

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

---

## «IL PARLAGGIO» – RECENSIONI

**ANTONIO GRAMSCI, *Contro i comici*, a cura di Nicola Fano, Succedeoggi Libri, Roma 2021, pp. 102**

Nei primi due decenni del secolo scorso, il teatro di Prosa deve fronteggiare una duplice concorrenza: da una parte, la nascita del cinema; dall'altra, la proliferazione del cosiddetto "teatro minore" (l'operetta, il teatro dialettale, il circo equestre e, soprattutto, il Varietà). Almeno questo è il quadro che emerge dalle recensioni teatrali che Antonio Gramsci ha pubblicato dal 1916 al 1920, quando svolgeva l'attività di critico militante sulle pagine dell'edizione torinese dell'«Avanti!», e che Nicola Fano ha raccolto in un libello intitolato *Contro i comici* edito da Succedeoggi Libri nel 2021.

Per Gramsci, l'avvento del cinema assolve una funzione benefica, dal momento che – a prezzi più convenienti rispetto allo spettacolo dal vivo – assorbe le esigenze di svago ed intrattenimento del pubblico, così da «riconduurre il teatro al suo vero carattere» (p. 23), ovvero il perseguimento dell'«educazione estetica» (p. 25) degli spettatori. Per Gramsci, il «valore

sociale» del teatro, infatti, risiede nella capacità dello spettacolo dal vivo di offrire ai fruitori dello stesso «una occupazione cerebrale che completi la vita, che non riduca l'esistenza a un puro esercizio di forze muscolari», perché lo «spirito ha bisogno di esercitare la sua attività estetica» (p. 20). Insomma, in uno spettacolo teatrale il critico ricerca ed apprezza – scrive Nicola Fano nell'introduzione al volume – soprattutto «il rigore morale, la dirittura etica di chi attraverso la rappresentazione scenica vuole elevare il pubblico, se non proprio educarlo» (p. 7).

Innanzitutto per questo, Gramsci condanna radicalmente il teatro popolare, in particolare il Varietà, criticando la politica culturale perseguita dalla ditta Chiarella che, all'epoca, possedeva e gestiva la gran parte dei teatri torinesi. I fratelli Chiarella – secondo il critico – avrebbero per lo più ospitato «fenomeni viventi» (p. 25) come Fregoli, Petrolini, Cuttica, Spadaro ed altri comici, a puro scopo di tornaconto economico: «Il teatro [...] non è sfuggito dalle spire del *maelström* capitalistico. [...] La compagnia teatrale, come complesso retto dai

rapporti che intercedevano nell'arte medioevale tra il maestro e i discepoli, si è dissolta: ai vincoli disciplinari generati spontaneamente dal lavoro in comune [...] sono successi i "vincoli" che legano l'intraprenditore ai salariati» (p. 49). Il *j'accuse* gramsciano nei confronti del Varietà dipende innanzitutto da un dissenso morale nei confronti dei «ritrovi più o meno osceni» (p. 20) ed «equivoci» (p. 26) in cui è storicamente nato lo spettacolo di Varietà, prima di essere accolto nei teatri più prestigiosi. Del resto, è noto come le sale del teatro minore non fossero solo – né prioritariamente – luogo di spettacolo, quanto piuttosto luogo di incontro e convivialità, talora lasciva e licenziosa (ad esempio, non sono rari i casi di locali che imponessero alle ballerine e alle sciantose l'obbligo contrattuale, una volta che avessero terminato lo spettacolo, di intrattenere i clienti in sala per indurli a consumare cibi o bevande). È altresì noto come la tematica oscena costituisse un leitmotiv comune alle esibizioni di molti comici e battutisti, a cominciare dai numerosi doppi sensi presenti nelle fredde, nei frizzi, nei colmi e nelle macchiette del primo Petrolini. È quindi per questo che Gramsci condanna il «divertimento volgare» (p. 26) del Varietà, auspicando un «provvedimento autoritario» che ristabilisca il «buon costume» (p. 27) e favorisca solo quegli spettacoli di teatro che si rivelino «utili per l'educazione estetica» (p. 25). Non a caso accoglierà con favore

la decisione governativa di chiudere, dopo la disfatta di Caporetto, i caffè concerto e i teatri di Varietà, «ritrovi del piacere più banale e più volgare» (come si legge in un intervento apparso sull'«Avanti!» il 16/11/1917, ma stranamente non riportato nel volume curato da Fano).

Tuttavia, l'avversione di Gramsci per il Varietà pare derivare anche da un certo conservatorismo estetico, dal momento che il futuro fondatore del PCI concepisce il teatro come lo spazio/tempo in cui si produce e consuma un conflitto insanabile tra istanze contrapposte: «Il dramma [...] deve essere la rappresentazione di un urto necessario tra due mondi interiori, tra due concezioni, tra due vite morali» (p. 64). Il dramma cui Gramsci sembra guardare con favore è quello di tradizione naturalista, tanto che – discorrendo del teatro siciliano del tempo, con particolare riferimento a Nino Martoglio – annota: «È vita, è realtà, è linguaggio che coglie tutti gli aspetti dell'attività sociale, che mette in rilievo un carattere in tutto il suo multiforme atteggiarsi» (p. 43). Insomma, un teatro basato sull'approfondimento psicologico dei caratteri coinvolti nella vicenda, su una recitazione misurata e non enfatica, sull'immedesimazione dell'attore nella *dramatis persona* e sull'identificazione dello spettatore nel personaggio: «Lo spasso e il passatempo non sono sensazioni estetiche. Il gusto gode nel rivivere con l'attore una creazione di

bellezza, prova anzi una doppia sensazione: rivive il fantasma drammatico con l'autore e con l'attore» (p. 46). Per questo, Gramsci deplora un attore come Ruggero Ruggeri, incapace – a detta del critico – di aderire al personaggio, così da nascondere la propria identità: «È adusato a tutti i lenocini dell'arte: possiede la tecnica a perfezione. Ma la pura tecnica [...], se non diventa spontaneità, [...] è un impaccio». (p. 46). Anzi, Gramsci riconosce nell'attore un'insopportabile «sentimentalità melodrammatica», in quanto questi sarebbe «infetto di lebbra dannunziana vacua e declamatoria» (p. 79). Al contrario, con parole sovrapponibili alla reviviscenza stanislavskijana, Gramsci elogia Emma Gramatica che avrebbe «suscitato dall'intimore sua vita creature nuove, che vibrano d'amore e di odio o svolgono la quotidiana fatica del vivere in forme non logorate e rese opache dall'abitudine e dallo schema del mestiere» (p. 51). Non dissimili le considerazioni di Gramsci a proposito di Virgilio Talli, che il futuro fondatore del PCI – con grande lucidità – riconosce come primo regista italiano: nelle produzioni dirette da Talli, «ogni personaggio acquista una individualità distinta, ogni parola diventa sintesi di uno stato d'animo distinto. Talli ripete la parola, la amplifica, la pone in relazione col discorso interiore sottaciuto di cui è conseguenza: essa [...] diventa interiorità, vita spirituale, si colora di tutta una personalità, di tutta un'anima» (p.

54). Anche in questo caso, nelle osservazioni gramsciane parrebbe di riconoscere una certa consonanza col concetto stanislavskijano di sottotesto.

Il “naturalismo” gramsciano è anche la causa delle critiche rivolte al teatro – ma anche alla narrativa – di Pirandello, le cui partiture testuali (con l'eccezione di *Liola*, che Gramsci invece apprezza) troppo spesso si impantanano in una «palude retorica di moralità inconsciamente predicatoria, e di molta verbosità inutile» (p. 84). Per di più i personaggi del drammaturgo siciliano «sono oggetto di fotografia piuttosto che di approfondimento psicologico: [...] sono di una povertà interiore spaventosa» (p. 81) e risultano solo «come pedine della dimostrazione logica» (p. 90) e del «verbalismo pseudofilosofico» (p. 96) dell'autore. Al contrario, per Gramsci, nel teatro «è necessaria la complessa rievocazione di intuizioni interiori profonde di sentimento che conducano a uno scontro, a una lotta, che si snodino in una azione» (p. 88).

Date queste premesse, non deve sorprendere che Gramsci non apprezzi il teatro di Varietà, dal momento che questo si fonda sul rifiuto del naturalismo e dello psicologismo: nel Varietà, infatti, non si muovono “caratteri” credibili e coerenti, ma “macchiette” bidimensionali che si definiscono per mezzo dell'esagerazione caricaturale di un aspetto, di un tratto, di un elemento delle varie *dramatis personae* ritratte. La stessa tecnica

attoriale del comico di Varietà non persegue l'immedesimazione, nel senso almeno di una restituzione verisimile del personaggio, ma si basa su una sorta di straniamento per cui il comico stesso emerge di continuo – con la propria identità personale – dall'universo finzionale per sfondare la “quarta parete” ed interagire/intrattenere il pubblico. Di conseguenza, il Varietà disconosce qualsiasi processo di identificazione (e conseguente catarsi) dello spettatore nel personaggio drammatico: lo spettatore è costantemente sollecitato e stimolato a partecipare attivamente all'*happening* scenico, all'interno di un meccanismo spettacolare in cui il rapporto tra esecutore e fruitore tende a configurarsi come un dialogo aperto.

L'ostilità di Gramsci per i comici popolari, come detto derivata al contempo da istanze moralistiche ed estetiche, impedisce al futuro fondatore del PCI – osserva Nicola Fano – di cogliere l'aspetto (implicitamente) sovversivo di un teatro che, da una parte, satireggia e schernisce quel pubblico borghese «impellicciato e ingioiellato che va in platea per un rito di mero esibizionismo» (p. 12); dall'altra, dà voce a «quella porzione di società che non ha rappresentanza; ossia di cui nessuno rappresenta le istanze presso le classi egemoniche» (p. 10). Anzi, gli attori di Varietà si configurarono come «veri e propri “intellettuali organici al proletariato”, giacché essi portarono in scena gli umori, le rabbie e le

illusioni di quella classe» (pp. 10-11). Dall'incapacità di Gramsci di valutare la portata estetica e politica del “teatro minore” si svilupperà – conclude Nicola Fano – dapprima il disinteresse della critica nei confronti della comicità popolare e «poi il disprezzo che la sinistra militante, subito dopo la Seconda Guerra» eserciterà «nei confronti della comicità in genere» (pp. 12-13), privilegiando – per dirla con Petrolini – quel “tragicismo” che ha lungamente caratterizzato il teatro ufficiale italiano.

SIMONE SORIANI