

I ruoli comici nel teatro italiano tra Otto e Novecento

Marta Bianco

Sapienza Università di Roma

DOI: 10.54103/st.256.c534

Abstract

Il contributo si concentra sui ruoli comici del teatro di tradizione e nello specifico sul *brillante* con l'obiettivo di individuare, nel periodo di "anomia" del teatro italiano, le modalità con cui l'attore affinò le caratteristiche del proprio *ruolo* per renderle più consone a un *personaggio*. Attraverso le strategie comiche e l'analisi di repertorio è possibile comprendere come nella nuova drammaturgia italiana il *ruolo* tenda a privilegiare toni più malinconici e riflessivi. Particolare rilievo assume il Teatro del grottesco, dove il *brillante* si trasforma in *raisonneur*, centrale per comprendere l'opera pirandelliana. L'analisi mostra come alcune qualità del ragionatore erano già presenti nel *brillante* tradizionale. È ipotizzabile che il passaggio al "teatro del personaggio" inizi con *Sei personaggi in cerca d'autore* e si consolidi durante il fascismo, con l'abolizione progressiva dei ruoli. In seguito, l'attore dovrà adattarsi a nuove logiche produttive, diventando funzionale al *personaggio*. Infine, si può affermare che le peculiarità intrinseche del *brillante* permangano ancora per molto tempo negli "eredi". Incrociando le cronache dell'epoca con i caratteri ereditari all'interno di un repertorio unificato, ho tentato di ricostruire la gamma comica del *brillante* per scorgere quell'aspetto di continuità sopravvissuto al mutare del sistema teatrale.

Parole chiave

Brillante; ruolo/personaggio; gamma comica

Comic Roles in Italian Theatre between the Nineteenth and Twentieth Centuries

Abstract

The contribution focuses on the comic roles of traditional theater and specifically on the *brillante* with the aim of identifying, in the “anomaly” period of Italian theatre, the ways in which the actor refined the characteristics of his *role* to make them more suited to a *character*. Through the actor’s comic strategies and repertoire analysis it is possible to glimpse the *brillante*’s shifts towards other comic roles and understand how in the new Italian dramaturgy the role tends to favor more melancholic and reflective tones. Particular significance is given to the Theatre of the Grotesque, where the *brillante* transforms into a *raisonneur*, a figure central to understanding Pirandello’s work. The analysis shows that some traits of the *raisonneur* were already present in the traditional *brillante*. It is plausible that the transition to the “theatre of the character” begins with *Six Characters in Search of an Author* and becomes established during fascism, with the gradual abolition of traditional roles. Finally, it can be asserted that the intrinsic peculiarities of the *brillante* persist for a long time in its “heirs.” By cross-referencing the chronicles of the time with the hereditary characters within a unified repertoire, I thus attempted to reconstruct the comic range of the *brillante* to see that aspect of continuity that survived the changing theater system.

Keywords

Brillante; Role/Character; Comic Range

Premessa

Il presente saggio si concentra sui ruoli comici del teatro italiano tra Otto e Novecento e nello specifico sul *brillante* con l’obiettivo di individuare, nel periodo di “anomalia” del teatro italiano¹, le modalità con cui l’attore affinò le caratteristiche del proprio *ruolo* per renderle più consone a un *personaggio*. Attraverso una metodologia che prevede tre diversi approcci che

1 Intendo riferirmi al concetto di “anomalia” espresso nel saggio di Mirella Schino (1988: 51-72).

si sviluppano in modo incrociato – conoscenze storiografiche, repertorio, eredità – ho tentato di elaborare un quadro panoramico dei fattori di continuità e discontinuità del lavoro attorico. È possibile individuare nella fase di evoluzione del *brillante* da buffo e ridanciano a elegante e nobile alcuni slittamenti in altri ruoli attraverso i differenti registri drammaturgici. Ad esempio, è emerso come il *brillante* facesse propri registri più consoni al *caratterista* che aveva una propensione a impersonare caratteri che oscillavano da una patriarcale bonomia di uomo mite a un'imponenza biliare e sanguigna, oppure al *promiscuo* che era orientato al patetico e commovente, malinconico e mesto. Ciò grazie alla mobilità del *ruolo* inteso come una modalità variabile di drammaturgia d'attore. Sappiamo che il *ruolo* è un termine medio tra l'attore e il personaggio e che l'interprete ottocentesco tendesse a concepire il personaggio attraverso una sintesi delle funzioni e delle caratteristiche del proprio *ruolo*². Di fatto possiamo constatare che il *ruolo* fosse per l'attore una matrice drammaturgica sulla quale impostare la propria idea di esecuzione nonché l'insieme delle *parti* in cui si specializzava. De Marinis nel suo *In cerca dell'attore* esplicita come quello ottocentesco fosse più un teatro della *parte* che un teatro del *personaggio* in quanto le *parti* (e i *ruoli*) hanno orientato il lavoro degli attori, dei capocomici e degli autori per un periodo che si sviluppa tra il XVII e il XIX secolo. Inoltre, sostiene che è con il teatro del *personaggio* che l'interprete inizierà ad assumere in maniera generalizzata il testo drammatico come unità di misura e a trasformare le “parti” in personaggi veri e propri (De Marinis 2000).

Cosa dobbiamo esaminare per comprendere la differenza del lavoro dell'attore con la *parte* e con il *personaggio*? Dalla definizione di *personaggio* nell'*Enciclopedia dello spettacolo* non emerge alcun riferimento a specifiche modalità interpretative, ma l'esigenza che l'attore rispetti le parole del personaggio (e dell'autore) e quindi le “battute” a esso intitolate (Ciarletta 1961). Anche nella definizione di *parte* notiamo la medesima osservazione:

Tanto poco il “personaggio” s'identifica, contrariamente all'apparenza, con la “parte”, che un personaggio splendido può essere una parte ingrattissima (una “tinca” dicono gli attori), e viceversa un personaggio convenzionale può essere una parte di prim'ordine: quasi tutti i “cavalli di battaglia” dei grandi attori dell'Ottocento corrispondono a personaggi artisticamente deteriori. Il perché è ovvio: la letteratura teatrale trasferita

2 Sulla definizione di *ruolo* si guardi Palombi 1986; De Pasquale 2001; Jandelli 2002.

in palcoscenico determina una variazione profonda di valori, la prospettiva scenica creata dagli attori essendo ben diversa dalla prospettiva interiore che il creatore dei personaggi aveva maturato dentro di sé (Ciarletta, Pavolini 1960: 1706).

Non sembra improprio dire che si intravede in queste parole una critica nei confronti di un sistema che autorizzava gli attori a manifestare la propria potenza e indipendenza per interpretare delle “parti” attraverso tecniche e competenze autonome rispetto ai dettami del testo “battuta per battuta”. Abbiamo detto come gli autori scrivessero i personaggi in funzione delle compagnie e dei *ruoli* e, nello specifico, dei singoli attori. È anche vero però che non possiamo non considerare come un certo tipo di personaggi abbia influito nella recitazione degli attori. Ce lo ricorda Squarzina nella definizione di *ruolo*:

Il repertorio post-ibseniano è fatto di lavori che riuniscono personaggi non inquadrati, qualitativamente, nell'organico tradizionale della compagnia ottocentesca; e le leggi interpretative del nuovo repertorio (intuite sempre più coscientemente dai riformatori della scena, fino alla codificazione stanislavskiana) esigono all'attore un lavoro di genere nuovo (Squarzina 1961: 1320).

Pertanto, il passaggio da teatro della *parte* a teatro del *personaggio* ci induce a indagare sia un mutamento nello stile recitativo dell'attore, sia l'approccio dell'attore al testo.

Il brillante

Ho dunque improntato una “Storia del brillante” attraverso le “Storie dei brillanti” e ho tentato di evidenziare un repertorio di risorse compositive di ciascun attore così da poterlo rapportare con il repertorio di testi (Guarino 2005). È d'uopo pensare che le singole drammaturgie d'attore andassero ad apportare una modifica significativa nell'evoluzione del *ruolo*.

Luigi Bellotti Bon – nel quale è possibile individuare i caratteri fondativi del *ruolo* – attraverso un modo di recitare «più castigato, più nobile, più vero, più personale» (Rasi 1897: 333) conferì al *brillante* qualità raffinate ed eleganti; caratteristiche che trasfuse in Claudio Leigheb, attore in grado di «eliminare il ruolo dalle esagerazioni manieristiche» (De Pasquale 2001: 57) rendendolo «serio, cavernoso, tetro» (Corsi 1941: 40) talvolta per mezzo dei

suoi lineamenti insoliti, maggiormente inclini alla gravità e alla tristezza. Tali peculiarità vennero elaborate da Antonio Gandusio, che restituì una «aspirazione della serietà» (Simoni 1951: 35) esibendo registri drammaturgici quali «sgomento, malcontento, ossessione drammatica» (Simoni 1951: 35) tanto da apparire alla ribalta sempre seccato (Gagliano 1931), in contrasto con una colorita comicità (Simoni 1951). Una «*vis* comica pessimistica» (Ramperti 1927: 10) differente da quella impastata di «benessere e salubrità» (Ramperti 1927: 10) di Armando Falconi, *brillante* in cui si ravvisano alcuni slittamenti nel ruolo di *caratterista* così come in Amerigo Guasti, interprete di parti venate di romanticismo e poesia, che lo facevano apparire un «primo attore che è brillante, un brillante che è caratterista, un caratterista che è amoroso» (Adami *et al.* 1914: 61). A dare una svolta innovativa al percorso di evoluzione del *brillante* ci pensò Virgilio Talli, attraverso la ricerca di una «verità filtrata nel cauto pudore del suo interprete» (d'Amico 1985: 96). Con lui le più concitate *pochades* acquisivano grazia e leggerezza, mentre le parti da *brillante* furono contenute in uno stile aristocratico e uno spirito intimamente serio (*Ibidem*). Una modalità di operare che tramandò ad Alberto Giovannini, attore ricordato per la sua «modernità di mezzi al lavoro attorico» (Levi 1931: 27-28) e che basava la recitazione sulla «sfumatura» più che sulla combinazione di «forti contrasti» (*Ibidem*). Nei due brillanti ho riscontrato possibili filiazioni, fino ad arrivare ai *raisonneurs* pirandelliani e nello specifico a Luigi Almirante e Sergio Tofano. Il primo possedeva «una comicità pacata, quasi malinconica» (Leonelli 1940: 31) capace di restituire un'arte umanissima a «figure dai contorni limitati» (Fiocco 1954: 409), mentre il secondo spiccava per la sua «castigata eleganza ottenuta senza sfoggio di particolare fasto» (Tani 1962: 946). Di fatto, Tofano spinse il *brillante* «verso una dimensione più complessa e ricca di sfaccettature» (Cecchi 1932: 17).

Repertorio

Come spiega Mirella Schino nel saggio *Sul ritardo del teatro italiano*, deleterio per le fondamenta del teatro di tradizione fu il momento in cui «spettatori colti cominciarono a sostenere [...] la necessità di qualificare il teatro attraverso la scelta d'un repertorio di buoni drammi» (1988: 60) ed è quindi opportuno ipotizzare che in tale contesto iniziò a mutare l'approccio che l'attore aveva nei confronti del proprio mestiere. Focalizzando l'attenzione

sul *repertorio* ho tentato di individuare il rapporto tra il *brillante* e le *parti* da lui interpretate. Attraverso i testi delle *pochades* è possibile evidenziare una “stasi” della tradizione attorica e, incrociando diversi materiali, siamo riusciti a identificare un “campionario” di tecniche e competenze tipiche del *brillante* così da delineare una sorta di calco-tipo del ruolo. È emersa costante la “presentazione” del *brillante* da parte degli astanti con annessa “entrata di sconquasso” dello stesso. Svolgendo la funzione di “motore dell’intreccio”, spesso il *brillante* è “vittima dell’equivoco” principale della *pièce* e di conseguenza circondato da una cert’aria di “spaesamento”, di trepidante attesa di qualcosa che deve accadere, rivelando così al pubblico una sorta di “dabbenaggine” accentuata talvolta da “balbuzie ed incertezze”. Inoltre, è presente nel ruolo un “nucleo solista” dato dalla verbosità di alcuni monologhi e dalla competenza di “mettersi in disparte” a contemplare la scena e a commentarla attraverso i *tra sé* che mettono il ruolo in contatto con il pubblico.

Seguendo le orme degli attori possiamo notare come nella drammaturgia italiana della seconda metà dell’Ottocento e il primo decennio del Novecento si manifestino i primi tentativi di affinamento del ruolo del *brillante* attraverso l’utilizzo di toni più malinconici e riflessivi. Note marcatamente intimistiche sono ravvisabili nella produzione di Roberto Bracco, il drammaturgo italiano maggiormente rappresentato all’estero prima dell’affermazione di Pirandello, attivo dal 1866 al 1922 (Stauble 1959). Presso l’archivio di Antonio Gandusio è conservato un carteggio che l’attore ha intrattenuto con il drammaturgo. Il 6 novembre del 1915 Bracco scrive a Gandusio:

Caro amico, sono contento che Virgilio ti abbia consentito di recitare con la deliziosa Melato, il nostro “Perfetto amore”. Non ti nego che avrei preferito una “Piccola Fonte” o una “Maternità”. Sono due eccellenti interpretazioni della Melato e due eccellenti interpretazioni tue, e so che ti stanno a cuore tutte e due. Nel «Perfetto amore» sei quell’ultimo “brillante” che sai essere, ma nella “Piccola fonte” e – a quanto mi hanno detto – in “Maternità” sei il “brillante” più qualcosa di profondamente umano³.

Possiamo ipotizzare che in questi testi, l’attore inizi a rintracciare i silenzi e le prime cose non dette nel *personaggio* più che nelle codifiche del *ruolo*; permangono alcuni espedienti tipici del *brillante* ma notiamo slittamenti in altri

3 Lettera di Roberto Bracco ad Antonio Gandusio del 6 novembre 1915, carteggio fondo Antonio Gandusio presso Casa Fondazione Lyda Borelli.

ruoli per mezzo di registri drammaturgici amari, più consoni al *caratterista* o patetici, quindi vicini al *promiscuo*.

Con il Teatro del grottesco⁴ assistiamo all'ascesa al palcoscenico dell'autore mascherato da *raisonneur* e alla conseguente centralità del *brillante* che si troverà a guidare la produzione di questo nuovo genere grazie alla malleabilità che gli è propria. Di fatto, è in questo contesto che il *brillante* diventa *raisonneur* e attraverso l'analisi di *repertorio* abbiamo potuto notare come il *brillante* antesignano contenesse già in embrione alcune qualità che, sviluppate, avrebbero caratterizzato la specificità del ragioniatore: la "verbosità" diviene intellettualità, il *brillante* da buffo monologhista che tergiversava per poter "comprendere meglio" la sua condizione nel pieno di un equivoco, si trasforma con il grottesco, e più marcatamente con Pirandello, in un ragioniatore ampolloso, attorcigliato, in grado di distaccarsi cinicamente dal resto degli attori per guardarli da lontano, giudicarli o compatirli, competenza quest'ultima derivante dai "tra sé" della canonica commedia. Quel *brillante* vittima dell'equivoco che nella *pochade* ha sempre rappresentato il motore dell'intreccio, con il *raisonneur* si modifica in una figura epica, un *deus ex machina* tutto dialogo e poca azione, assottigliando notevolmente quella libertà di utilizzo di strategie comiche quali gag e sketch delle origini del ruolo.

Questo processo evidenzia una metamorfosi dello stile recitativo dell'attore e del suo rapporto con il testo. Sempre utilizzando come linea di indagine "la storia dei brillanti" tento di chiarire: l'analisi drammaturgica ha permesso di rilevare all'interno dei grotteschi la presenza di alcune strategie comiche del *brillante* ormai trasformate, sintomo di un progressivo sfaldamento del sistema dei ruoli. Certi aneddoti sulla figura di Luigi Bellotti Bon raccontano le gag che l'attore realizzava sul palcoscenico, lasciandoci intendere quanto fosse abile nell'andare a "soggetto"; lo scherzo comico che Bellotti Bon realizzò con il suo scritturato Domenico Bassi ne è un esempio: il Capocomico entra in scena di sorpresa imitando alla perfezione l'attore intento a interpretare un suo cavallo di battaglia (una macchietta recitata con accento italo-francese). Ho pensato allo stupore del pubblico nel vedere i due attori truccati e vestiti allo stesso modo, uno di fronte all'altro a far sfoggio della propria arte.

In un testo cardine del teatro del grottesco, *L'uomo che incontrò se stesso* scritto da Luigi Antonelli per la compagnia di Antonio Gandusio e rappresentato

4 Sul Teatro del grottesco si guardi Livio 1965; 1976; 1989.

al Teatro Olimpya di Milano il 23 maggio 1918, il protagonista Luciano Vecchio, interpretato da Gandusio, ha l'occasione di incontrare se stesso da giovane, Luigi Almirante, per rimpastare la sua vita andata in malora. Tra le numerose cronache della serata, Silvio d'Amico evidenzia come il giovane Luciano-Almirante seppe recitare «nell'identica maniera del suo capocomico, e che fu veramente la copia di lui ringiovanito» (d'Amico 1963: 155). I personaggi si trovano dunque uno di fronte all'altro in una situazione analoga alla gag di Bellotti Bon con Bassi, con la grande differenza che l'intervento di Bellotti Bon corrispondeva a una trovata a "soggetto", mentre nel grottesco l'azione è parte integrante del testo. Possiamo quindi ipotizzare che l'autore inglobò nel testo scritto il sapere materiale dell'attore attuando all'interno della compagnia di stampo capocomicale una circostanza non dissimile – così come suggerisce Taviani – da quella vissuta dalle compagnie commerciali italiane quando per le nuove *élites* intellettuali a cominciare dalla fine del XVII secolo e dall'inizio del XVIII «il teatro materiale divenne [...] la materia per esporre un patrimonio letterario» (Taviani 1978: 24).

Il Teatro del grottesco è di fatto un ambiente adatto alla comprensione dell'opera pirandelliana e nella prima rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello possiamo individuare l'apice di un cambiamento stilistico quando Luigi Almirante – attore dall'umorismo «sottile sottile, arguto, amaro, tagliente» (Rocca 1935: 49) – con la sua recitazione interpreta un *personaggio* vero e proprio. Nel saggio "*Sei personaggi*": *due interviste in una al primo padre*, Taviani afferma che nella scena dell'agnizione, il confronto tra gli Attori e i Personaggi è in realtà un confronto tra «attori che seguono diversi canoni recitativi» (1992: 319) ed evidenzia due tipologie di recitazione, tradizionale e innovativa. Difatti, Almirante affinò le caratteristiche del ruolo del *brillante* al punto da farlo coincidere con quello dell'*attor comico* rinnovando la recitazione tradizionale. In un articolo dal titolo *Perché faccio l'attor comico* Almirante racconta gli inizi della sua carriera: «come brillante facevo piangere, come amoroso facevo ridere... allora pensai a un nuovo sistema di recitazione... capovolsi i valori: recitai l'amoroso con intonazioni comiche e il brillante con intonazioni serie. Mi riuscì di far sorridere» (1929: 43). Tuttavia, è opportuno ricordare che Almirante interpretò il *personaggio* mantenendo un certo legame con il tradizionale modo di operare ottocentesco che autorizzava l'attore ad apportare modifiche al testo. È comunque ipotizzabile che il passaggio da teatro della *parte* a teatro del *personaggio*

affondi le radici nella prima rappresentazione dei *Sei personaggi* per dar seguito, se pur in modo graduale, a un nuovo assetto teatrale che prenderà avvio sotto il regime fascista e che porterà alla conseguente deriva dei ruoli. Come sostiene Mirella Schino, negli anni Venti inizia uno “svuotamento” progressivo delle modalità produttive dei ruoli e si consacra la supremazia degli autori in Italia (2017: 68).

Eredità e gamma comica

Se consideriamo i cosiddetti “eredi” del brillante, ovvero attori quali Umberto Melnati, Enrico Viarisio ed Ernesto Calindri, ci rendiamo conto che negli anni Trenta e Quaranta la funzione dei ruoli non era del tutto dismessa, come ho ampiamente argomentato nella mia tesi di dottorato⁵.

Seguendo le orme degli eredi, attraverso un lavoro di censimento del Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo presso l'Archivio Centrale dello Stato⁶, ho visionato una documentazione che potrebbe contenere possibili sviluppi circa la mia ricerca e prospettive di studio. Nella fattispecie ho esaminato un fascicolo contenente un carteggio tra Umberto Melnati e il direttore del Ministero del Turismo e dello Spettacolo Nicola De Pirro⁷. L'attore domanda al direttore il “Perché”, scritto in maiuscolo e sottolineato, dagli anni Cinquanta tutto d'un tratto abbia smesso di lavorare e aggiunge: «Ma perché questi organizzatori di Compagnia non tengono conto – se non del valore artistico – almeno, logicamente, di quello commerciale di un attore?». De Pirro, il 15 luglio 1961 risponderà che le compagnie nel modo in cui le intende lui non esistono più: «Se non ci sono capocomici disposti a sostenere una formazione quale tu proponi, io posso soltanto

5 Cfr. Bianco 2024.

6 Mi riferisco all'azione primaria del progetto di Ateneo *Politics of Culture in Italy: The Institutionalisation of Cinema, Theatre and Performing Arts (1935-1965)*, diretto dal prof. Damiano Garofalo in collaborazione con l'Archivio Centrale dello Stato. Attualmente, non si dispone di un indice analitico a cui fare riferimento per la citazione dei documenti presenti in questo saggio. L'inventariazione di alcune serie del fondo MTS è uno degli obiettivi del PRIN 2022 (2022P749MI) *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences*, diretto dal prof. Matteo Paoletti (unità di Roma coordinata dal prof. Stefano Locatelli).

7 Per approfondimenti si rimanda ad Amato 2024.

rammaricarmene». Melnati avanza poi l'ipotesi di poter collaborare con nuovi impresari a cui sono destinate le sorti organizzative del teatro:

Caro Nicola, ti ringrazio per la tua affettuosa lettera da me ansiosamente attesa. Ma purtroppo – date le nuove disposizioni – tu non mi puoi dire quanto io speravo. Inutile starti a descrivere il mio stato d'animo, il mio smarrimento. Io sono nato sulle tavole del palcoscenico e per me sono la vita. Al mio ritorno a Roma, in agosto, verrò da te. Ti esporrò qualche mia idea. Tu mi darai qualche prezioso suggerimento. Vedi intanto tastare la possibilità a mio favore che qualcuno dei nuovi impresari d'oggi sia disposto concedermi [...].

Urge l'esigenza di considerare come il cambiamento del potere economico e la stabilità dei teatri imporrà all'attore di entrare in dinamiche e logiche lontane da quelle della compagnia⁸; per lavorare egli dovrà diventare uno strumento alle dipendenze del *personaggio*, inteso come unità di misura su cui poter costruire il proprio mestiere. Tuttavia, nonostante il sistema produttivo del teatro dei ruoli vada incontro a una progressiva disgregazione, è possibile ipotizzare che i *ruoli* continuino a esistere attraverso i propri caratteri e che le peculiarità intrinseche del *brillante* permangano ancora per molto tempo negli eredi. Incrociando le cronache dell'epoca con i caratteri ereditari all'interno di un repertorio unificato, ho tentato così di ricostruire la gamma comica del *brillante*.

Il *brillante* doveva possedere un corpo automatico che favoriva movimenti legnosi, come affermano le cronache a proposito di Leigheb e Gandusio (Varaldo 1910). La legnosità del gesto, ovvero una forzata piegatura delle articolazioni al tal punto che «sembra che gli arti del brillante debbano essere anchilosati» (Varaldo 1910: 112) è da considerare pur sempre in portamenti di innata eleganza, tant'è che il brillante doveva essere «ammaestrato alla scuola del cosiddetto “salone elegante”» (Gattinelli 1850: 54). Se pensiamo al “*physique du rôle*” notiamo che molti dei *brillanti* esaminati appaiono slanciati, con gambe lunghe, di aspetto segaligno e postura composta. Il timbro nasale della voce è un ulteriore elemento comune ai *brillanti* da Claudio Leigheb fino a Luigi Almirante, ricordato per «una voce lunga e stridula» (Ridenti 1963: 90) nasale quanto quella di Gandusio il quale però l'usava «di “petto” mentre Gigetto l'usava di “testa”» (Ridenti 1963: 90).

8 Sulla questione della stabilità del teatro italiano si veda Locatelli 2023.

La dizione ricercata dal *brillante* è «rapidissima, spiccata, chiara, di un'agilità inverosimile» (Simoni 1959: 81) e un ennesimo esempio lo fornisce Ernesto Calindri con la sua tipica «dizione a scatti» (Castello 1954: 1515). Per ciò che concerne la mobilità facciale di Bellotti Bon sappiamo che «a un movimento del capo, a una occhiata, scoppiavan risa convulse; ma il pubblico era sempre in faccia a uno specchio di vera eleganza» (Rasi 1897: 333) e ugualmente Leigheb riusciva a far «scoppiare dalle risa con un semplice ammiccare d'occhio ed una strizzatina di bocca» (De Pasquale 2001: 89). Ogni espressione, anche appena accennata, sembra quindi essere carica di comicità, come accade nelle controcene dell'erede Enrico Viarisio il quale «sapeva comunque ricavare il massimo degli effetti [...] da certe buffe sottolineature e da certe complicità sornione» (Castello 1962: 1634). Alcuni brillanti possedevano una naturale maschera facciale che proponeva una cert'aria stupefatta, un marchio di fabbrica per Gandusio e per Alberto Giovannini che aveva due «grandi occhi meravigliati» (Levi 1931: 27) adatti a esprimere il tipico “spaesamento” del *brillante*, reso anche dagli attoniti stupori e dal candido ragionare di Melnati (Ridenti 1957). Alle caratteristiche del *brillante* fin qui ricordate, si aggiunge l'andatura isocrona intervallata da passi piccoli o ad ampiezza di compasso che tendeva a sbilanciare il corpo conferendogli una posizione tendenzialmente obliqua (Varaldo 1910), peculiarità queste che appaiono materializzate nel Signor Bonaventura di Sergio Tofano. Infine, è fondamentale rimarcare nel *brillante* la presenza di una velata «maschera di stanchezza e di tristezza» (Varaldo 1910: 111) che restituisce una «certa finissima ombreggiatura patetica» (Tani 1962: 946); dotato alle volte di un aspetto «funereo e irresistibile» (Ridenti 1963: 90) il *brillante* dipinge, con un colore di svaporata vanità, un'umanità rassegnata e ricca d'amarezza. Dunque, l'aspetto «serio e quello fantoccresco» (Ramperti 1941: 514) convivono in un'osmosi coerente che dona al *brillante* una comicità venata di malinconia.

Bibliografia

- Adami, G., et al. (1914). *Il teatro italiano nel 1913*. Vallardi.
- Almirante, L. (1929). “Perché faccio l’attor comico”. *Il dramma*, V(74), 42-43.
- Amato, G. (2024). *Nicola De Pirro e l’istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)* [Dottorato di ricerca, Sapienza Università di Roma].
- Bianco, M. (2024). *I ruoli comici nel teatro italiano tra Otto e Novecento* [Dottorato di ricerca, Sapienza Università di Roma].
- Castello, G.C. (1954-1962). Calindri. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 2, pp. 1514-1515).
- Castello, G.C. (1962). Viarisio. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 10, pp. 1633-1634).
- Cecchi, A. (1932). “Sergio Tofano, ritratto di un attore”. *Scenario*, 11-17.
- Ciarletta, N. (1954-1962). Personaggio. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 8, pp. 20-24).
- Ciarletta, N., Pavolini, P. (1960). Parte. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 7, pp. 1706-1707).
- Corsi, M. (1941). “Conoscere i grandi artisti del passato: Ermete Novelli”. *Il dramma*, 17(354), 40-41.
- D’Amico, S. (1963). *Cronache del teatro 1914-1928*. Laterza.
- D’Amico, S. (1985). *Tramonto del grande attore*. Mondadori.
- De Marinis, M. (2000). *In cerca dell’attore*. Bulzoni.
- De Pasquale, E. (2001). *Il brillante si fa ragionatore: Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli*. Bulzoni.
- Fiocco, A. (1954-1963). Almirante. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 1, pp. 408-411).
- Gagliano, G. (1931). “Il grande attore non esiste più (ma esiste ancora un grande attore comico: Gandusio)”. *Il dramma*, 7(118), 37.
- Gattinelli, G. (1850). *Dell’arte rappresentativa in Italia*. Gianini e Fiore.
- Guarino, R. (2005). *Il teatro nella storia*. Laterza.

- Jandelli, C. (2002). *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*. Le Lettere.
- Leonelli, N. (1940). *Attori tragici, attori comici*. Istituto Editoriale Italiano B.C. Tosi.
- Levi, C. (1931). “Ricordi di uno scomparso: Alberto Giovannini”. *Comoedia*, 13(8), 27-28.
- Livio, G. (Ed.). (1965). *Teatro grottesco del Novecento*. Mursia.
- Livio, G. (1976). *Il teatro in rivolta*. Mursia.
- Livio, G. (1989). *La scena italiana*. Mursia.
- Locatelli, S. (2023). *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*. Dino Audino.
- Palombi, C. (1986). *Il gergo del teatro*. Bulzoni.
- Ramperti, M. (1927). “Galleria dei comici italiani, VI – Armando Falconi e Antonio Gandusio”. *Comoedia*, (1), 10.
- Ramperti, M. (1941). “Attori d’Italia: Umberto Melnati”. *Scenario*, 10(12), 513-514.
- Rasi, L. (1897). *I comici italiani*. Bocca.
- Ridenti, L. (1957). “Capitano tutte a me: confidenze di Matteo Bianchi”. *Radiocorriere*, 34(46), 24-25.
- Ridenti, L. (1963). “Addio a Luigi Almirante”. *Il dramma*, 39(320), 90-92.
- Rocca, G. (1935). *Teatro del mio tempo*. I. Barulli.
- Schino, M. (1988). “Sul ‘ritardo’ del teatro italiano”. *Teatro e Storia*, 3(1), 51-72.
- Schino, M. (2017). “Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre”. *Teatro e Storia*, (38), 67-113.
- Simoni, R. (1951). “Da oggi farai le farse”. *Il dramma*, 27(135), 31-36.
- Simoni, R. (1959). “Ritratti perduti: Virgilio Talli”. *Il dramma*, 35(279), 81.
- Squarzina, L. (1961). Ruolo. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 8, pp. 1319-1321).
- Stauble, A. (1959). *Il teatro di Roberto Bracco – tra Otto e Novecento*. Ilte.
- Tani, U. (1952). Tofano. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 9, pp. 944-947).

Taviani, F. (1978). "Ideologia teatrale e teatro materiale «sul teatro che fa a meno dei testi»". *Quaderni di teatro*, 1(1), 17-25.

Taviani, F. (1992). "«Sei personaggi»: due interviste in una al primo padre". *Teatro e Storia*, 7(13), 295-328.

Varaldo, A. (1910). *Fra viso e belletto: profili d'attrici e d'attori*. Quintieri.