

ANNO 158°

# NUOVA ANTOLOGIA

Rivista di lettere, scienze ed arti

Serie trimestrale fondata da  
GIOVANNI SPADOLINI

*Gennaio-Marzo 2023*

*Vol. 630 - Fasc. 2305*



EDIZIONI POLISTAMPA

li europei; infatti, i due Stati hanno palesato una forma di resistenza politico-culturale nei confronti di una maggiore integrazione che viene percepita come una minaccia, senza voler tuttavia rinunciare al quadro di stabilità economica che il mercato unico garantisce. Appare evidente – argomenta l’A. – come il principale problema dell’UE siano gli egoismi nazionali che, pur vestendo «abiti più moderni» (si pensi all’ampio utilizzo del termine «sovranismo») ripropongono la stessa «povertà ideologica» degli anni più bui del ventesimo secolo (pp. 112-113).

Resta da valutare il rapporto tra Stati Uniti e UE; malgrado lo scioglimento del Patto di Varsavia dopo la fine del bipolarismo Est-Ovest, la Nato (a cui aderiscono molti Paesi dell’Unione) continua a proporsi sulla scena internazionale come l’unico quadro di difesa europea; motivo per cui l’UE è costretta a passare attraverso le «maglie» dell’Alleanza Atlantica (p. 150). Non si può negare che negli anni Cinquanta gli USA siano stati tra i principali sostenitori della creazione delle Comunità europee, concepite quale baluardo contro l’espansionismo sovietico; ma a partire dagli anni Novanta l’UE ha consolidato la sua ascesa grazie all’affermazione del Mercato unico e alla nascita dell’euro, diventando un gigante economico a livello mondiale pur rimanendo un “unidentified political object” (per dirla con alcuni analisti politici americani). Nel contempo gli Stati Uniti sono rimasti l’unica superpotenza pronta a intervenire militarmente quando sono in gioco interessi vitali per l’Occidente, non nascondendo una certa insofferenza per le velleità della Politica europea di sicurezza e difesa (Pesd). Occorre essere consapevoli – puntualizza Graglia – che un «ritorno al passato» dell’Europa comporterebbe la «possibile riproposizione» di quell’anarchia internazionale che ha ispirato l’avvio del processo d’integrazione comunitaria (p. 163). D’altronde la *Brexit* ha dimostrato che in tempi di crisi economica l’idea di agire da soli appare «potente» ma, nello stesso tempo, «prepotente» (p. 164), poiché in questo caso gli Stati europei sarebbero penalizzati dal punto di vista politico-economico per via delle loro limitate dimensioni e carenza di materie prime. Da parte sua l’UE ha saputo porre l’accento su obiettivi quali la tutela dei diritti umani, il rispetto delle diversità, il ricorso alla cooperazione anziché l’esercizio unilaterale della forza; in tale ottica – precisa l’A. – l’Unione europea può essere considerata un «ponte ideale» (p. 167) verso l’era della globalizzazione, poiché essa propone un progetto complessivo basato sullo sviluppo sostenibile, un modello di «civil power» (pp. 167-168) fondato sulla qualità della vita, la pace intesa come assenza permanente dei conflitti armati anziché come tregua temporanea e la vocazione all’inclusività. I Paesi membri dell’UE si trovano di fronte a un bivio: la rinnovata illusione che “da soli si possa far meglio”, oppure la consapevolezza dei vantaggi derivanti da una più estesa e approfondita integrazione; il saggio di Graglia è qui a ricordarcelo.

*Claudio Giulio Anta*

ALBERT FRATELLINI, *Noi i Fratellini*, a cura di Teresa Megale, Roma, Voci di scena, Tab edizioni, 2022

Non era loro concesso di uscire dalla pista, dal cerchio di luce che li isolava al centro dell’arena. Tutto intorno era il buio, dal quale provenivano gli applausi, le

risate, e in certi casi i fischi e gli schiamazzi del pubblico. E dunque non fu facile per i pagliacci, o piuttosto i clowns come oggi si preferisce chiamarli, superare i confini nei quali li aveva relegati la riforma napoleonica dei teatri di Parigi agli inizi del secolo XIX. In quella occasione le varie forme teatrali furono divise in due categorie: i *grandes theatres* che programmavano solo opere letterarie, liriche, drammi, e i *theatres secondaries* ai quali erano riservate le commedie, lo spettacolo, l'azione. I clowns non rientravano in nessuna delle due categorie, non avevano dignità teatrale, per questo, se proprio volevano esibirsi non potevano far altro che improvvisare in mezzo ad una strada, nel migliore dei casi sotto una tenda, comunque non era concesso loro il diritto di parlare, dialogare, scambiarsi battute. Il clown, che si può tradurre come "goffo", per quanto già fosse presente nell'Egitto dei Faraoni, in Cina, o nelle feste dionisiache, con il compito di interrompere la tensione del dramma, o perfino per sconvolgere la sacralità di una rappresentazione, non aveva dignità sufficiente per potersi definire attore.

Ebbene, fu contro questa emarginazione che lottarono – ma senza rabbia, con stupore e naturalezza, col sorriso – per oltre un secolo i pagliacci, fino ad acquisire il diritto alla parola e alla dignità delle loro azioni. E fu uno sforzo corale, che coinvolse l'Europa e gli Stati Uniti, seguendo l'esempio del pagliaccio Burt che al circo Astley, era la fine del Settecento, per primo si era appropriato del diritto alla parola facendo la parodia dei cavalieristi. E dunque cosa dovette accadere perché i teatri aprissero le porte a chi arrivava dal circo? Prima di tutto i clowns stabilirono regole da seguire fedelmente sulla scena. Così fu definita la differenza, il confronto-scontro, fra il clown bianco e l'Augusto. Il primo vestito spesso con costumi in *paillettes* rappresentava l'ordine, la regola, la madre perfino. Mentre l'altro, con il naso rosso, enormi scarpe e qualche volta una lacrima disegnata sul volto, era il fanciullo, lo scavezzacollo. O piuttosto, nelle più raffinate interpretazioni, era l'umanità nel suo complesso, così spesso umiliata, e tuttavia furbescamente capace di arrangiarsi, che muoveva lo spettatore alla risata perché gli assomigliava, quasi un Fantozzi *ante litteram*. Ma questo non era sufficiente, e allora i clowns sempre più spesso sommarono alle loro gag esibizioni acrobatiche, salti mortali o salti sulla fune, corse a cavallo, balli, volteggi e perfino canti. Finché l'entrata dei clowns in qualche modo arrivò a rappresentare una sintesi di tutte le attività circensi. Il bianco e l'Augusto ottennero successi strepitosi in Russia, almeno fino ai giorni della Rivoluzione, in Germania, in Inghilterra, ma soprattutto a Parigi, nei giorni fausti della *ville lumiere*. E infatti, i clowns regolarmente si esibivano al Moulin Rouge, o alle Folies Bergère, sfidando nei favori del pubblico personaggi come Maurice Chevalier, o recitando nel cinema muto. E furono capaci di offrire spunti, idee e comportamenti ad attori come Charles Chaplin, che deve a loro il bastone ruotante e la inconfondibile camminata.

Ebbene, come protagonisti di questo periodo, capaci di conquistare la dignità di attori di teatro pur partendo dal circo, e che fecero della parola e del dialogo un loro punto di forza, troviamo i Fratellini. Ovvero, più generazioni di una stessa famiglia, i Fratellini appunto, che aveva cominciato il suo viaggio nel mondo del circo partendo da Firenze, per la precisione dal quartiere di San Lorenzo, nella seconda metà dell'Ottocento. Capostipite fu Gustavo, nato nel gennaio del 1842 da una famiglia che era stata benestante prima di cadere in miseria, con un fratello

maggiore di nome Alfonso che fu Garibaldino. Gustavo ebbe sette figli, tre dei quali morirono in tenera età, e quattro – Louis, Paul, Francois e Albert – nati qua e là per l'Europa durante interminabili tournée, destinati a conquistare le scene e a diventare autentiche icone tanto che i loro figli ed i nipoti arrivarono ad avere un tendone proprio e a fondare una scuola di clowns al parigino Cirque d'Hiver.

Ebbene, Albert, che era il più giovane dei figli di Gustavo, nato a Mosca nel 1885, rimasto solo ed ormai costretto ad abbandonare la pista, nel 1955 scrisse in francese e la pubblicò con l'editore parigino Bernard Grosset, una storia della famiglia Fratellini, con particolare attenzione per la propria biografia. Un libro che rivela gli esilaranti retroscena dell'essere clown, di come fosse duro ridere per far ridere gli altri, e ancora più difficile farsi pagare, come da contratto, dai proprietari dei circhi. Ma nello stesso tempo, Albert rivela come negli anni Venti del Novecento il Circo fosse talmente apprezzato dalla buona società e perfino dagli intellettuali, da mobilitare giornalisti di rango, che accorrevano ogni sera per scrivere raffinate critiche sulle esibizioni dei clowns. Ed il loro successo fu tale che nei luoghi delle rappresentazioni erano vendute piccole statue e gadget di ogni tipo che li rappresentavano, perché la loro fama era spesso superiore a quella degli attori del cinema muto. Ma c'è di più. I Fratellini, forse i più noti al mondo assieme ai fratelli Marx, inaugurarono anche un tipo di attività, che oggi prende il nome di clownterapia e che ufficialmente nascerà soltanto nel 1986 con la Clowns Care Unit di New York. In pratica furono i Fratellini i primi a considerare un dovere il dedicarsi un pomeriggio la settimana a esibizioni gratuite in ospedali per bambini, ospizi per i vecchi, e insomma a praticare una lodevole forma di volontariato che oggi è diventata una realtà diffusa.

Ebbene, questo libro di metà Novecento, che era apparso col titolo *Nous, les Fratellini*, adesso è stato tradotto in italiano e pubblicato a cura di Teresa Megale docente di Storia del Teatro all'ateneo fiorentino. Megale ha scritto una bella prefazione che ci aiuta a posizionare nella storia del Circo, e in quella del teatro il lavoro dei Fratellini. Mentre le note a piè di pagina, e una ricca bibliografia danno al volume una assoluta attendibilità accademica, anche se la lettura è facile, scorrevole, divertente perfino, come può esserlo un libro scritto da un clown che dei clowns racconta i trucchi, le miserie, la ricchezza interiore. Albert ci rivela come assieme ai suoi fratelli poteva esibirsi in 140 scene diverse, e che la scelta veniva fatta quasi sempre all'ultimo istante, prima di entrare in pista, basandosi sul tipo di pubblico che era sotto il tendone. E racconta, ancora, come le attrezzature che i Fratellini si portavano dietro per le esibizioni, capaci di produrre magiche situazioni, trucchi geniali, arrivarono a pesare tre tonnellate, così da rendere sempre più complessi i continui spostamenti da una nazione all'altra o, addirittura, da un continente all'altro. E ancora, Albert descrive i suoi continui incontri con i grandi personaggi dello spettacolo, a cominciare da Federico Fellini che al circo dedicò le sue più sfrenate fantasie, ed anche un film dedicato interamente ai clowns. L'autore scrive in modo disincantato, gradevole, perfino divertente. E fin dal primo rigo ci rivela come ilarità e malinconia, gioia e dolore, ricchezza e povertà, tutto si incarna nel clown quando fa il suo ingresso nella pista. Poteva accadere di recitare, di ridere e far ridere, anche quando il cuore era straziato per la morte di un figlio o di un genitore. Poteva accadere che durante un trasferimento gli attori del circo non avessero di che nutrir-

si e rischiassero di morire sotto una tempesta di neve. E ancora, che i camerini diventassero alcove, o luogo di mondanità dove si stappavano bottiglie assieme ai magnati dell'industria, ai direttori dei grandi giornali, alla più potente società europea. Perché il Circo accoglie chiunque, lo trasforma e lo fa vivere, attore o spettatore che sia, all'interno di una favola che quasi sempre ha buon fine. «Io sono un vecchio clown – così comincia il volume tradotto da Antonia Liberto – e non mi fa che piacere essere trattato da guitto, da saltimbanco o da strampalato. Perché ho il mio mestiere nel sangue, l'odore della pista mi attira come il fieno attira il cavallo».

*Maurizio Naldini*