

L'esplicita diversità del più grande *zanni* del secolo d'oro spagnolo

Philip Bossier

Con la prima monografia dedicata al più grande attore comico del secolo d'oro in Spagna (*The Triumphant Juan Rana. A Gay Actor of the Spanish Golden Age*, University of Toronto Press, Toronto 2006, 183 pp.), il ricercatore canadese Peter E. Thompson è riuscito in una doppia sfida: da una parte di valutare per intero la massiccia presenza dell'attore nel repertorio comico dominato dai grandi commediografi contemporanei, alcuni dei quali gli riservarono un ruolo non trascurabile nelle loro opere; dall'altra di correggere una sua immagine spesso edulcorata dalla critica anche odierna, che ha sempre taciuto l'esplicita omosessualità del comico, tanto sul palcoscenico quanto nella vita pubblica fuori scena. Di Cosme Pérez, in arte Juan Rana (ossia "Zan Rana"), si sa tutto sommato ancora poco nella storiografia italiana relativa alle generazioni attoriche all'estero che possono essere considerate come eredi delle compagnie della Commedia dell'Arte durante le grandi stagioni, a partire dal 1560 in Italia. Infatti, Juan Rana (ca. 1593-1672) può esser considerato come il più grande *gracioso* del teatro spagnolo primo-secentesco: nel contempo povero e rustico, astuto e furbo, ma soprattutto costantemente ambiguo nel suo posizionarsi come "marginale" proprio al "centro" delle peripezie della trama comica, Juan Rana s'inserisce nella tradizione zannesca che precede in Italia la nascita delle grandi compagnie di professione, le quali conosceranno con i Gelosi e la dinastia comica degli Andreini il loro successo più visibile anche all'estero. Non a caso, anche la critica secentesca vede in Juan Rana un nuovo Arlecchino spagnolo, capace di competere con i suoi modelli italiani.

La situazione in cui lavora il comico spagnolo è tuttavia ben diversa rispetto al contesto drammaturgico delle grandi corti del Centro-Nord italiano. Contrariamente alla consueta produzione italiana, un comico come Juan Rana funziona (ancora) essenzialmente quale singola maschera negli intermedi maggiormente lascivi delle commedie regolari. Laddove in Italia gli intermedi alla fine del Cinquecento tendono a diventare gradualmente degli spettacoli musicati con un alto grado

di autonomia, prevale nella Spagna secentesca un accento maggiore sui lazzi verbali e visivi, come un vero teatro nel teatro, anzi un vero *atto alternativo* in una commedia elaborata da autori come Pedro Calderón de la Barca. La vera carriera e il gran prestigio di Juan Rana sono dunque collegati con l'importanza primordiale di tali *entremeses* quali sottogenere drammatico che necessitava la bravura artistica di un singolo comico specializzato in un repertorio molto esigente e popolare.

Lo studio di Peter Thompson si divide in cinque capitoli. Ogni settore viene illustrato da un'antologia di frammenti provenienti dai cinquanta intermedi scritti per Juan Rana. Il primo capitolo insiste sul triplice valore emblematico del nome della Maschera deliberatamente prescelto dallo *zanni*: in spagnolo, come risulta dall'espressione idiomatica *salir rana* ("finire in rana"), l'allusione all'animale anfibio per eccellenza evoca non solo un insuccesso ma anche un'operazione incompiuta e difficile da sistemare; insomma: un'entità che mette a disagio. Una terza valenza mette in scena la rana come un essere proteiforme i cui continui cambiamenti sbalordiscono ogni spettatore ingenuo. In maniera sistematica, i tre capitoli centrali della presente monografia mirano ad illustrare la tesi maggiore dell'autore, che vede nell'ambiguità dell'attore la chiave per capire per intero una poetica artistica della "persona", tipica del primo Seicento spagnolo, in cui una provocatoria mesinscena della vita sociale dell'individuo va di pari passo con le possibilità allusive della sua maschera in scena, non solo tollerata dal pubblico ma venerata dalle classi superiori e dalla stessa corte reale a Madrid. Con tale assunto, Thompson perverte la tacita regola di contraddistinguere vita e scena in molte storiografie del teatro, interpretando un celeberrimo aneddoto intorno all'arresto nel 1636 di Juan Rana, accusato di "sessualità contro natura" (*pecado nefando*, come riferiscono le cronache coeve), quale segno della sua "specializzazione" rivendicata sia in arte che oltre.

Dopo aver passato in rassegna tramite critici come Keppler, Webber, Rank e Girard, le valenze teoriche della "doppiezza" quale categoria nel contempo artistica ed esistenziale (cap. II), l'autore analizza (cap. III) il tipico codice vestimentario rivisitato da Juan Rana nei suoi *entremeses*, in cui la tecnica del travestimento con cambiamento di sesso risulta meno innocente di quanto possa parere. Infatti, attraverso il cosiddetto "cross-dressing" in scena, il/la Rana opera una dinamica sovversiva rispetto alla stabilità dei costrutti sociali contemporanei (specie in materia di comportamento collegato al modo di vestirsi in pubblico), governati da un potere politico fallocentrico (ma in realtà molto indebolito). Inoltre, l'esplicito assumere, quale attore, delle sembianze femminili corrisponde ad un'aberrazione della propria mascolinità (e potere naturale ivi connesso).

Il quarto capitolo riguarda il linguaggio scenico del famoso *zanni* spagnolo, incentrato sui lazzi espressivi che tutti vanno collegati con una grossolana allusione all'omosessualità, anch'essa ripresa poi attraverso varie figure allusive costruite sul palcoscenico, non a caso appartenenti al campo semantico di operazioni belliche o sportive, sottolineate da segnali fallici anche troppo evidenti come la spada, la scherma e l'incontro/scontro fra soldati (i "capitani" della Commedia dell'Arte).

L'ultimo capitolo del libro intende interpretare complessivamente il trionfo di Juan Rana nei teatri e nelle commedie dei grandi autori come un segno eloquente dell'intera poetica drammaturgica del secolo d'oro in Spagna. In ultima analisi, la ramificazione di uno "spazio intermedio" (vissuto sessualmente, socialmente ma anche esistenzialmente dallo *zanni*) risulta così applaudita dalle varie platee, perché essa corrisponde ad un avvertimento anche politico, offrendo valore centrale alla verità conquistata negli intermedii, laddove la cornice della stessa commedia continua a celebrare i toni ufficiali di una realtà illusoria.

L'indagine sistematica di Thompson ci insegna a guardare con altri occhi alla carriera di un semplice attore comico, segno dei desideri non sempre espliciti di una società che cambia. Emblematicamente, con la sua maschera di rana osservatrice, Cosme Pérez visse il lento degradarsi della politica della casa asburgica dopo Filippo II, quando quasi ottantenne ricevette l'omaggio di un carro trionfante in suo onore, come esplicita volontà di una dinastia che di lì a poco con Carlo II si sparse.