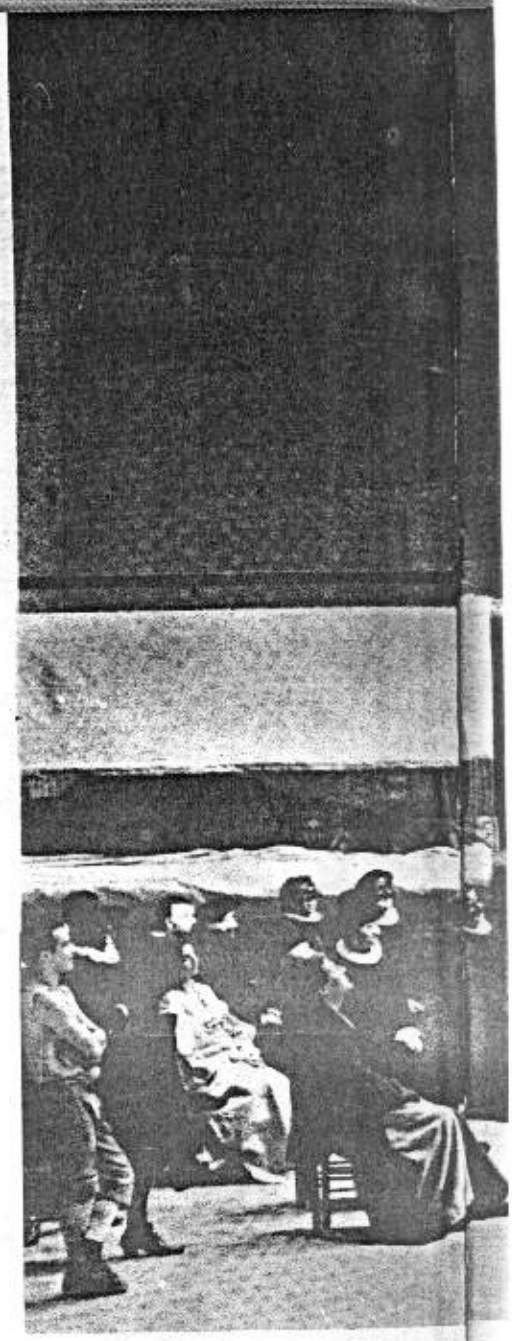
Nell'universo della duplice finzione

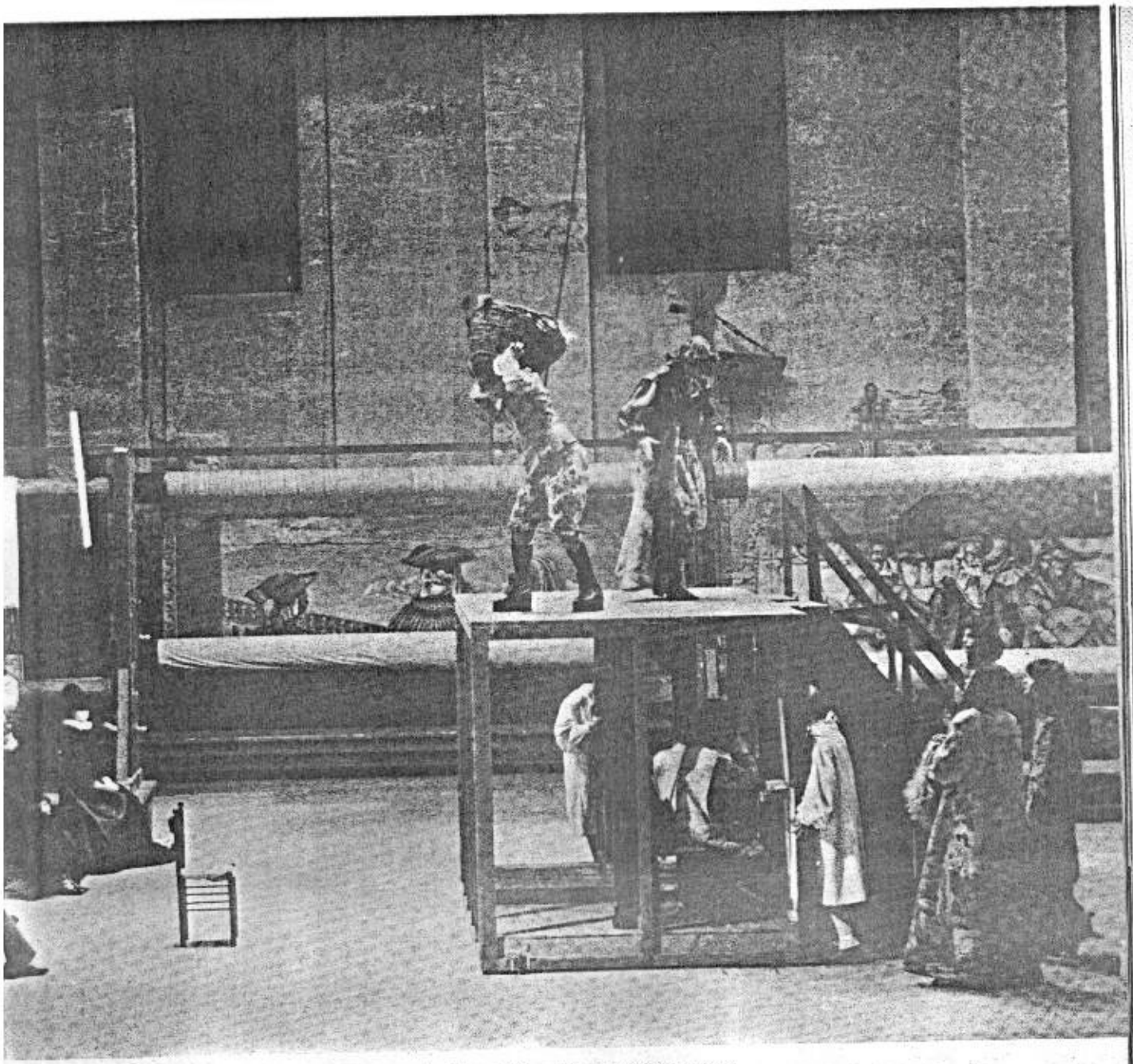
di Giorgio Manganelli

Il gioco teatrale, l'allucinazione, la cerimonia con rara squisitezza si osano, si evocano, si celebrano nelle *Due commedie in commedia* di G.B. Andreini, mente ed anima barocca, illusionista — che include trastullo e miraggio — e mercuriale psicopompo. Dunque: gioco, e sia delle ambagi che si svolgono nelle anguste e sterminate distese della scena, intesa come universo; gioco che sarà tanto più rapinoso, quanto più intricato sarà il colloquio di distanti e contigui universi; allucinazione sarà l'apparire e il disparire di innumerevoli ipotesi di figure, il risonare di voci cui si appende, mongolfiera effimera, un instabile e argutamente patetico profilo, un volto, un gesto; infine, cerimonia e dunque celebrazione dei nomi; giacché il gesto cerimoniale conferisce labile esistenza, o forse insieme superna e incosistente esistenza a ciò che esiste unicamente in forza del nome; e la cerimonia altro non è che l'esatta pronuncia dei nomi, e insieme la consapevolezza che i nomi esattamente pronunciati, tali sono perché allusivi di un nulla, un vuoto, una assenza che è, delicata angoscia, lo spazio del gioco. Ambagi, profili vocali, illusori e imperativi nomi: nel testo di G.B. Andreini, i nomi, appena depositati su ectoplasmi di profili, si allacciano e divincolano in una danza di ambagi; e la scena è un luogo sacro alla contiguità di paralleli universi, le specifiche ambagi delle *Due commedie in commedia* saranno transiti da uno ad altro universo; ed il transito avviene grazie al nome, la parola specifica di ciascun universo.

Dunque, transito da universo ad universo: vediamo come. Noi assisteremo ad una vicenda che sembra affatto tradizionale nel teatro del tempo: non è Rovenio il tipico uomo già maturo incautamente invaghito di una giovane dama, invaghita d'altri? Non è Zelandro il grande amico che infine torna da lunga assenza? Non v'è una figlia, Lidia, un giovane intrattenitore, Lelio, non v'è Arminia, 'maestra di insegnar chitarra', ospite di Rovenio? Giovani donne, musica, fervorosi adolescenti, decidui amorosi: non sarà dunque una favola di intrichi amorosi? Oh, lo sarà. Ma fin dall'inizio noi siamo ingannati, frodati, illusi. Ciò che noi vediamo non è la commedia, ma la commedia che viene recitata da profili cui spettano nomi che non sono Rovenio, Zelandro, Lidia, Arminia, e altri ancora. Noi siamo stati già chiamati in un universo secondo, e non assistiamo ad una recita, ma alla recita di una recita. La commedia che è appena cominciata è collocata in uno spazio specifico, nel quale la naturale menzogna del labirinto teatrale si duplica di una ulteriore menzogna, le figure fingono di fingere i gesti del teatro, e così fanno, ma insieme fingono altra finzione, e si dispongono ad essere coinvolti in ulteriore finzione.

In primo luogo, accanto, parallelo all'universo in cui agiscono illusivamente, le figure sono consapevoli di un altro universo che noi non vediamo accadere, ma la cui esistenza viene via via ricostruita da frammentarie didascalie, confessioni, evocazioni; da questo universo sono tutti fuggitivi, esuli, espatriati; ma quell'universo che direi esterno, che non vediamo ma costantemente preme, è il problema da cui nasceranno le ambagi che disegnano l'universo della duplice finzione. Ora, possiamo dire che il problema cui si allude sia appunto quello di transitare dall'uno all'altro universo, giacché l'universo che ho detto esterno esige di essere incluso nel gioco. Non si creda che l'universo esterno sia 'la realtà': è una finzione di primo grado, che noi scorgiamo solo attraverso la finzione quadratica che accade davanti ai nostri occhi. Solo? Non è esatto. Anzi, è assolutamente sbagliato. In che modo sarà possibile il transito dall'uno all'altro universo? Sarà possibile grazie ad una cerimonia. Le immagini travestite che recitano una finzione travestita saranno chiamate ad una ulteriore finzione: reciteranno nelle 'due commedie' che sono non l'ornamento ma il centro attivo di tutta la macchina dell'universo scenico. E sarà appunto la cerimonia della 'commedia' dentro la commedia a consentire il transito nell'universo esterno, o piuttosto il recupero di questo nello spazio dei giochi, delle allucinazioni, delle cerimonie. Ogni 'commedia nella commedia' provocherà disvelamenti e agnizioni, e si proporrà appunto come luogo di transito, macchinazione che consente di passare da un luogo mentale ad altro luogo analogo; alla fine la finzione quadratica si dissolve, e resta solo la finzione implicita, ritrovata grazie ad una finzione centrale: una finzione in cui si deposita la finzione della finzione. S'è parlato di disvelamenti e agnizioni: ma qui appunto si disvela l'invenzione teatrale delle 'Due commedie in commedia'; ed anche si indica il procedimento del transito da universo a universo, da una finzione, tramite una ulteriore finzione, ad altra, mentalmente precedente finzione. La chiave di agnizione e transito è il nome. A seconda dell'universo cui appartengono — i tre universi — il personaggio ha diverso nome; proclamando l'uno o l'altro nome, si dichiara partecipe dell'universo in cui teatralmente consiste. Prendiamo un personaggio tipico; quando appare in scena la compagnia dei Comici — che in quel momento non recitano la loro propria commedia di comici, ma solo la commedia in cui sono coinvolte tutte le immagini della finzione quadratica — tra gli altri si presenta un giovane di nome Fabio. Quando i comici reciteranno la loro comica, destinata a diventare finale nodo drammatico, Fabio impersonerà un tale Alfesimoro; ma in realtà Fabio era non incluso ma protagonista della finzione quadratica; quel nome





copriva il nome dell'universo esterno. Partenio. Non tutti i profili sono direttamente coinvolti nella cerimonia nella ulteriore rappresentazione; alcuni, come Rovenio. come Solinga, sono i destinatari della cerimonia, coloro che debbono essere 'trasportati' grazie a quella ulteriore affabulazione. Vi è un momento specialmente commovente — in senso retorico — ed è quando la scena resta 'vuota'. In quel momento in verità sta accadendo la metamorfosi diretta e insufflata dalla seconda commedia in commedia; grazie all'ulteriore finzione, la finzione esterna viene direttamente catturata; Soliga riconosce in Alfesimoro del terzo universo non già il Fabio del secondo ma il Partenio del primo, quello in cui lei, Solinga, aveva nome Dardenia. Un malore le consente di allontanarsi dalla scena, e 'fuori' — e dove altrimenti? — può incontrare Alfesimoro rifatto Partenio.

Ecco: tutte le agnizioni sono proclamazioni del nome; quando Lidia si dichiara Aurinda, scatta l'universo in cui il padre Rovenio si chiama Durante, e Lelio ha nome Mirindo; e Arminia, con duplice gioco si disvela Florinda, ma anche recita nella 'comedia' con tal nome, come fosse infinito: un nome 'vero' usato come nome 'falso' al posto di un nome 'falso' usato come 'vero'.
Infine, questi nomi hanno un suono significante, e questo suono, pur travestito, transita da universo ad universo. Il rovente Rovenio nasconde un Durante Ginebri — che può esser 'duro' ma costante, pungente ma aromatico; e colui che come Alidoro Algenti gli era nemico, gli sarà amico come Zelandro, l'uomo del gelo. Arminia sarà la donna delle armi, come Florinda sarà uno sventurato fiore, 'fiore sfogliato, fiore illanguidito, fiore dell'horto di mia verginità spiantato'...
Dunque, anche i nomi hanno, in quanto suoni, loro ambagi da consumare; e i nomi si disvelano ciò appunto che è in scena, una storia di nomi, una cerimonia in cui il passar dei nomi accompagna una sorta di giocata iniziazione, un itinerario di fantasmi vocali, un magamento, un incantamento, una cerimonia che avviene 'altrove', in uno spazio che non conosce né dei né uomini, ma null'altro che profili, ombre recitanti.

Le due commedie in commedia di Giovan Battista Andreini non è certo il primo esempio di teatro barocco, come il baldacchino di S. Pietro non è il primo esemplare di architettura barocca; ma a entrambe queste opere nate pressapoco insieme (1623) potrebbe attribuirsi il ruolo e il valore di manifesto del barocco, in due campi della cultura, lontani per origine ma avvicinati e persino contaminati dal barocco, inteso come poetica e come stile di vita.
Manifesto, la commedia dell'Andreini lo è anzitutto per il titolo che scopre – con drastica chiarezza – l'intenzione di introdurre lo specchio, strumento principe della Weltanschauung

barocca, al centro del lavoro teatrale. Il teatro entra nel teatro e lo sdoppia moltiplicando i suoi strati di illusione e i conflitti tra realtà e apparenza. Come nell'*Amleto* si recita dentro la recita e poiché due sono i gruppi di teatranti, i comici e gli accademici, tre almeno sono i livelli di illusione, e poiché molti personaggi ricorrono nelle due équipes il gioco si complica ancora per la discrepanza tra identità delle voci, degli attori, dei personaggi.
Andreini era figlio d'arte, figlio primogenito del "Capitan Spavento", e in questa commedia difende disperatamente il teatro, la sua autonomia e la sua libertà; lo difende in tempi disperati sia per l'autonomia che per la libertà e lo difende da uomo di teatro giocando su tutti i registri dell'ambiguità. Lo difende, come è ovvio, in clima di Controriforma, da parte di chi del resto ha dedicato un poema a Carlo Borromeo, dichiarando e dimostrando l'utilità del teatro come strumento di edificazione, che mostra vizi ed errori per convincere tutti a evitarli, dà a tutti la dimensione dell'esperienza, anche quella del male, per esimerci dalla tentazione di «viverla» direttamente.
«Insegnare divertendo e divertire insegnando», ma soprattutto far capire che la verità si fa strada tra le illusioni e le illusioni possono diventare mediante l'"intreccio" levatrici della verità. Durante Ginebri, credendo di aver ucciso il figlio di un suo nemico, è fuggito da Pisa, ha sposato a Bologna la giovane Florinda, subito abbandonata, e poi si è ritirato a Venezia con la figlia Aurinda, sotto il nome di Rovenio. Giungono in casa sua il giovane Lelio e la bella Arminia di cui Rovenio si innamora: essa non è altri che l'abbandonata Florinda, la quale, prendendo parte a una recita data da Rovenio in onore dell'amico Zelandro, in cui si rappresentano appunto le vicende di un personaggio che uccide il figlio di un nemico e abbandona la sposa, si addentra tanto nella sua parte da turbare Rovenio e costringerlo a far interrompere la rappresentazione. Costretto a dichiarare le sue antiche colpe, Rovenio chiede perdono e riaccoglie la sposa; in egual tempo Lelio si scopre per quel fanciullo che Rovenio credeva di aver ucciso, giunto a Venezia perché innamorato della figlia di lui. E il matrimonio conclude la vicenda».
Una trama allegorica che dimostra come le illusioni del teatro possano rendere servigi alla realtà permettendo a essa di disvelarsi e permettendo alle forze del bene di prevalere. La vita, messa davanti allo specchio deformante del teatro, ritrova se stessa e la confessione del protagonista diventa catalizzatore di un recupero e di un riscatto del passato.
Naturalmente tutto ciò può essere letto alla rovescia: l'ingegnoso meccanismo moralistico che mette in pace il teatro con l'autorità inflessibile della chiesa consente di mettere in scena la verità della vita con le sue ribalderie, i suoi piaceri, le sue compiaciute menzogne. Non è forse questa doppia chiave – per univoca che sia la consapevole intenzione dell'autore – lo specifico del barocco e il segno della sua contraddittoria grandezza?
Attraverso l'allegoria il male si trasforma in bene. Quindi l'allegoria consente la descrizione del male e salva la cultura dall'unidimensionalità del rigorismo controriformistico. Il miracolo è far coincidere il culto della libertà nell'arte con il culto dell'obbedienza e del conformismo nella vita sociale. Miracolo di astuzia e di sana schizofrenia.
«Nella Babele illusoria della lingua – ha scritto Robert Smithson – un artista potrebbe farsi avanti proprio con lo scopo di perdersi». E la edificante allegoria dell'Andreini raggiunge in certi momenti, quando sviluppa al massimo il suo potenziale di teatralità, una condizione babelica, alimentata dalla contrapposizione tra le due équipes di recitanti, dall'uso del dialetto, dal girotondo dei personaggi. La volontà di perdersi – tanto ben comunicabile – è però nello stesso tempo inconfessabile e si nasconde perfettamente sotto il velo dell'allegoria creando una sorta di sdoppiamento tra ciò che la parola dichiara e ciò che l'immagine esprime. E nessuno meglio di Luca Ronconi poteva mettere in scena il gioco di specchi di un teatrante che difende il teatro.
Non ultimo merito che va messo in rilievo nella *Due commedie in commedia* è quello di aver aperto la strada a Bernini, di aver suggerito al protagonista del barocco romano la sua poetica teatrale che continuamente propone e ripropone il tema del teatro in teatro, cogliendone in pieno, per la prima volta, anche le virtualità spaziali. Nei *Due Covielli*, infatti, non solo si recita nella recita, ma si costruisce in palcoscenico un secondo teatro con altri spettatori, altri palchi e un continuo spiarsi delle due platee attraverso il paradossale commento dei covielli che intessono riflessioni e ilarità sulla drammatica situazione venutasi a creare.
Un teatro diventato autosufficiente per la presenza di due «pubblici» che si guardano frontalmente, finisce per annullare il ruolo della rappresentazione e rendere inutili autori e attori. Il corteo della morte che attraversa imprevedibile la scena sembra sancire una morte del teatro per esaurimento, una sua riduzione al grado zero per eccesso di illusione e di verità.