole essere inventore e "regista" di spettacoli mirabili. E lo spettacolo nello spettacolo di cui il testo restituisce il farsi è una rappresentazione nella quale il Dottore iscrive solo una immagine riflessa del proprio desiderare nascosto: il motivo centrale della *pièce* dovrà essere l'amore del protagonista – che si chiama Graziano – per la serva Rosetta. Ma, a mascherarsi da personaggio di Graziano sarà lo stesso Graziano. Come, a recitare la parte di Rosetta, sarà Rosetta. Tutto, insomma, deve risultare agli spettatori in quanto gioco infinito di immagini riflesse che si riflettono senza soluzione di continuità nei loro stessi riflessi. Al pari delle rappresentazioni artistiche – secondo Bernini – la vita non consiste in nulla. È un mero fluire di affascinanti miraggi: ora aerei come una nube, ora ctonii come l'innominabile oggetto di visione che la bella *soubrette* nasconde in sé per poterne infine, col condimento saporoso della ritrosia d'obbligo, mostrare a tutti le labbra "semoventi". Perché – al di là di questo inesausto, ingannevole (e talvolta piacevole) fluire – esiste solo un unico *mysterium*: l'utero celato (comunque: un profondo *vacuum*...) da cui emergono e in cui si inabissano non solo i variabili contorni di una «nuvola» scenicamente artefatta, ma ancora ogni forma di vita, ogni sorta di immagine. Una verità dai mille risvolti che, in linguaggio teatrale, può tradursi solo attraverso variamente bilanciate alchimie di mirabili parvenze visive e/o di mirabili onde sonore, comunque in grado di evocare insostenibili assenze.

43. Bernini, *Fontana di Trevi*, cit., pp. 63-64.