

[per la raccolta di studi in onore di Franca Angelini, di prossima pubblicazione presso Bulzoni Editore]

**Ferdinando Taviani**

**LA FREDDURA IN AZIONE**

**- sul teatro di Achille Campanile -**

---

Il teatro di Achille Campanile è straniero in ambedue le sue patrie: nella patria del riso, e in quella del teatro italiano.

Non è detto, infatti, che il comico faccia ridere.

Non è detto che abbia un carattere per noi familiare o d'appartenenza a una drammaturgia che pure ci è contemporanea, che è italiana, normalmente rappresentata nei teatri normali, non di vasto successo, ma premiata da un rivolo inestinguibile di ammirazione.

E non è detto che, leggendola, se ne immagini l'appropriato *contesto*.

Sono questioni d'approdo. Non cercherò di rispondere. Vorrei solo far presente che potrebbero contribuire a qualche rilettura<sup>1</sup>. Qui mi propongo un compito molto limitato: introdurre alla *lettura* della raccolta teatrale di Achille Campanile *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*.

Quando leggiamo teatro, dobbiamo anche figurarcelo in un qualche modo, sia pure vaghissimo. Non che il lettore visualizzi lo spettacolo, o che la messinscena sia incisa nel testo, magari nell'intrico dei deittici (queste sono fantasticaggini che solo i più pedanti fra i semiologi han potuto escogitare). Ma un territorio teatrale di riferimento lo usiamo, sia pure a nostra insaputa. In genere funziona uno sfondo mentale nebuloso, impreciso, sottinteso, basato sul teatro corrente. Qui proiettiamo, istintivamente, il teatro che leggiamo. Ve lo ambientiamo all'ingrosso, così come leggendo un'opera narrativa la ambientiamo all'ingrosso nel «suo mondo», una vaga Russia ottocentesca, una vaga Cina, una vaga Sicilia o Lombardia dei laghi: paesaggi mentali acquarellati da ciò che sappiamo di storia e geografia sui quali si stagliano in azione le silhouettes dei protagonisti, i cui volti, per altro, non arriviamo mai o quasi mai a visualizzare con precisione. Il «suo mondo», per un testo drammatico, è – prima ancora della scena specifica – un'idea di teatro.

---

<sup>1</sup> Una campionatura aggiornata del modo di leggere Achille Campanile si può trovare nel ventaglio di introduzioni, alcune già comparse in precedenti edizioni, ai volumi ripubblicati da Rizzoli nella serie «Opere di Achille Campanile» della B.U.R., usciti fra l'aprile e l'ottobre del 1999. Si vedano: Umberto Eco, *Ma che cos'è questo Campanile?* (introd. a *Se la luna mi porta fortuna*); Italo Siciliano, *Achille Campanile, o l'inutilità del riso* (introd. a *Agosto, moglie mia non ti conosco*); Silvio Perrella, *La serena levità di Achille Campanile* (introd. a *Asparagi e immortalità dell'anima*); Guido Almansi, *Introduzione a In campagna è un'altra cosa*; Carlo Bo, *Il manuale senza regole* (introd. a *Manuale di conversazione*); Arnaldo Colasanti, *Un certo generale romano* (introd. a *Vite degli uomini illustri*); Michele Mari, *Introduzione a Il povero Piero*; Lodovico Terzi, *Introduzione a Il diario di Gino Cornabò*.

A volte, l'estraneità del testo teatrale, rispetto al nebuloso sfondo-teatro in cui vagamente l'ambientiamo, fa faville. Si pensi ad uno che leggesse i testi del teatro Nô ignorando tutto delle tradizioni recitative giapponesi. Oppure si pensi al modo in cui per centinaia d'anni è stato letto Shakespeare. Altre volte, però – e proprio quando il testo non esibisce di primo acchito la sua estraneità – la sfasatura invece di creare energia diventa fastidiosa, e lentamente corrode l'esperienza della lettura. È il caso di Campanile, soprattutto delle sue commedie lunghe. Chi c'aspira li reciterà questi arabeschi di forzature?

«Ma Campanile eccome se lo si rappresenta!, non spesso, ma in maniera ricorrente. Non c'è bisogno di figurarsele, le sue messinscène, basta andarle a vedere». Eppure, per bravi che siano, attori e regista, quando non si costruiscono saggiamente un proprio testo con frammenti dall'intera opera di Campanile<sup>2</sup>, si trovano ben presto presi nella trappola: poiché il perdurare concatenato delle freddure perde ogni contatto con la realtà, loro sono costretti a *pompare*, come si dice in gergo, la comicità, e per tener desto il ridicolo, diventano stucchevoli esibendo la loro strenua volontà d'apparire comici. Quando è sperso, l'attore istintivamente *pompa*. E Campanile lo mette a perdere.

In un sintetico giudizio scritto dal poeta regista giornalista docente di letteratura brasiliana Ruggero Jacobbi per una smilza enciclopedia, negli anni Ottanta, troviamo una delle più efficaci definizioni della scrittura di Achille Campanile: «Ha lavorato su un margine dell'umorismo che non è più quello della satira, è l'indicazione della poesia»<sup>3</sup>.

Evidentemente, il termine da sottolineare non è «poesia», ma «indicazione».

\*\*\*

L'«indicazione della poesia», nel teatro di Achille Campanile si realizza nella tensione fra la *commedia corta* e una *commedia lunga una vita*.

La raccolta *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie* venne pubblicata da Einaudi nel 1971, a cura di Giuseppina Bellavita, vivente e quindi corresponsabile l'autore. Giuseppina Bellavita è la sua giovane seconda moglie. I 16 pezzi, scritti fra il 1924 ed il 1939, appartengono agli anni in cui il nome di Campanile cominciò ad indicare per antonomasia una categoria dell'umorismo. Poiché fanno parte di essi atti unici (*Centocinquanta la gallina canta*, *Il ciambellone*, *L'inventore del cavallo*, *Erano un po' nervosi*, *Visita di condoglianze*, *Un terribile esperimento*, *Delitto a villa Rounge*, *La spagnola*); commedie in due, tre e quattro atti (*L'amore fa fare questo e altro*, *L'anfora*, *Campionato di calcio, ovvero Far l'amor non è peccato*); tragedie in due battute come *Colazione all'aperto* e *Guerra*; due celebri scherzi scenici come *Il bacio* e *La lettera di Ramesse*, questi 16 pezzi possono essere reputati rappresentativi dell'intera sua produzione scenica.

---

<sup>2</sup> È il caso dello spettacolo del 1974 *Manuale di teatro*, messo in scena da Filippo Crivelli, con Anna Nogara, Rodolfo Bianchini e Alfredo Bianchini; di quello prodotto dal Teatro di Genova nel 1978: *Amleto in trattoria*, a cura di Giuseppe Di Leva e Pasquale Guadagno, regia di Marco Parodi, con Eros Pagni e Magda Mercatali; e dello spettacolo di Piera Degli Esposti, regia di Antonio Calenda, *Un'indimenticabile serata*, da testi di Campanile, rappresentato nella stagione 1996-1997 e nella successiva. Nella stagione 1999-2000 sono andati in scena *Il povero Piero* (regia di Alvaro Piccardi); *Far l'amore non è peccato*. *La crisi del teatro risolta da me*, adattamento e regia di Vito Molinari; *Un'altra indimenticabile serata*, ancora con Piera Degli Esposti e la regia di Antonio Calenda, in occasione dei cento anni dalla nascita dell'autore. Per la ricorrenza, a cura di Gaetano Campanile, è stato aperto un sito Internet «www.campanile.it» con notizie, testimonianze e materiali.

<sup>3</sup> Ruggero Jacobbi, voce *Campanile* in Enrico Bernard (a cura), *Autori e drammaturgie. Prima enciclopedia del teatro italiano del dopoguerra*, Roma, Editori Autori Associati, 1988, p. 35.

Achille Campanile ha scritto il suo teatro migliore con gli atti unici, soprattutto *Centocinquanta la gallina canta*, *Il ciambellone*, *L'inventore del cavallo* e *Veglia funebre*. 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.

Già gli atti unici sono il risultato d'una dilatazione, mantenuta però nei limiti giusti. La cellula originaria delle opere teatrali o narrative di Achille Campanile 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 bussava 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*<sup>4</sup> marito e moglie discutono il futuro: – Ma perché non vuoi essere cremata? – Non mi seccare! – .

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

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 consuma tutta l'energia del suo nucleo, 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.

*Autoritratto* in compagnia delle 16 commedie della raccolta Einaudi 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.

A Campanile gli spazi preconfezionati e articolati non convenivano, quando doveva passare dalle piccole alle grandi dimensioni. Gli andava appena bene il romanzo, per sua natura adatto a sopportare una varietà da *satura lanx*. Gli sarebbe andata benissimo la Rivista, o un suo derivato. Ma la Rivista non diventò genere letterario. 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 punto di decompressione. Poteva essere il momento dell'indugio, una sorta d'aperitivo scenico. Ma in genere era il

---

<sup>4</sup> Pubblicato in «La Lettura», marzo 1940.

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.

\*\*\*

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 toccarsi, 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. Come i morti 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 un tale 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 quel tale spettatore – che le invenzioni del teatro buffo siano poi tradotte sul serio. Come qui la freddura del morto che va al cimitero a piedi»<sup>5</sup>. 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 ad essere chiusa nel ripostiglio. È il mondo di Strindberg: il Kammerspiel *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’avanguardie 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»<sup>6</sup>.

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

---

<sup>5</sup> È una freddura-in-azione che apparteneva al repertorio del teatro farsesco. Totò la filmerà in *Totò e i re di Roma* (1952, regia di Steno). Eduardo De Filippo la riprodurrà, estraendone l’amaro, in una scena de *Gli esami non finiscono mai* (1973).

<sup>6</sup> «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.

Commedia dell'Arte e dell'improvvisazione – ha inventato un'accoppiata – Strindberg e Campanile – che ricostruisce la vecchia sproporzione 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 corrosato ogni concretezza del pensiero. Anche qui, ma buffonescamente, ci 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»<sup>7</sup>, 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 famigliari 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 pistola<sup>8</sup> – 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<sup>9</sup>.

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 ad un ricevimento, assistita dal tradizionale Battista maggiordomo:

TITO – (*S'alza, toglie lo specchio a Cecilia che ha finito di acconciarsi. Si mira estasiato della propria immagine. Poi presenta lo specchio a Cecilia, mettendoglielo sotto gli occhi come fosse una fotografia*) Guarda come sono simpatico!

CECILIA – Ma questa sono io, stupido!

TITO – (*riprende lo specchio e si guarda di nuovo*) Sono io, ti dico. Del resto, Battista, giudicate voi se sono io o è lei.

BATTISTA – (*prende lo specchio, vi si guarda*) Mi duole dover dire che non è né il signore né la signora, ma sono io.

TITO – (*riprende lo specchio e si specchia*) Ah, è vero, è Battista.

Era l'inizio di *Centocinquanta la gallina canta*: che cos'è dunque successo in quello specchio? Cominciava come una normale gag o freddura d'avanspettacolo, un numero «da cretini». È finita con un salto nell'assurdo. Con un minuscolo incanto. O una fuggevole identificazione servo-padrone (una delle chiavi classiche della commedia, piovuta qui da cieli svuotati). Tutto il lazzo dello specchio potrebbe appartenere ad una coppia di clowns, il

<sup>7</sup> Cfr. nota 16.

<sup>8</sup> Così accade, per esempio, nel *Ciambellone* e in *Centocinquanta la gallina canta*.

<sup>9</sup> Alfred Jarry, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, «Mercure de France», settembre 1896.

Bianco e l'Augusto. Poiché però il tono fondamentale resta quello della commedia ambientata nella buona società (lo si capisce anche dal tenore delle didascalie), l'insieme risulta eccentrico.

L'eccentrico: se immaginiamo il teatro corrente come un variegato territorio, troviamo, ai suoi confini, da un lato l'eccentrico, dall'altro l'avanguardia. Ecco perché possono specchiarsi l'uno nell'altro. Similmente si riguardano, senza appartenersi, patafisica e metafisica. Ed ecco perché – dal grande Petrolini fino al bravo Rascel – i comici eccentrici rischiarono d'esser visti come echi o preannunci delle correnti sperimentali della letteratura e del teatro. Sciocchezze, certo, facilonerie. E però fra l'eccentrico e l'avanguardia c'era effettivamente un'affinità, ma solo per posizione, per la distanza dal centro. Bastava, affinché la farsa eccentrica si intonasse al dramma d'avanguardia. Anch'essa scioglieva gli ormeggi con la verosimiglianza ed anzi usava la verosimiglianza come uno specchietto per le allodole. Fu così che *L'inventore del cavallo* divenne la farsa della *Sonata* di Strindberg. Altre due farse di Campanile erano state rappresentate nei primi mesi del '25 in situazioni simili: il 28 febbraio (non il 25, come si ripete), *Centocinquanta la gallina canta* venne data a conclusione di una serata in cui era andato in scena *Il fiore necessario* di Pier Maria Rosso di San Secondo (un veggente, una donna, un delinquente, un fiore rosso inciso dal coltello del delinquente sul petto della donna, il suicidio a fiume – della donna, naturalmente). *Il ciambellone* (che allora si intitolava più ironicamente *Il ciambellone fatale*) era andata in scena il 21 marzo assieme a *L'incubo delle cose tristi* di Giuseppe Ravegnani<sup>10</sup>. Il testo di Ravegnani era basato sulle sublimazioni e le utopie morali, citava pratiche alchemiche: per dimostrare che il peso della carne alla fine la vince. La farsa del *Ciambellone fatale* era anch'essa un rispecchiamento patafisico, con quell'emblema grottesco d'una materia che illudeva gli uomini d'esser fatta per loro e resisteva, invece, fino a condurli all'autodistruzione.

\*\*\*

A ridosso dello sperimentalismo, la comicità eccentrica di Campanile sembrava l'opera di «un avanguardista in incognito». Lo si diceva anche di Petrolini, ma in quel caso la forzatura era talmente evidente da avere persino una sua utilità. Per Campanile, invece, era più forzata perché più verosimile: Campanile apparteneva all'ambiente colto, era uno scrittore, faceva parte dell'élite giornalistica e culturale.

Subito dopo averlo definito «avanguardista in incognito», Geno Pampaloni precisa: «così intricata, allusiva, formicolante di segni ambigui, di doppi e tripli sensi, di falsi allarmi, di trabocchetti, labirinti ed equivoci, è la convivenza sociale, che il non senso è già di per sé un sovrasenso»<sup>11</sup>. Si capisce come mai Ionesco potesse riconoscerlo fra i propri maestri<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Giuseppe Ravegnani pubblicherà su «La Stampa» del 5/8/1927 una delle prime impegnate recensioni al romanzo di Campanile *Ma che cosa è questo amore?*.

<sup>11</sup> Geno Pampaloni, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, nuova edizione accresciuta e aggiornata, diretta da N. Sapegno, *Il Novecento*, tomo II, Milano, Garzanti, 1987. Per un'analisi approfondita del passaggio dal «non-senso» al «sovrasenso»: Concetta D'Angeli, Guido Paduano, *Il comico*, Bologna, Il Mulino, 1999, in particolare pp. 18-19.

<sup>12</sup> Nel luglio del 1958, recensendo sul «Corriere della sera» *Les chaises* e *La leçon* di Ionesco rappresentate al Teatro del Ridotto di Venezia, Eligio Possenti scriverà: «Si pensa al nostro Achille Campanile che abbia parlato a lungo coi becchini dell'*Amleto*» (in E. Possenti, *10 anni di teatro. Cronache drammatiche*, Milano, Nuova Accademia, 1964, p. 254). Il riconoscimento, da parte di Ionesco, del magistero di Campanile è divenuto proverbiale. Così conclude il risvolto di copertina (non firmato) de *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie* (Einaudi 1971): «A volume

Il nonsenso che è già di per sé un sovrasenso può fornire un buon punto di partenza per le domande successive.

Abbiamo chiesto: farse di quale teatro?

Potremmo ora chiederci: e di quale tempo?

La farsa, quasi per definizione, *segue*. Per questo può sempre essere vista come evasiva o come gravida di sottintesi. A seconda del contesto in cui è piazzato, il farsesco, restando di per sé immutato, può divenire polemico e velenoso, oppure distratto e accomodante. Accade per ogni opera, ma diventa particolarmente importante nel caso dell'opera fatta per essere comica. Tanto più quando il comico non ha i caratteri della derisione. E ancor più quando cresce dalla freddura, come per Campanile.

Cito ancora Geno Pampaloni: «Sotto la battuta pungeva la satira, la critica. Ma era una critica così radicale che al tempo stesso era bonaria, polivalente, eternamente *prêt à porter*, onnipresente e inafferrabile».

Critica radicale, e perciò bonaria? Di qui partirà Oreste del Buono per introdurci a via degli Avignonesi, al teatrino degli Indipendenti diretto da Bragaglia, alla rivelazione del Campanile delle farse, fra il febbraio e l'aprile del 1925.

Ecco il loro tempo:

Il 3 gennaio del 1925, superati definitivamente i patemi d'animo, le paure, i *cupio dissolvi* procuratigli dal delitto Matteotti, confortato, più che dalle smanie e dalle inquietudini dei suoi, dalle debolezze e dalle confusioni dell'opposizione, e, soprattutto, dalla tacita complicità del re e dell'esercito, Mussolini pronunciò alla Camera un discorso che lui stesso presentò come tutt'altro che parlamentare [...] Nelle prime ore della notte il ministro degli interni Luigi Federzoni diramò ai prefetti due telegrammi che traducevano in pratica i propositi di Mussolini. Si trattava di disporre la chiusura di tutti i circoli e ritrovi sospetti dal punto di vista politico, di sciogliere le organizzazioni che sotto qualsiasi pretesto potessero raccogliere elementi turbolenti [...] Il 4 gennaio lo stesso Mussolini con un altro telegramma a tutti i prefetti ingiunse di convocare immediatamente i dirigenti delle federazioni provinciali dei fasci per comunicare a tutti gli iscritti che, dopo la seduta della Camera del 3 gennaio, ogni ulteriore disordine avrebbe nuociuto gravemente al governo [...] e che quindi il governo intendeva reprimere ogni illegalismo sporadico senza la minima, remota giustificazione. Aveva inizio la dittatura mussoliniana.

Fu in quest'Italia pacificata dai prefetti che il 25 [28] febbraio 1925 al Teatro degli Indipendenti fondato a Roma da Anton Giulio Bragaglia nello scantinato di Palazzo Tittoni a via degli Avignonesi, andò in scena l'atto unico di Achille Campanile [...] È difficile ma insieme illuminante pensare che, nel pieno del riassetto totalitario dell'Italia, nello scantinato di via degli Avignonesi si rappresentasse il dilemma fondamentale di *Centocinquanta la gallina canta*<sup>13</sup>.

\*\*\*

Come mai sia «difficile ma insieme illuminante», Oreste del Buono l'aveva già spiegato nelle pagine iniziali della sua *Prefazione*:

---

chiuso, viene spontaneo tracciare un bilancio che è troppo lusinghiero per essere d'occasione. Diamo un'occhiata alle date, accostiamo, sia pure con ogni cautela, esperienze come queste e quelle esplose nel secondo dopoguerra in Francia e in altri paesi d'Europa e ci accorgiamo con entusiasmo di avere riscoperto in Campanile non solo un maestro, ma propriamente un antesignano del teatro dell'assurdo novecentesco».

<sup>13</sup> Oreste del Buono, *Prefazione a Achille Campanile, Opere. Romanzi e racconti. 1924-1933*, Classici Bompiani, Milano, 1989, pp. XV-XVI.



Non è stata studiata con sufficiente attenzione l'importanza della diffusione e del successo dell'umorismo durante il ventennio fascista. Quelli che sono passati attraverso il ventennio fascista, tranne rare eccezioni, come Federico Fellini, preferiscono non ricordare che l'umorismo è stato durante il ventennio cosiddetto nero uno dei pochi movimenti culturali, inconsapevolmente o consapevolmente, non del tutto arreso alla retorica di regime. Nei ricordi dei superstiti, è una frivolezza che stona<sup>14</sup>.

Alla fine di ciascuno dei due volumi delle *Opere di Achille Campanile* di cui cura l'edizione<sup>15</sup>, Oreste del Buono pone un informatissimo discorsetto sulla fortuna critica dell'autore, dove riporta testimonianze coeve in appoggio a quel che ha detto sul senso di quell'umorismo nel ventennio. Soprattutto un articolo di Pietro Pancrazi, apparso sul «Corriere della sera» nel 1927, recensione al romanzo di Campanile *Ma che cosa è quest'amore?* e riferito all'intera opera fino ad allora nota dello scrittore, ai suoi trafiletti sui giornali ed alle sue farse<sup>16</sup>. Sempre nel '27, fra l'altro, Campanile aveva pubblicato, presso l'editrice d'Arte «il Fauno» di Roma, un libretto dal titolo *L'inventore del cavallo*, che comprendeva anche *Il ciambellone* (con il titolo *Una festa in famiglia*), 4 novelle e 3 «tragedie in due battute». Dice Pancrazi: «Campanile non vuole nulla. Il suo umorismo è il più vuoto, il più inutile degli umorismi». Si domanda: «è l'umorismo perfetto?». Similmente, Eugenio Montale<sup>17</sup> parla di una «vena d'umorismo idiota», che si svolge «nell'ordine cinematografico del grottesco», mai polemico, rispetto alla realtà che lo circonda, ma semplicemente «altro». Tutto quest'insistere sul «ridere scemo», sull'umorismo vuoto – o allo stato puro, che è (quasi) la stessa cosa – non ha niente di negativo, è invece un modo d'esternare ammirazione. È il tema ricorrente di coloro che riflettono su Campanile negli anni della sua nascente notorietà. Ancora Pancrazi: «ma davvero l'umorismo di Campanile è poi tutto inutile? In un'aria greve come quella d'oggi, in una letteratura così singolarmente sprovvista di senso del ridicolo [...] l'umorismo smaccato di Campanile può anche sembrare un naturale reagente, un romanesco *piantala!* venuto a tempo». Un'idea che Campanile realizzerà ne *La guerra* che conclude la raccolta einaudiana del '71.

È dunque l'assenza a brillare. Assenza di companatico, potremmo dire, pensando al comico dell'Arte Nicolò Barbieri che all'inizio del Seicento paragonava il comico nelle commedie al pane nei pranzi. O addirittura assenza di pane, perché (citerò per l'ultima volta Pancrazi) se in genere «l'umorismo era il reagente, il sale che insaporiva i cibi» e se perciò «nessuno aveva mai pensato di nutrirsi di solo sale», se l'umorismo sembra nobilitarsi, in genere, in quanto strumento di derisione o satira, o come smorfia di disperazione che si fa mascherone comico<sup>18</sup>, esso – scommette Campanile – può però anche stare da solo, diventare innocente: «i suoi motti fanno intorno a sé il vuoto, risuonano e schioccano con la stessa innocenza degli schiaffi e delle legnate sulla testa dei pagliacci».

È la quarta o quinta volta che i pagliacci e i clowns si presentano. A loro dovremo tornare. Per ora fermiamoci all'innocenza. Coincide con la *freddura*. La freddura è una comicità che salta via dalle opposizioni fra bene e male, immorale e morale, crudeltà e

---

<sup>14</sup> Ivi, pp. VII-VIII.

<sup>15</sup> Il secondo volume – Achille Campanile, *Opere. Romanzi e scritti stravaganti. 1932-1974* – è stato pubblicato nei Classici Bompiani nel 1994.

<sup>16</sup> L'articolo di Pietro Pancrazi, intitolato *Il riso scemo di Campanile*, è stato poi raccolto in P. Pancrazi, *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza & figli, 1934.

<sup>17</sup> Cfr. Geno Pampaloni, cit.

<sup>18</sup> Nel 1920, Pirandello aveva pubblicato (Firenze, Battistelli) la «seconda edizione aumentata» de *L'umorismo*. Il libro era poi passato alla Nuova Italia di Venezia.

conforto. Gioca altrove: in genere fra le parole. Ma può anche concretizzarsi in immagini e azioni.

Il termine «freddura» appartiene alla nomenclatura delle barzellette, al gergo dell'Avanspettacolo e del Café-chantant, ma già nella lingua antica, nell'italiano secentesco, comincia a indicare modi di dire convenzionali e vuoti. Poi lo troveremo spesso in Goldoni, che l'utilizza sia riferendosi ad un parlare evasivo e artificioso, sia per indicare le spiritosaggini che non lasciano il segno, come accade – secondo lui – con quelle tradizionali dei comici all'improvviso. Nell'Ottocento, «freddura» tende perlopiù a sovrapporre alla sua coloritura negativa una coloritura tecnica, per indicare un genere d'umorismo scorciato, epigrammatico, che sta tutto nel gioco di parole. Nasce il termine *freddurista*, che entrerà nel gergo del professionismo comico<sup>19</sup>. Le *freddure*, a questo punto, non sono più scipitezze, ma restano cose per cui non ci si potrebbe *accalorare*. Sono d'una comicità che implode, che non si proietta sulle circostanze e nell'esperienza. Non si coniugano facilmente, non diventano aneddoti, esempi, proverbi, o uno di quei luoghi mentali cui adattiamo i fatti disparati. Non si sciolgono in narrazione. Della narrazione hanno semmai bisogno come antefatto, come trampolino di lancio.

Insomma: se le freddure sono ben rifinite e sfaccettate, brillano per l'assenza d'ogni altra implicazione. Sono cristalli comici, con la luminosa lontananza dei cristalli.

Alcuni sostengono che questo spiega come mai la qualità di Campanile venga continuamente riscoperta, e quindi continuamente dimenticata: perché il suo riso non rimane, non si fa raccontare, si consuma e perisce nell'istante stesso della lettura<sup>20</sup>. Non concordo del tutto. Da un lato mi pare giusto, perché è un modo di sottolineare la riottosità alla dilatazione che caratterizza l'umorismo di Campanile nel passaggio dal foglietto autosufficiente al romanzo e soprattutto alla commedia in più atti. D'altro lato, mi pare contrastare con i fatti. Quasi tutti noi anziani abbiamo conosciuto persone innamorate di Campanile, che ne ripetevano i frammenti, lo citavano ad ogni piè sospinto, ne ridevano a memoria. Si può anzi aggiungere<sup>21</sup> che la comicità di Campanile è una delle dimostrazioni che il comico non s'identifica per forza con il far ridere. D'altra parte (si pensi al solletico!) non tutto quel che fa ridere è comico. Campanile è un comico che spesso non fa ridere, e che fa ridere più nel ricordo che al momento della lettura o dell'ascolto diretto. La risata può esplodere, si direbbe, solo dopo che la sua comicità è passata attraverso i cunicoli mentali.

Non è vero, comunque, che la sua comicità sia di un tipo che rifiuta la trasmissione. Al contrario, c'è una vera e propria tradizione orale di Campanile, una tradizione che resiste, sicché molti l'hanno conosciuto senza averlo mai letto né averlo visto rappresentato.

Per quanto riguarda il teatro, bisogna inoltre considerare che la *presenza* di Campanile non risulta a sufficienza dalle cronologie delle rappresentazioni ufficiali, nel teatro professionale e commerciale. I suoi atti unici, le sue «tragedie in due battute», persino commedie come *L'amore fa fare questo e altro*, erano molto più recitate di quanto lasci pensare la documentazione sulla loro fortuna scenica. Negli anni fra le due guerre erano presenti e frequenti nel teatro endemico – oggi perlopiù sparito, o piuttosto sostituito da altre forme di teatralità diffusa – che per definizione non lascia gran traccia di documenti. Il

---

<sup>19</sup> È quanto dicono, generalmente, i vocabolari specializzati. Una scorribanda di controllo attraverso il *corpus* di testi raccolti nella *LIZ 3.0 – Letteratura Italiana Zanichelli, CD-ROM dei testi della letteratura italiana* (a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, 3<sup>a</sup> ed., Milano, Zanichelli, 1997) conferma e circostanzia efficacemente questa storia di *freddura* e *freddurista*.

<sup>20</sup> Lo sostiene, per esempio, G. MONTEFOSCHI in un articolo che recensisce su «Italia Oggi» (12 ottobre 1989), il primo volume delle *Opere* di Campanile nei Classici Bompiani.

<sup>21</sup> Ne ho discusso, a proposito di Campanile, con l'amico Franco Ruffini, che ringrazio.

teatro endemico comprendeva le recite in famiglia, nei circoli e negli ambienti amicali, gli spettacoli dei villeggianti, le recite goliardiche, di scuola e di collegio, fino alle compagnie di dilettanti, da quelle delle parrocchie (dove i testi venivano spesso adattati per soli attori maschi) a quelle grandi, che oggi corrisponderebbero ad un normale teatro professionale stabile. C'erano scuole elementari dove si recitava Campanile. E lo si recitava al celeberrimo Collegio Massimo, tenuto dai Gesuiti a Roma<sup>22</sup>.

È vero, insomma, che la fama di Campanile dà l'impressione d'andare e venire, ma è un'impressione che si crea ogniqualvolta ci sia una fama molto resistente e poco invadente, come un filo solido e continuo nel tempo, che ora viene illuminato ed ora no. L'intermittenza della luce crea un effetto d'oscillazione.

Resta però la questione da cui siamo partiti: la questione della misura, della «commedia corta», che non vuol dire di corto respiro, ma di ristretto e concentrato territorio.

Il territorio della freddure, abbiamo detto e ripetuto, è il foglietto autosufficiente. Sul palcoscenico è ciò che in gergo si chiama la «scenetta», lo sketch. La «scenetta» può integrarsi in un intreccio, e diventa allora «gag» o «lazzo». Può nobilitarsi con l'aura dello sperimentalismo e dell'autoironia, e diventa, magari, «tragedia in due battute».

Alla freddura basata sul gioco di parole si aggiunge quella basata sul gioco d'azione o di situazione. Così come le parole possono saltare in maniera incongrua facendo leva sull'omofonia (secondo lo schema «l'acqua sale, sale, sale... e tabacchi»), oppure venendo prese alla lettera (secondo lo schema: quest'anno Natale cade di mercoledì – speriamo che non si rompa), anche il nesso fra le azioni può essere strampalato, basato su assonanze. È difficile, però, che la freddura, comunque sia, funzioni come chiave di commedia e che regga lo sviluppo d'un intreccio.

La freddura-in-azione su cui si basa *L'amore fa fare questo e altro*, ad esempio, è un professore che si traveste da ragazzino per indurre a studiare uno scolareto ricco e svogliato. Vi è un bandito che deve rapire, per conto della madre separata dal marito, il ragazzino ricco. Sbaglia bambino e rapisce il professore. Di qui, non un vero e proprio intreccio, ma un fronzuto arabesco. Per chi lo volesse analizzare è un invito a volare alto. Teniamoci pertanto terra terra.

Il caso di questa commedia è tecnicamente interessante. Campanile usa all'inizio un'antica chiave di commedia – la ragazza innamorata che per ingannare il padre introduce l'innamorato in casa in veste di precettore – ma subito la scarta, e fa sviluppare l'intreccio dalle assonanze fra il travestimento degli attori (con le sue convenzioni) e il travestimento dei personaggi: l'innamorato in veste di professore diventa il professore in veste di bambino, dopo di che sarà a tutti gli effetti un bambino. Per riapparire adulto non avrà altra scelta che assumere le vesti del bandito rapitore... fino a che il bandito ex-bambino ex-professore, condannato alla pena capitale, vedrà il taglio della testa sostituito da un semplice taglio dei capelli. Rapato a zero, tornerà ad essere l'innamorato per il lieto fine. Episodi collaterali, basati sulla stessa logica della freddura verbale e della freddura-in-azione si diramano in continuazione celando la centralità del tronco principale. La geometria frastagliata del drammone ad effetto e d'avventure è mimata facendo astrazione dalla sostanza dell'avventura, così come ne *L'anfora* verrà mimato il disegno della drammaturgia tragica<sup>23</sup>. Dell'avventura, del *mélo*, ci sono – in *L'amore fa fare questo e altro* – i contorni e

---

<sup>22</sup> Delle recite al Collegio Massimo mi ha raccontato Alessandro d'Amico, che è stato – anche in recite di villeggiatura – uno delle centinaia di interpreti di Campanile nel teatro endemico.

<sup>23</sup> Cfr. nota 26.

i percorsi con sberleffi. Ne risulta un umorismo «innocente», «puro», «vuoto», che fa brillare l'arbitrarietà, ma anche la stanchezza d'una drammaturgia acrobatica.

Il problema è che la forza stessa dell'arabesco costituisce la sua debolezza. Come mai, malgrado la varietà degli accidenti e le loro inesauribili variazioni, subentra il rischio della noia? Si capisce: la consequenzialità dell'azione perde, nel suo svolgersi e continuare, ogni riferimento con i punti di riferimento dello spettatore o del lettore, compreso il punto zero: la *sorpresa* per il paradosso, per la trovata surreale che taglia gli ormeggi con la logica del verosimile. Un paradosso che s'allontani talmente dalla *doxa* fino ad assopire il senso del confronto e del contrasto non è più un paradosso. Il suo essere conseguente si cristallizza nel consequenzialismo, e il suo perdurare diventa il suo stesso vanificarsi.

Il testo, in altre parole, non genera né evoca più un contesto che lo contorni e lo sostenga per attrito. L'estrema abilità e l'eccezionale destrezza del compositore si trasformano nell'abilità a cancellare con una mano ciò che l'altra scrive. Spegne, mano a mano che le cose vanno avanti, tutti gli echi.

Si pensi, per un confronto, alle commedie di Dario Fo prima della svolta di *Mistero buffo*: sono anch'esse costruite sulla comicità surreale, sul paradosso umoristico, ma non permettono che l'eco satirica si perda, rassodano cioè lo sfondo di realtà dal quale si distinguono, ma contro il quale si sostengono graffiando o beffando. Evitano, cioè, la purezza della freddura perdurante, sicché l'interesse vivo all'inizio, può rinnovarsi cammin facendo<sup>24</sup>.

Tutto questo serve in parte a spiegare perché le commedie lunghe di Achille Campanile abbiano avuto meno successo delle corte. Ma non basta. Influi certamente anche il fatto che esse, rappresentate autonomamente, da compagnie primarie, per gli spettatori «normali», acquistavano un accentuato carattere di arbitrarietà<sup>25</sup>. Ma neppure questo basta, perché la difficoltà la soffre anche il lettore. Leggiamo, e questo teatro proprio non ci riesce di figurarcelo.

\*\*\*

Credo che il miglior modo sia figurarselo delegato al popolo dei clowns. Se ci immaginassimo questo popolo scenico in grado di produrre in grande e regolarmente i propri spettacoli, così come se l'immaginò Fellini alla fine del suo film (dove i clowns smettono d'essere isolati, di comparire a coppia o in gruppi sparuti nei numeri del circo e invadono lo spazio e monopolizzano il tempo, in un impensato kabuki occidentale del grottesco) se ci immaginassimo l'esistenza d'una Scala o Comédie Française o Old Vic o kabuki dei clowns, allora potremmo immaginarci il contesto adatto alle commedie di Campanile, soprattutto le lunghe.

Di questo *clowns' kabuki*, Campanile sarebbe forse il Pirandello. O il Racine<sup>26</sup>?

---

<sup>24</sup> Guido De Monticelli, recensendo - sul «Corriere della sera» del 4/10/1974 - *Non ti pago, non ti pago* di Dario Fo ricorderà le farse del periodo precedente e Campanile: «Tutto il primo tempo ha il ritmo, meccanico e stupefatto, della farsa classica, con in più quel tanto di folle, anzi di silenziosamente ebete che questo autore-attore ha in comune, per esempio, con Campanile, con Petrolini, con i pochi che hanno svolto in teatro, da noi, un discorso di pura astrazione umoristica» (in G. De Monticelli, *Le mille notti del critico*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1998, p. 1446).

<sup>25</sup> *L'amore fa fare questo e altro*, per esempio, fu messa in scena nel 1930 dalla compagnia De Sica-Rissone-Melnati diretta da Guido Salvini. De Sica faceva la parte del professore tramutato in bambino. Campanile (che di De Sica era cugino), recitava nello spettacolo la parte di un bandito che suona la fisarmonica e viene decapitato.

<sup>26</sup> A proposito: l'entrata in scena di Arturo e Battista, all'inizio de *L'anfora*, sembra una trascrizione per un teatro di clown dell'eloquenza solenne e riflessiva che caratterizza la celeberrima entrata in scena di Antiochus accompagnato da Arsace nella *Bérénice* di Racine (*Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux, / Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à*

È un esercizio mentale, nulla più. Ma un esercizio che dev'essere venuto in mente a più d'uno. Probabilmente allo stesso Fellini, umorista di formazione. Certamente a Pietro Pancrazi. Quando costui diceva «pagliacci» non lo faceva per sminuire, come fanno di solito i critici benpensanti e filistei<sup>27</sup>, lo faceva invece per poggiare il proprio modo di leggere e immaginare Campanile su un sostrato di concreta esperienza. Per quei motti di spirito che «fanno intorno a sé il vuoto» evocava – l'abbiamo notato – l'«innocenza degli schiaffi e delle legnate sulla testa dei pagliacci». In un altro brano dello stesso articolo, parlava delle lunghe didascalie che a volte precedono le «tragedie in due battute»: lo facevano pensare «a quei lunghi trampolini nei circhi su cui i pagliacci si avventano per poi fermarsi in cima e scacciarsi una mosca, oppure ne discendono giù piano strusciando la gamba». Esempio, in questo senso, la «tragedia in due battute» *Colazione all'aperto*.

Il *clowns' kabuki* è solo fantastoria (ma felliniana!). E però serve a farci intravedere il vero paradosso o la sottile estraneità del teatro di Campanile – scrive teatro secondo tutte le regole d'una tradizione che non c'è.

C'è però come il senso d'un avvenuto bradisismo. Torniamo al *Ciambellone*. L'azione si svolge in una normale sala da pranzo-salotto da commedia borghese. Ma è come se mancasse qualcosa d'altro che definisca lo spazio in cui il palcoscenico, con la sua scena, sono compresi. È come se quel qualcosa fosse affondato risucchiato dal terreno circostante. L'azione è una festa di fidanzamento. C'è Carlotta e l'Atleta, suo fidanzato; ci sono un padre e una madre della ragazza, un commendatore futuro suocero, un Ipnottizzatore, un Colonnello degli Ussari, il Portiere, il Fabbro ferraio. E lo zio Nicola, che porta in dono una ciambella casalinga che nessuno riuscirà a rompere e tanto meno a mangiare. Vi sono delle gag, il Commendatore cerca la sua bombetta, gli altri lo guidano col gioco dell'acqua e del fuoco, fuocherello, acquerugiola. Il Commendatore non vede la bombetta, le è sopra e la schiaccia con il piede. Intanto l'Atleta – l'abbiamo visto – spara per equivoco un colpo di rivoltella. Arriva il ciambellone con lo zio Nicola. Mentre i convenevoli della festa vanno avanti, «comincia in secondo piano – dice una didascalia – tutta una nuova commedia senza parole, che si svolge per conto suo, mentre in primo piano si avvicendano i dialoghi e le scenette attorno allo zio». La «commedia» parallela consiste dei tentativi sempre più esagitati ed esagerati per tagliare o spezzare il ciambellone. Vengono descritti in una lunga didascalia successiva. Finché sarà l'Atleta stesso, come in un numero di forza, a tentare di romperlo. La didascalia a questo punto dice: «la musica tace, come al circo equestre durante gli esercizi difficili». E noi intanto capiamo qual è lo spazio assente, sparito come risucchiato dal terreno, lo spazio del circo, degli esercizi e dei pagliacci. Tutti questi personaggi sono pagliacci che recitano la farsa simulando le convenzioni della commedia borghese. Si capisce perché Achille Campanile sia potuto apparire come un antesignano del teatro di Ionesco: perché gli assomiglia come un'immagine allo specchio. Ne è giusto il contrario. Ionesco farà emergere il grottesco e l'assurdo dalle convenzioni della conversazione della commedia borghese. Campanile piazza incongruamente i dialoghi e gli

---

*tes yeux...*). Ecco *L'anfora* di Campanile: «ARTURO – Alt. Siamo arrivati. Battista, tu non puoi immaginare come l'amore influisca sul senso topografico dei luoghi. Per me tutta la città è in questa strada e tutto quello che io immagino, immagino che si svolga in questa strada. Per esempio, immagino d'esser portato in trionfo. BATTISTA – Da chi, signore?».

<sup>27</sup> Come l'Ubaldo Pellizzari la cui recensione a *Ma che cosa è quest'amore?* sull'«Avvenire d'Italia», nel 1928, viene citata ad esempio da Oreste del Buono nella sua prefazione al primo volume delle *Opere* di Campanile nei *Classici Bompiani* (cit., pp. XXVI-XXVII): «Queste non sono che freddure da caffè concerto – scriveva il Pellizzari - calambours da macchietti di terz'ordine, grullaggini da "per finire" da giornalucoli paesani, buffonate da pagliacci di fiera di villaggio, spiritosaggini da schiaffi, cretinerie da deficienti».

scimmiettamenti della commedia in un contesto preliminarmente «assurdo»: circense e pagliaccesco. Fa *quasi* la stessa cosa che farà Ionesco: quel che facevano (o avrebbero fatto) i clowns. E da questa commedia recitata da clowns in incognito, emerge, alla fine, l'immagine d'una casa crollata (hanno usato una bomba per vincere quel ciambellone indistruttibile), versione in campo buffo d'una visione usata e abusata dal teatro novecentesco post-realista. Ma anche replica d'un tipico finale clownesco, fatto di scoppi, di fughe e di crolli.

Anche per questo è difficile figurarcelo, il teatro di Achille Campanile, perché leggendolo siamo irresistibilmente attratti dalle connessioni con un teatro futuro, e intanto sentiamo l'eco di uno spettacolo presunto e sparito.

\*\*\*

Potremmo invece figurarcelo, il suo teatro, puntando solo alla sua figura isolata d'autore-personaggio. Un umorista non-triste e che sa anche non far ridere, un uomo-teatro, un clown elegante e col monocolo che si aggira e recita nel proprio arabesco, con molti amici e senza compagni.

Dal diario di Orio Vergani, 25 ottobre 1954, a Napoli, durante una cerimonia culturale:

Strane angosce, al premio Napoli. Cardarelli pare dover crollare, precipitare, morire da un momento all'altro. Carlo Salsa parla del proprio cuore ammalato. Pallido, cereo, sembra che ogni dieci minuti debba reclinare il capo sul petto, morto. Achille Campanile è qui con una sua amante ventenne, ex servetta di una sua amica, un bidoncino gonfio. La figliola, fra queste glorie minacciate da continue occlusioni dell'aorta, in tre giorni si è fatta pallida come una porchetta appesa al chiodo del macellaio<sup>28</sup>.

Poco più d'un anno dopo, 21 gennaio 1956, a Milano:

Ho visto trotterellare verso casa, sui marciapiedi già umidi della nebbia serale, il mio buono, vecchio amico Achille Campanile, il più grande scrittore umorista italiano, che campa la vita faticando nei giornali<sup>29</sup>.

Oreste del Buono:

Quando arrivava in una redazione, Campanile aveva le tasche piene di foglietti già scritti, pezzi di carta coperti in altre occasioni dalla sua grafia nervosa. Se il giornale aveva bisogno di un articolo su qualsiasi argomento, Campanile estraeva dalla tasca i suoi foglietti, li spianava sul tavolo, carezzandoli e interrogandoli con occhio affettuoso, ma anche esigente, come si può consultare la figura messa in evidenza dall'andamento di un solitario o il fondo di una tazzina di caffè per trarne un oroscopo. E, a un certo punto, si metteva in moto, cancellando o sovrapponendo parole nei foglietti già scritti e magari invertendone l'ordine, poi rilavorandoci ancora sopra con accanimento e volubilità. E, alla fine, l'articolo necessario era ormai pronto per venir mandato in tipografia, e appariva assolutamente nuovo, pur avendo un'aria indiscutibilmente familiare. Ma in altri momenti, quando in redazione non avevano bisogno di lui, era possibile vederlo tutto intento a riempire altri foglietti, estratti bianchi dall'inesauribile tasca, con spunti, divagazioni, impulsi venutigli in mente d'improvviso, che avrebbe immesso nei prossimi suoi testi teatrali e nelle prossime sue puntate di romanzo<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Orio Vergani, *Misure del tempo. Diario 1950-1959*, a cura di Nico Naldini, Milano, Leonardo, 1990, p. 318.

<sup>29</sup> Ivi, p. 382.

<sup>30</sup> Oreste del Buono, *Prefazione* cit. al primo volume delle *Opere* di Campanile nei Classici Bompiani, p. XII.

Arnaldo Frateili, all'inizio degli anni Sessanta, ricordando il mondo di cinquant'anni prima, nei caffè dei letterati:

Passando dall'Aragno dopo la "prima" della *Rosmunda* di Sem Benelli, vi incontrai il sedicenne Achille Campanile il quale stava improvvisando una parodia della tragedia benelliana che cominciava così:

*Caro Alboino  
bere non posso  
tutto quel vino  
dentro quell'osso*<sup>31</sup>.

E Campanile stesso, *Autoritratto*, 1960:

Mia madre mi avrebbe visto volentieri prete, mio padre monaco. A lui, di tendenze mistiche, piaceva immaginare per il figliolo la pace di un piccolo chiostro fiorito [...] Mio padre si entusiasmava all'idea di Montecassino. Mia madre diceva: «No, un monaco è perduto per la famiglia. Meglio prete, che resta nel mondo». «Caso mai – obiettava mio padre che aveva un predilezione per il saio – frate». Io sentivo questi discorsi, non contrariavo mai nessuno, ma dentro di me pensavo: «Sì, frate, non voglio far altro!». Anche perché fin dalla nascita mi ero subito accorto che il mondo è pieno di belle ragazze<sup>32</sup>.

A partire dal 1969 visse in un bel casale a Lariano, un paesino di collina nei pressi di Roma. Non assomigliava più all'elegante clown grassottello e col monocolo. Settantenne, s'era fatto crescere un barbone cappuccino e assomigliava – mezzo clown, mezzo frate – al San Piè di Leone protagonista della parte celeste de *Il campionato di calcio, ovvero: Far l'amore non è peccato*.

Campanile ha fatto il possibile per rendere praticamente impossibile accostarsi alla sua biografia senza entrare in una drammaturgia. Fra il vero e le correzioni dettate dall'esigenza di fornire dati vividi l'oscillazione è continua. Riguarda persino la data di nascita: 1900 per Campanile, 1899 per l'anagrafe<sup>33</sup>.

Anche i memorialisti parlano di Campanile oscillando fra la normale memoria e la vita leggendaria, così come nei tempi passati si parlava di certi grandi umoristi che diventavano poi personaggi delle proprie storie e – come i diversi Gonella – vivevano già in vita una rustica leggenda. Chi è, per esempio, quel Campanile sedicenne che improvvisa, al Caffè Aragno, una parodia della *Rosmunda* di Sem Benelli, che andò in scena a Milano nel dicembre del 1911? Achille Campanile, a quel tempo aveva 11 anni o 12 anni. Ed effettivamente faceva la prima ginnasiale quando scrisse quella parodia che gli dette una prima fama. I versi che ricorda Frateili sono ancora ricordati dai patiti di Campanile, coloro che danno vita alla sua tradizione orale. Pare persino che il padre dello scrittore portasse

---

<sup>31</sup> Arnaldo Frateili, *Dall'Aragno al Rosati. Ricordi di vita letteraria*, 2<sup>a</sup> ed. accresciuta, Milano, Bompiani, 1964, p. 34 (la 1<sup>a</sup> ed. è dell'anno precedente).

<sup>32</sup> *Autoritratto* di Achille Campanile fu scritto per la Radio, trasmesso il 6/XI/1960, pubblicato postumo in «Ridotto – Rassegna mensile di teatro», 3, marzo 1984, pp. 73-102. In uno «Speciale Achille Campanile» venivano pubblicati – oltre ad *Autoritratto – La crisi del teatro risolta da me? – Ipotesi*; gli «Atti unici e inediti» *L'occasione, Da capo, Il suicida gentile, Il nuovo pensionante*; e la riproduzione fotostatica (pp. 41-61) del manoscritto inedito d'una bellissima conferenza – intitolata redazionalmente *L'umorista e l'atomica* – tenuta da Campanile ad un Circolo ufficiali il 16 dicembre 1950 (comincia così: «Signore e signori! / Attenti! / Ri-poso. / Non avrei mai pensato di poter un giorno nella mia vita far stare non dirò sull'attenti ma almeno attenti, anche dei generali»).

<sup>33</sup> Si veda la *Prefazione* di Oreste del Buono al secondo volume, cit., delle *Opere* di Campanile nei Classici Bompiani.

quel testo nel salotto di Lucio d'Ambra dov'era anche Pirandello<sup>34</sup>. Ma pare assai improbabile che qualcuno possa aver *visto* Campanile al Caffè Aragno mentre improvvisava la parodia. Avrà sentito raccontare qualcosa di simile e si sarà formato un ricordo sussidiario.

Ma l'aneddotica non sarebbe di per sé significativa se non fosse legata alla trasformazione dello scrittore in personaggio. È una trasformazione inevitabile, per il freddurista, perché la freddura non ha altro contesto, altro territorio che la persona da cui emana e in cui la lingua e l'azione comune s'aggroviglia non perdendosi nell'ignoranza, ma sfrecciando verso il paradosso. La singolarità della vita (immaginaria) del freddurista diventa quindi la miglior soluzione per sfuggire alla legge altrimenti invincibile della «commedia corta».

Nella breve commedia lunga una vita che è il radiofonico *Autoritratto*, Campanile riuscì a trasformare in leggerezza il peso della sua vocazione alla drammaturgia cellulare basata sulla freddura. Vi riuscì travasando le cellule, i foglietti autosufficienti, in una struttura paratattica che funziona come l'antico genere del «Testamento» ma sfrutta le forme odierne dell'intervista. Può così lavorare a ritroso sulle proprie opere, restituendo autonomia ai frammenti, disintegrando le unità dilatate. Un po' come farà Federico Fellini a partire da 1970, erodendo i limiti fra servizio televisivo e finzione – o meglio: facendo film che adoperavano il «servizio TV» come genere (*I clowns*, *Roma*, *Prova d'orchestra*, *Intervista*, in parte persino *Amarcord*).

L'*Autoritratto* radiofonico di Achille Campanile è un'antologia delle sue opere ed un'autobiografia sotto forma di intervista. Nell'intervista, similmente a quanto accadeva nelle tradizionali conferenze-spettacolo degli scrittori umoristi, dalla persona dell'autore salta a volte fuori l'iperbole d'una vita immaginaria:

CAMPANILE – Sulla mia nascita potrei parlare per nove mesi di seguito. Ho sentito dire che sono settimino, cioè nato dopo solo sette mesi di gestazione. Ai settimini una credenza popolare attribuisce una specie di seconda vista. Io ci tengo e talvolta ho dato a intendere d'essere nato con un anticipo tale che ancora non avevo le gambe. Sono giunto a descrivere l'emozione dei presenti quando qualche mese dopo la mia nascita si vide che cominciarono a spuntarmi le gambe. Ebbene, è arrivato il momento di dire la verità: sono nato con le gambe, signori. Non è vero che mi siano venute ad una certa età. Le ho sempre avute. Smentisco quello che ho raccontato finora in private conversazioni. Abiuro. Le gambe le avevo fin dal primo giorno.

In questo gioco di amplificazione, che però non va oltre le regole della normale conversazione spiritosa, riesce a divenire indicazione di teatro invisibile l'aneddoto su *Colazione all'aperto*: una disdetta che si trasforma quasi in gioco di prestigio.

1925, lo stesso anno delle farse al teatro di Bragaglia:

– Finché un giorno venne al teatro Margherita di Roma una compagnia creata per rappresentare balletti e brevi scene. Il capocomico, Piero Mazzucato, mi chiese di rappresentare una delle mie tragedie in due battute [...] Dopo lunghe riflessioni, mi decisi per *Colazione all'aperto* [...] La compagnia inscenò questa tragedia con ricchezza di mezzi: fece fare uno scenario apposito, ordinò i costumi. Affidò le parti a due fra i migliori elementi della compagnia. Il trovarobe provvide del vero salame di ottima qualità e un autentico panino. Venne la sera della rappresentazione. Premetto che

---

<sup>34</sup> Il padre, Gaetano Campanile-Mancini, napoletano, apparteneva al mondo intellettuale romano, era giornalista (caposervizio a «La Tribuna»), sceneggiatore, regista e dirigente cinematografico. Morì nel 1942.



da una settimana Roma era tappezzata di grandi manifesti che annunciavano «Teatro Margherita. Colazione all'aperto di Achille Campanile. Novità assoluta!».

– La parola d'ordine, insomma, era: tutti al Margherita!

– Quella sera rimasi ad aggirarmi nei pressi del teatro, provando quelle pene che ogni autore novellino ben conosce [...] L'indomani, sfoglio i giornali con ansia, vo alle rubriche teatrali. Non c'era niente circa il mio lavoro. Stupefatto, m'informo e che vengo a sapere? La mia «tragedia», a causa della brevità, era passata inosservata [...] Alzatosi il sipario, non avevano prestato grande attenzione alle prime battute [...] e poiché le prime battute erano anche le ultime, avevano visto con sorpresa ridiscendere subito il sipario. Qualcuno pensò che si fossero rotte le corde che lo sostenevano, qualche altro suppose un errore del macchinista e tutti aspettarono che ricominciasse. E invece venne fuori un balletto. Cosicché posso dire che il mio primo lavoro teatrale fu rappresentato per molte sere davanti a grandi folle, senza che nessuno lo vedesse né l'udisse.

L'atteggiamento è eccentrico; il tema esplicito è la celebrazione della carriera; quello segreto, la vecchiaia; l'intento è d'evitare qualsiasi malinconia, ogni rischio di tetraggine; la chiave drammaturgica è semplicissima: un anziano umorista si consegna alla storia. Ecco l'inizio:

VOCE MASCHILE CHE CANTA – (*può essere il disco della canzone*)

Addio sogni di gloria!

Addio castelli in aria!

Guardo con sordo rancore la mia scrivania,

Cerco scacciare ma invano la malinconia!

Addio sogni di gioventù,

perché non tornate più?

ecc. ecc.

CAMPANILE – (*urlando*) Basta! Silenzio! La finite con questa canzone?

VOCE DI DONNA – Perché? Ti dà fastidio?

CAMPANILE – Sì. Cantate qualche altra cosa.

VOCE CHE CANTA – (*prosegue in sordina*)

Addio sogni di gloria!

Addio castelli in aria!

Guardo con sordo rancore la mia scrivania.

CAMPANILE – E insiste!

CAMERIERA – Signor padrone, c'è una signora che desidera esser ricevuta da lei ma non vuol dire il nome.

CAMPANILE – Com'è? Bella? Bellissima. Allora falla passare.

CAMERIERA – Sempre così. Se fosse stata brutta: «Non sono in casa». (*Forte*)  
S'accomodi, signora.

(*Squilli di tromba*)

LA STORIA – Permesso? Buongiorno, signor Campanile.

CAMPANILE – Buongiorno, signora. Ma con chi ho il piacere...

STORIA – Permetta che mi presenti: io sono la Storia.

CAMPANILE - Oh, come si mantiene bene. Così antica, e sembra una giovinetta. Fresca come una rosa.

STORIA - Le dirò: io rinasco ogni giorno.

CAMPANILE – Beata lei. E, a che debbo il piacere della sua visita?

L'aneddotica, dicevamo, trasforma l'autore in personaggio, l'autobiografia in vita immaginaria. Il tono scherzoso però, più che nascondere, protegge l'atteggiamento di un

autore che, invece di farsi réclame, traccia un bilancio. Si sarà notato come nel brano in cui parla della propria crescita Campanile sottolinea la «doppia vista» di cui si dice dotato. E questa «doppia vista» avrà richiamato alla memoria quel «nato di domenica» che stava al centro del dramma di cui *L'inventore del cavallo* fu la farsa. Certo, il riferimento potrebbe essere casuale, dovuto alla nostra ottica e non a quella dell'autore. Ma vedremo che, alla fine, ci sarà un altro riferimento alla stessa opera. Due casi è difficile che siano casuali. *Sonata di fantasmi* sta dietro *Autoritratto* come dietro un trasparente.

Profittando della convenzione radiofonica, Campanile costruisce insomma un impianto da *morality play*. E si capisce che qui la Storia ha la parte che in quelle scene cosiddette medievali sarebbe stata della maschera della Morte.

L'arte di tenersi ai margini dell'umorismo, all'*indicazione* della poesia, diventa particolarmente raffinata – non c'è bisogno di dirlo – quando entra in ballo la Morte. Campanile le parla di nascosto tutto il tempo, nel suo *Autoritratto*, ma non le permette di venirgli a ballare davanti – o davanti agli immaginari spettatori.

L'ultimo capitolo di quel libro su *Il comico*, che abbiamo già incontrato e in cui Campanile compare spesso, è dedicato a «Il comico contro la morte». Ma vi si ride della paura della morte – notava giustamente il recensore – non della morte in sé<sup>35</sup>. Ed è sintomatico che in quel capitolo non compaia mai Campanile, che invece della morte – la morte in sé – forse non ha riso, e però ha spesso parlato in termini comici. Non diversamente dalle altre sue materie comiche, l'ha spinta gentilmente verso il vuoto, le ha regalato una buffa innocenza, l'ha un po' guardata ed è passato ad altro.

Così, dunque, chiude *Autoritratto*, la sua commedia più semplice e più bella:

VOCE CHE ANNUNZIA –	Commiato! ( <i>a bassa voce</i> :) Per oggi, beninteso.
VOCE CHE DECLAMA –	Già le foglie degli alberi cominciano a ingiallirsi, quanto ciò mi dispiaccia è cosa da non dirsi. [...] Ma il giorno declina ed è l'ora, signore e signori, d'andare, c'è ancora un viaggio, c'è ancor una strada da fare. Farò col mio passo somnesso dell'isola tacita l'erta. La luna vicina al cipresso imbianca la strada deserta.

Il finale è quel trasparente di cui abbiamo parlato poco fa. È l'immagine che precedette *L'inventore del cavallo*, l'isola di Böcklin che dopo tanti anni ritorna, chiamata a precedere il finale di *Autoritratto*. Che contiene un'amazzone lillipuziana e sottosopra, come per la burla d'uno sguardo da vegliardo o d'un cannocchiale infantile che gioca così:

Sulle strade del mondo stasera  
infiorate di lampioncini  
gialli rossi arancioni turchini  
comincia una festa, una festa per me.

---

<sup>35</sup> C. D'Angeli, G. Paduano, *Il comico*, cit. La recensione è di Massimo Fusillo, «Alias», supplemento de «il manifesto», 9/10/1999.

Sulle rive del Bosforo ardente,  
pescatori che tiran le reti,  
fanno canti leggeri e discreti  
ed i pesci stan quieti ed aspettano me.

[...]

Sulle sponde del Mississippi  
c'è un'amazzone al galoppo,  
che singhiozza, ma è piccola troppo  
per fare l'amore, l'amore con me.

Perché poi mentre è notte quaggiù,  
in America è mattina,  
e la povera cara piccina  
ha le gambe per aria e la testa all'ingiù.

---