



ACHILLE CAMPANILE

L'INVENTORE DEL
CAVALLO

E ALTRE QUINDICI COMMEDIE

ACHILLE CAMPANILE

L'inventore del cavallo
e altre quindici commedie

Introduzione di Ferdinando Taviani

BUR
rizzoli

Proprietà letteraria riservata
© 2002 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-12867-4

Prima edizione Rizzoli 2002
Terza edizione BUR Narrativa luglio 2010

Il materiale del seguente volume è stato raccolto e ordinato a cura di Giuseppina Bellavita.

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

COMMEDIA CORTA. OPPURE LUNGA UNA VITA
— per figurarsi il teatro di Achille Campanile —

Il miglior teatro scritto da Achille Campanile è negli atti unici, soprattutto *Centocinquanta la gallina canta*, *Il ciambellone*, *L'inventore del cavallo* e *Visita di condoglianze*. Le commedie più lunghe soffrono invece per dilatazione. All'avvio e per frammenti divertono e sorprendono, ma nell'insieme l'accumulo tende a superare i limiti.

Per Campanile, del resto, già gli atti unici sono il risultato d'una dilatazione, mantenuta però nei limiti giusti. La cellula originaria delle sue opere teatrali o narrative è molto più piccola di un atto o di un capitolo: è il foglietto dove in poche battute si scarica a controsenso una freddura.

C'è per esempio un letto con un malato. Qualcuno bussa ed apre la porta con cautela. Fa capolino il dottore: — Disturbo? — Gastrico —, risponde l'uomo nel letto. Questa *freddura* è stata utilizzata più volte da Campanile, come frammento autonomo, fra le cosiddette «tragedie in due battute», o come episodio di romanzo. Campanile può facilmente passare da un genere all'altro, perché la sua unità di misura è indifferente ai generi; è di livello cellulare, non organico. Un altro esempio: in *Aeroporto*¹ marito e moglie discutono il futuro: — Ma perché non vuoi essere cremata? — Non mi seccare!

Le freddure sono per Campanile molto più d'ornamenti, modi per insaporire la pagina o la scena. Sono anche qualcosa più dei mattoni con i quali costruire le proprie opere: ne sono la logica, il sistema nervoso.

¹ Pubblicato in «La Lettura», marzo 1940.

Lo spazio adatto alle *freddure* è il foglietto autosufficiente. Non si fa a tempo a leggerle che già sono finite. Realizzate in palcoscenico, potrebbe accadere che il sipario cali mentre il pubblico sta appena cessando il brusio d'inizio. Sentiremo Campanile stesso raccontare questa loro natura autoironica: un teatro che diventa invisibile per velocità.

Fra le *freddure* in due battute, che restano nella memoria ma congedano subito lettori e spettatori, e la frequentazione allungata della commedia in più atti, che però disperde l'attenzione, la misura dell'atto unico è dunque un buon compromesso.

Ecco perché «commedia corta». L'altra, «lunga una vita», sembra una di quelle espressioni convenzionali che celebrano la carriera e la passione d'uno scrittore, e invece si riferisce alla commedia *Autoritratto* che Achille Campanile scrisse per la radio, estranea a questa raccolta.

Il presente volume, infatti, riproduce la scelta pubblicata da Einaudi nel 1971, a cura di Giuseppina Bellavita, vivente e quindi corresponsabile l'autore. Sono 16 pezzi scritti fra il 1924 e il 1929, gli anni in cui il nome di Campanile si impose e cominciò a indicare per antonomasia una categoria dell'umorismo. *Autoritratto* in compagnia di queste 15 commedie non ci potrebbe stare, è di molti anni dopo e fu pubblicato solo nel 1984, a sette anni dalla morte dell'autore. Proprio in quanto commedia estranea è però significativa: sembra felicemente fatta con la mano sinistra, quasi che Campanile, sessantenne, lavorando su commissione, trovasse finalmente il modo di conciliare la misura del frammento con quella d'una trama articolata. Torneremo più avanti ad *Autoritratto*. Ma conviene sottolineare fin d'ora come a Campanile gli spazi preconfezionati non convenissero, quando doveva passare dalle piccole alle grandi dimensioni. Gli andava appena bene il romanzo, per sua natura adatto ad un materiale misto. Meno bene gli andava con la commedia in tre atti o in due tempi. Gli sarebbe andata benissimo la Rivista, o un suo derivato. Ma la Rivista non diventò genere letterario.

Dicevamo degli atti unici. Le dimensioni dell'atto unico coincidono con quelle della farsa, il genere teatrale che sta a metà strada fra i pezzi staccati (scenetta, lazzo, sketch, numero, freddura) e la commedia. È il genere adatto a traghettare i frammenti comici verso la drammaturgia complessa senza troppo obbligarli a crescere e snaturarsi.

Ma se gli atti unici di Campanile possono considerarsi farse, sorge la domanda: farse di quale teatro?

Nella tradizione del teatro commerciale, la farsa era il momento disimpegnato e comico d'una serata teatrale. In genere era il congedo, la coda. E quindi, per comprenderne le qualità, va immaginata in relazione al repertorio, in relazione al *suo* teatro di prima serata.

Si dirà che invece per Campanile non c'è proprio bisogno di niente: che basta leggerlo e immediatamente diverte.

Può darsi.

Ma può anche darsi che, vedendolo a ridosso del teatro di cui è stato un controcanto, diverta ancor più, per quel sapore mediato che procura a volte la storia. In genere succede che le cose risultino più saporite quando ci arrivano trascinandosi appresso un po' del loro terriccio.

Segue farsa

Figuriamoci una serata teatrale, molti anni fa, nella primavera del 1925. Si rappresenta la storia d'uno studente «nato di domenica», una di quelle persone in grado di vedere l'invisibile. Pare li chiamino così, in Scandinavia. La storia si svolge infatti in una città svedese, uno dei primi anni del Novecento: da un occhio è realistica; dall'altro è visionaria. La scena rappresenta sommariamente una strada, si vede d'angolo la facciata d'una casa moderna. Dalle finestre si scoprono spicchi degli interni. A destra, in primo piano, c'è una fontana. C'è anche una cabina telefonica. E un Vecchio immobilizzato su una sedia a rotelle. Presso la fontana, lo Studente ha precedentemente incontrato una Lattaia e le ha chiesto da bere. Le ha chiesto poi di lavargli

gli occhi: lui non può toccarseli, ha paura di infettarsi perché la notte scorsa ha dovuto medicare ferite e comporre cadaveri (c'è stato un crollo, da qualche parte nella città). La Lattaia ha fatto quel che lui le chiedeva, ma non gli ha detto una parola. È una limpida mattina di domenica. Suonano le campane. Lo Studente dialoga con il Vecchio:

Studente — Lei parlava di nati di domenica — io pare che sia davvero nato una domenica...

Vecchio — Ma no! Proprio? C'era da immaginarselo... l'ho subito capito dal colore dei suoi occhi... ma allora lei può vedere quello che gli altri non vedono, se n'è accorto?

Studente — Io quello che vedono gli altri, non lo so, però a volte... sì ma di queste cose si preferisce non parlare!

Vecchio — Ne ero praticamente sicuro! A me lo può dire... perché io — sono cose che capisco [...] Mi spieghi una cosa: perché poco fa, vicino alla fontana, gesticolava? E parlava da solo?

Studente — Non l'ha vista la lattaia con cui parlavo?

Vecchio — (*si spaventa*) La lattaia?

L'invisibile, qui, non ha a che fare con il prodigioso o il tremendo. È, né più né meno, un passato che perdura nel presente. Sono i morti, per esempio, quando si aggirano non visti fra i vivi. Una dimensione quotidiana e familiare del fantastico che può generare tenerezza — oppure spavento, quando tarla la rispettabilità delle persone, la normalità delle famiglie. Quella Lattaia, per esempio, fu il Vecchio a farla morire, moltissimi anni fa, in un tempo ormai sepolto. Perciò s'è spaventato sentendo che è ancora lì.

Dalla strada, il Vecchio spia per lo Studente i personaggi affacciati alle finestre e ai balconi della casa. Lo Studente vede uscire dal portone un uomo avvolto nel suo sudario, che si appresta a percorrere da solo la via del proprio funerale, sorvegliando gelosamente gli intervenuti e annotandosi mentalmente gli assenti.

Fa ridere? No. Eppure potrebbe. Potremmo anzi figurarci,

fra parentesi, uno spettatore che assistendo a questa scena considerasse la somiglianza di fondo – resa irriconoscibile dall'atmosfera onirica e sghemba della *pièce* scandinava – con certe situazioni bislacche tipiche del teatro satirico, in certe commedie apparentemente sgangherate dei grandi comici dialettali, nelle trovate del teatro di Varietà. «Effettivamente accade spesso – rifletterebbe lo spettatore – che le invenzioni del teatro buffo siano poi tradotte sul serio. Come qui la freddura del morto che va al cimitero a piedi.» E reciprocamente, quando alla fine vedrà la farsa di un'Accademia che celebra l'inventore del cavallo, forse che non potrebbe figurarsi il modo in cui essa si trasformerebbe fra le mani d'un drammaturgo metafisico o filosofante?

La storia intanto va avanti e si rivela serissima: è una di quelle trame che partono da dove Ibsen era arrivato. L'ordine è ancora una volta visto come maschera del disordine; la verità che rimorde dietro la rispettabilità ha all'inizio una forte carica di denuncia, che si sviluppa, poi, in una rivelazione diremmo buddista della vita come trama di illusioni stratificate, come sofferenza e sete di misericordia.

C'è anche qui, come nelle dure solite trame sulle malformazioni della famiglia, un matrimonio-rovina; una ragazza figlia di un padre diverso da quello casalingo; la contrapposizione fra la giovinezza perduta e la vecchiaia come gelo e sfacelo. Anche qui un giustiziere malvagio smaschera altri malvagi irrigiditi dal desiderio di oblio. Solo che, a differenza di quanto accadeva nelle solite trame, tutto qui si compenetra, il passato non viene raccontato ma si aggira nel presente, e le metafore si materializzano. Lo smascheramento morale è anche uno strappar via dalla faccia dell'attore-personaggio il suo trucco. C'è poi una signora la cui statua di quand'era fanciulla risplende nel salone: ora è una vecchia incartapecorita, sembra una mummia. Anzi: è proprio una vera mummia semovente, e quando avrà finito di dire pappagallescamente le sue cose, tornerà a essere chiusa nel ripostiglio. È il mondo di Strindberg: il Kammerenspiel *Sonata di fantasmi*. Alla fine, muore la fanciulla che sembrava l'immagine limpida della vita. La stanza sparisce, la

scena si trasforma in una lontananza dove appare l'Isola dei morti così com'è raffigurata nel celebre quadro di Böcklin.

Siamo al non plus ultra del teatro sperimentale internazionale, ad uno di quei fecondi incroci o meticcianti d'avanguardia che nei libri degli accademici manualisti vengono divisi negli scompartimenti 'naturalismo' e 'simbolismo'. Ma sono passati quasi vent'anni da quando Strindberg scrisse questo suo *Kammerspiel*, gli scompartimenti ora sono aumentati: futurismo, espressionismo, dadaismo, surrealismo...

Al teatro degli Indipendenti fondato e diretto da Anton Giulio Bragaglia, il 25 aprile 1925 dopo *Sonata di fantasmi* (il titolo era tradotto *La sonata degli spettri*) di August Strindberg, va in scena per la prima volta *L'inventore del cavallo* di Achille Campanile. La farsa segue, come di consueto, il dramma. Il critico-filosofo Adriano Tilgher, così come s'è sempre fatto, dedica giusto un rigo alla farsa, nell'articolo di recensione allo spettacolo strindberghiano: «Chiuse lo spettacolo una graziosissima farsa di Achille Campanile».²

In realtà, la farsa non è più una consuetudine, nei teatri principali. Ma a volte gli sperimentali ripristinano certi usi dismessi del teatro vecchio, e li spingono a conseguenze nuove. Anton Giulio Bragaglia – futurista, regista, erudito ed editore di teatro, cultore della Commedia dell'Arte e dell'improvvisazione – ha inventato un'accoppiata – Strindberg e Campanile – che ricostruisce la vecchia proporzione fra dramma e farsa. Come a dire: se Strindberg rappresenta il nuovo dramma, ecco, per la farsa, che cosa ci vuole!

E difatti si svolge anch'essa, la farsa, in ambienti solenni venati dalla dissoluzione. Troviamo anche qui figure incartapecorite. Sono immesse nel polveroso rituale d'un'adunanza accademica, esilarante perché la sua seriosità ha corrosa ogni concretezza del pensiero. Anche qui, ma buffonescamente, ci

² «Il Mondo», 28/4/1925, ora in: Adriano Tilgher, *Il problema centrale. Cronache teatrali – 1914-1926*, Rocca San Casciano, Edizioni del teatro stabile di Genova, 1973, p. 352.

sono morti creduti vivi e vivi dati per morti. Anche qui la chiave di lazzi comici diffusi – l'inventore che inventa qualcosa già inventato – viene spinta al parossismo e all'oggettivazione grottesca. È un comico vuoto, un «ridere scemo»,³ un non-senso architettato come la storia più logica del mondo. È la freddura eretta a sistema. Ad un certo punto, l'Inventore presenta anche il progetto d'un cavallo migliorato, un modello economico: senza coda, con due zampe soltanto, senza orecchie, orribile. Si migliora tutto.

Le normali farse – *La sposa e la cavalla*, *Il monumento di Paolo Incioda*, *Il chiodo nella serratura*, *La consegna è di russare*, *Il villino di campagna*, ancora rappresentate, in quegli anni, specie nel teatro endemico, nelle feste dei circoli, delle scuole e degli oratorii, nelle recite familiari e di villeggiatura – le normali farse sono basate su casi grotteschi, su equivoci e beffe, su personaggi ridicoli e maschere sociali. Non deformano la regola del mondo: rappresentano eccezioni o esagerazioni comiche, mostrano delle caricature, deformano i ritmi e le proporzioni. Campanile, invece, è come un pittore cubista o futurista: deforma la regola. E quindi ci troviamo in un mondo simile piuttosto a quello delle pantomime e dei clowns, dove ogni modo di dire si fa cosa, dove a chi si annoia cresce istantaneamente la barba, o se uno dice casualmente «fuoco», c'è un altro che spara un colpo di pistola⁴ – come nelle comiche del cinematografo, come negli scherzi dell'avanspettacolo. E come Alfred Jarry, *l'enfant terrible*, il *patafisico*, il padre delle avanguardie, aveva chiesto fin dagli ultimi anni dell'Ottocento.⁵

Solo che dalle parti di Campanile tutto avviene con l'*aplomb* della commedia brillante d'alta società. Ecco una ricca coppia che si prepara ad andare a un ricevimento, assistita dal tradizionale Battista maggiordomo:

³ Cfr. nota 12, p. 16.

⁴ Così accade, per esempio, nel *Ciambellone* e in *Centocinquanta la gallina canta*.

⁵ Alfred Jarry, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, «Mercure de France», settembre 1896.