

*Maschere,
pupazzi
e uomini dipinti*

di

Dario Fo

Con la partecipazione
straordinaria di Franca Rame

3-4-5- GIUGNO 2005

Abano Terme

**Prologo*

Questa lezione-spettacolo è dedicata all'inaugurazione del Museo della
Maschera di Abano Terme e in particolare ai suoi ideatori, i Sartori,

Amleto Sartori e il figlio Donato, nonché Paola, la sua compagna, la vera anima di questo museo: una famiglia di “mascherari”, fabbricatori di maschere, conosciuti da tutti i teatranti di valore nel mondo intero.

I Sartori hanno condotto ricerche in Africa, in India, in Indonesia, nell’America del Sud, in tutto il Nord Europa e perfino in Giappone. Ma studiare e riprodurre la maschera significa appropriarsi della storia e della cultura dei popoli che la costruiscono e se ne servono nelle loro feste, nei riti e nel loro teatro. Questo museo è l’unico del suo genere al mondo. Qui si trovano testimonianze preziosissime ed originali della storia dell’umanità, a partire dai primi uomini, attraversando l’Egitto, la Mesopotamia, la Grecia, l’India primordiale, su su fino ai nostri giorni. Va dato onore e plauso ai reggitori di questa città che ne hanno inteso l’importanza e che si sono prodigati al fine di rendere possibile la realizzazione del museo di cui oggi applaudiamo la nascita.

* Normalmente quando si pensa alle maschere si pensa al Carnevale. E nel Carnevale è insito il travestimento (*immagine 1 da il Duomo di Modena, Carnevale*), il camuffarsi in animali mostruosi, diavoli, ma anche fingersi di sesso diverso: ragazzi che si abbigliano con abiti femminili e si calzano

parrucche, soprattutto si truccano il viso. A Napoli questo travestimento si chiama dei femminielli o dei mariuoli (da Maria a indicare i ragazzi che, negli spettacoli sacri, interpretavano i ruoli delle Marie). Al contrario le ragazze si travestono da maschi con tanto di barba e baffi. Insomma si mette in atto l'illusione della metamorfosi per provare il brivido di immaginarsi, apparire diversi e godere dell'inganno, convincendo chi osserva di essere altre persone, sconosciute. Femmine bellissime, uomini virili, personaggi affascinanti, mostri e diavoli, angeli o meravigliose creature di un mondo irreale, fantastico. Quindi il Carnevale è il contenitore naturale della maschera.

*La festa carnevalesca esiste dappertutto, in ogni luogo e in ogni tempo. Ho assistito direttamente a parecchi carnevali, altri ne ho visti filmati. Mi sono trovato spettatore di un carnevale anche in Cina, e ultimamente ad uno splendido in Spagna, nelle Asturie.

Alla radice di questi carnevali, se fate attenzione, c'è sempre un rito antichissimo che affiora, un gioco magico e religioso insieme. È addirittura all'origine della comunità umana che troviamo le maschere e con esse il travestimento.

**I cavernicoli in maschera.*

Una delle più antiche testimonianze dell'uso della maschera ci è offerta con l'apparire dell'*homo sapiens* e si trova dipinta sulle pareti della grotta “des deux frères” nei Pirenei, sul versante francese.

Si tratta di una scena di caccia. La pittura, realizzata con terre rosse e marroni, di segno agilissimo, ci descrive un branco di capre selvatiche intente a pascolare. Il gruppo, a un primo sguardo, ci sembra omogeneo, ma poi, se osserviamo con maggiore attenzione, ci accorgiamo che una di queste capre, invece di zampe con zoccoli, presenta gambe e piedi da uomo. E non quattro, ma due sole. E le mani che spuntano

sotto il pettorale dell'animale impugnano un arco con tanto di freccia incoccata. Si tratta, evidentemente, di un uomo, un cacciatore truccato e travestito. Sulla faccia ha una maschera da capra con tanto di corna e barbetta. Il mascherato, dalle spalle fin giù al fondo-schiena, è ricoperto da una pelle caprina. E c'è da scommettere che il furbastro si fosse imbrattato di sterco delle medesime per camuffare anche il proprio odore.

Le ragioni o scopi di questo travestimento sono due. Prima di tutto, come ci spiegano gli antropologi, serve a bloccare i tabù. I popoli antichi - basti pensare ai greci arcaici - credevano che ogni animale potesse contare su una particolare divinità che lo proteggeva.

Col travestimento, si riusciva a scongiurare la vendetta del dio delle capre che avrebbe procurato guai orrendi al cacciatore che avesse fatto fuori una sua protetta senza il lasciapassare del controtabù. L'altro scopo, più pratico, si realizzava nel fatto che il travestimento permetteva al cacciatore di avvicinarsi alla capra da catturare senza dare nell'occhio. Le capre sono esseri superficiali, è risaputo, e non osservano mai con attenzione i piedi degli ospiti. “Uno ha le corna e puzza appunto come una capra? Bene, è dei nostri!” I piedi sono un contorno secondario. Così, il cacciatore mascherato aveva tutto l'agio di accostarsi alla capra scelta, e, magari con la scusa di farsi quattro chiacchiere sul sentimento, se la prendeva sotto

braccio e se la portava fuori dal branco senza farsi notare dal caprone. Si sa, questi ultimi hanno ancora oggi un senso primordiale e possessivo della famiglia e risolvono tutto in atti di inaudita violenza a base di gran cornate. Ora, questo zoomorfismo esasperato, questa azione del trasformarsi in animale, impone evidentemente una certa abilità, poiché non basta calzarsi sul muso una maschera e buttarsi sulle spalle una pelle puzzolente, il problema serio è quello di imitare le movenze della capra o di qualsiasi altro animale da catturare. Movenze che sono diverse in ogni diversa situazione. Il rito di travestirsi con pelli e maschere d'animali è legato alla cultura di quasi tutti i popoli di questa terra.

*I *mammuttones*.

Non vi è mai capitato di vedere un documentario sulla sarabanda dei mammuttones di Sardegna? Si tratta di un'antichissima rappresentazione rituale che si esegue ancora oggi nel centro-nord dell'isola. Io ho avuto la possibilità di assistervi. Il mammuttone è un personaggio mitico. Vestito di una pelle di capra bianca o di montone nero, tiene appesi alla vita e per tutta la lunghezza delle gambe grappoli di campanacci che, ad ogni movimento, sbattono ed emettono suoni frastornanti. In faccia calza una maschera nera che allude al muso di un capro con corna annesse. Il mammuttone non si presenta mai da solo ma in gruppi di cinque, dieci elementi. Tra di loro c'è un capobranco che ordina i ritmi e i tempi della danza. Preannunciato dallo scampanare dei

batacchi, il branco invade il paese. Ogni abitante fugge fingendo gran spavento. Poi tutto il paese si riaffaccia alle finestre e alle porte. I bambini seguono i mammuttones fino alla piazza dove appaiono altre maschere zoomorfiche: “su boves” e “su porcu”. Ancora pelli conciate e maschere tinte di nero. Insieme danzano, fanno zompi, emettono suoni gutturali terrificanti che non sono affatto imitazione dei vari grugniti, belati o muggiti di stampo animale.

Il racconto, ovvero il mito che vanno esponendo, è monco ormai, ridotto a un reperto sgretolato dal tempo. Ed è comprensibile: gli antropologi ci assicurano che queste, all'origine, erano rappresentazioni sacre, cioè misteri, e sono nate più di diciotto secoli fa.

**Arriva Dioniso.*

Ogni tanto notavo fra quei personaggi animaleschi e diabolici insieme una certa maschera con sembianze umane e perfino di pelle chiara e fattezze aristocratiche, **detto *omadores***, che in certe località indossa una giacca rossa e impugna una lunga corda a laccio. Ho chiesto al curatore del museo antropologico di Sassari cosa ci stesse a fare quel personaggio palesemente dissonante. “Beh – mi ha risposto – è evidente che allude ai *possessores* di greggi e pascoli. Ma la sua origine primordiale ci fa risalire a qualche divinità fenicia o, forse, addirittura a Dioniso, il dio delle **messi e dei greggi**, precursore di Bacco.”

Ad ogni buon conto, quelle rappresentazioni sono legate, senza alcun dubbio, ai riti della fecondità, alle feste che ogni comunità primordiale organizzava, immancabilmente, ai due solstizi di primavera e d'estate e alla ricorrenza dei vari miti, come le feste Eleusine e le Lenee presso i greci.

Ancora oggi in località della Barbagia si ripetono in forma carnevalesca le stesse celebrazioni con animali grotteschi e *omadores*. A questi si affianca una nuova figura: il personaggio della vecchia *Sa Filunzana*, una specie di befana terrificante dal lungo naso grifagno che tesse il filo della vita e ogni tanto tronca quel filo alludendo alla fine di un'esistenza.

*Anche le Atellane e le Ficinnine dell'Italia centro meridionale sono feste nate alcuni secoli avanti Cristo, che introducevano riti legati alla fertilità della terra e degli armenti, quindi naturalmente anche propiziatorie alla buona sorte degli uomini.

In queste rappresentazioni festose vediamo apparire maschere grottesche che preludono a quelle delle Atellane e delle Farcite, e delle commedie di Plauto e Terenzio. Riconosciamo il nasuto padrone, il chiacchierone, l'adulatore, il servo furbo, il giovane dissennato etc. etc.

*Ma tornando ai riti dei capri, una ventina d'anni, fa mi sono trovato a Zante (Zacinto), un'isola a poche miglia dal Peloponneso. È lì che si trova la

maschera primordiale del 'Vociassone': espressione aggressiva, naso adunco, occhi da forsennato, baffi e barba caprina, che ancora oggi viene agitato per zittire i bambini troppo rumorosi... E che viene chiamato, chissà perché, La Russa.

Ero stato invitato per dare testimonianza della cultura teatrale e fabulatoria della tradizione italica, al tempo della Magna Grecia e in epoca pre-romana. Al convegno partecipavano gruppi universitari giunti da molti centri accademici d'Europa, ricercatori famosi, equipe folcloristiche provenienti dall'intero Mediterraneo. Dall'Italia era **giunto** solo un ensemble della Puglia che offriva la messa in scena di danze propiziatorie e a chiudere si scatenava in una tarantola con tanto di ossesse

danzanti e “musicanti” armati di nacchere, tamburi, chitarre e armoniche primordiali (accordeon) e perfino cornamuse.

Ma nel convegno i gruppi di danzatori – mimi – e cantori più numerosi erano greci.

Una dimostrazione davvero eccezionale ci fu offerta da un gruppo della Tracia. Essi rappresentavano un rito che si rifaceva a Dioniso e alla nascita della primavera, impersonata dalla giovane figlia della dea Madre Terra (Demetra). Non si trattava di una semplice esibizione di danze a sostegno di un unico evento, ma di una sagra complessa con tanto di protagonisti e coro, musicisti e perfino qualche acrobata. Ciò che apparve subito chiaro fu la semplicità quasi sintetica dello

svolgimento. Ogni immagine veniva espressa senza alcun compiacimento letterario: tutto era diretto ed essenziale.

La prima scena vedeva un carro sul quale stavano tronfi e in atteggiamento dispotico alcuni capi anziani, che calzavano maschere ornate da barbe arricciate. A spingere e tirare il carro erano giovani, maschi e femmine, che si impegnavano faticando, incitati da alcuni sbirri armati di fruste e canne appuntite. Quegli sbirri calzavano elmi e maschere dall'espressione feroce.

Il carro si blocca, una ruota si stacca. Arriva Dioniso (altro corteo). Dioniso è su un mulo attorniato da sileni, fauni e baccanti. Uomini e donne del rumoroso seguito esibiscono maschere e calzature trasformate in zampe e zoccoli da capro e da cavallo. Per non parlare delle

criniere e delle natiche da cui partono code a spruzzo zampillanti. Sembra di veder prender vita alle immagini di antichi vasi attici che illustrano appunto il rito della primavera. All'apparire di Dioniso i capi abbandonano il carro seguiti nella fuga dagli sbirri. Il giovane dio, figlio di Demetra, ordina che la ruota staccata sia riparata. Quindi invita alcuni ragazzi e perfino una donna a prendere possesso del carro. Gli altri che nella scena precedente trainano il carro rimangono nel loro ruolo. Se ne va Dioniso col suo seguito. La loro processione è festosa, espressa con danze, donne rincorse e gettate in aria, allusioni abbastanza esplicite ad amplessi che si trasformano spesso in spettacoli di acrobazia.

Eccoci all'antifinale. I giovani del gruppo dei notabili che occupano il carro calzano le maschere con chiome fluenti e relativa barba ricciuta e riprendono ad esibire gesti tracotanti e dispotici verso i sottomessi. I trainer del carro si ribellano, ma vengono imprigionati. Ritorna Dioniso che a sua volta viene aggredito. Si assiste a una vera e propria mattanza di fauni e baccanti e giovani del coro. Tutto lo spazio scenico è ricoperto di corpi massacrati. Qualcuno di loro si muove appena tra i lamenti, Dioniso sanguinante si leva e curvandosi verso ogni abbattuto lo disseta col suo sangue. Ecco che uno dopo l'altro i caduti tornano in vita. Nello stesso tempo Dioniso dissanguato barcolla e stramazza rovesciato al suolo. Qui è

chiara l'origine cristiana del sacrificio e della risurrezione che si rifà a questo rito di Dioniso. Fauni e sileni lo sollevano mentre le baccanti lo lavano e leccano le ferite del dio ormai agonizzante. Nel centro della scena si scopre l'esistenza di un fontanile o meglio un abbeveratoio nel quale Dioniso viene immerso. Ognuno porta una manciata di terra raccolta scavando con le mani nel terreno. Le baccanti impastano fango, acqua e sangue. Sale un canto lamentoso, una prefica che si trasforma man mano in una ballata gioiosa. Il corpo di Dioniso, coperto di fango come una statua modellata in terra creta, viene sollevato ed estratto dal fontanile, quindi posto all'impiedi.

Appare la dea madre che mima il suo apporto alla risurrezione. Inizia una

pantomima in cui Dioniso se ne va issato sul mulo. Il carro viene aggredito dai giovani che a gruppi si combattono per il suo possesso e per appropriarsi delle maschere del potere. Riappaiono gli sbirri. Un urlo di Dioniso ferma ognuno. La situazione sembra proprio normalizzata: Dioniso esce di scena. Il coro lentamente riprende vita e tutti, muovendosi al rallentatore, ritorneranno inesorabili ad aggredirsi l'un l'altro. Ma con eleganza e stile, senza né grida né frastuono.

Se questo finale vi suggerisce un'immagine che si rifà ai nostri rituali politici, tenetela per voi... Sgnignazzate o imprecate, ma per vostro conto.

*La tragedia e la comunione.

Metamorfosi di Dioniso che si fa capro espiatorio.

In altre forme rituali Dioniso muore dopo essersi trasformato in capro.

Anzi, il suo corpo caprino viene squartato, smembrato e divorato da tutti i partecipanti al rito. Da qui “Tragos”: sacrificio del capro, tragedia, appunto. Il rito di mangiare il dio e di bere il suo sangue, la comunione, che ritroviamo ancora nei misteri dei cristiani durante la santa messa, nella quale ci si ciba di Cristo attraverso il pane e il vino.

*Esistono antiche leggende che raccontano di un rito primordiale riflesso in atto sociale, d'una violenza inaudita. L'unità tribale, la comunione, si otteneva in questo modo: il capotribù, in un momento determinato del suo

governo, veniva aggredito, a un segnale convenuto, da tutta la comunità e letteralmente sbranato, seduta stante; così, con lo smembramento del capo, si otteneva l'unità della tribù.

E' un rito che, a mio avviso, bisognerebbe ripristinare ai nostri giorni: invece delle solite, noiose cadute di governo con rimpasto al segnale convenuto, ci si sbranerebbe il capo del governo in un gran pasto... Certo sembra quasi impossibile che questo rito sia esclusivamente frutto della fantasia dei nostri antenati primitivi. Ma dovete accettarlo: le allusioni grottesche ci assalgono a valanghe e scatenano in tutti noi visioni orgiastiche, dove il "Silvio re" viene aggredito da Follini, Storace, La Russa, Buttiglione e Calderoli... Sbranate, sbranate il capro senza pietà!

In un angolo Bondi piange disperato e si martella di pugni il capo; urla, offrendo se stesso come pasto sacrificale. Gli sbranatori lo assaggiano appena e poi lo abbandonano, vomitando.

*Tornando al rito primordiale, i capitribù cercarono di porre fine a questa cerimonia piuttosto scomoda e ricorsero al capro espiatorio. Il capro invece del capo!

Maschera-rito-sopravvivenza sono le tre costanti di ogni religione arcaica.

Prendiamo in considerazione alcune maschere con sembianze di animale: una ha la faccia di una grande rana, viene dall'isola di Bali (immagine da soggiorno); un'altra, indiana del centronord, della zona del Gange, è la maschera di una scimmia; c'è un'altra

maschera di scimmia, invece, che proviene dall'isola di Ceylon. Entrambe hanno la mascella snodabile, che si articola col solo movimento del mento: basta azionare la bocca nel parlare e la mandibola si muove, proprio come quella di Gasparri, o Tremonti.

Esistono anche maschere con sembiante composito, frutto cioè di incroci immaginari tra animali diversi, di razze differenti: incroci paradossali, quindi. Specie di animali migratori, cioè abituati a passare da un partito all'altro secondo i cambi di stagione.

(Appaiono immagini di volti di scimmie diaboliche e di altri animali dalle fattezze mostruose e grottesche).

*Ma le maschere più antiche a noi pervenute sono senz'altro quelle

mortuarie dei re micenei e dei faraoni egizi. Dei primi è da ricordare la maschera ritrovata nella tomba di un re miceneo, forse quella che calzava la salma di Agamennone, una maschera d'oro.

Egualemente i faraoni e le loro spose nel sepolcro calzavano maschere stilizzate e decorate in oro. Ma anche nelle apparizioni in pubblico – ancora vivi – i faraoni tendevano a camuffarsi vistosamente pur di apparire sempre più simili a dei. Possiamo ben dire che in Egitto il maquillage sostituisce in pieno la maschera.

Analizzando salme regali recentemente tornate alla luce si è potuto scoprire che, oltre il maquillage a base di potenti fonditinta compatti, i truccatori dei regnanti egizi ricorrevano a vere e

proprie plastiche facciali e addirittura al trapianto di capelli. Purtroppo, pare non riuscissero a intervenire anche sul cervello dei loro augusti pazienti per modificarne l'intelligenza e l'onestà.

*Per renderci conto dell'abilità da veri e propri trasformisti dei truccatori egizi, basta questa immagine che vi proponiamo. A prima vista si direbbe il ritratto di una avvenente fanciulla stracolma di sensualità, immortalata nel gesto di assaporare un frutto. Ma in verità si tratta di Ramsete giovinetto. L'esprimere ambiguità di sesso era per gli antichi egizi allusione al loro essere divino.

*Ma per riprodurre l'immagine di dei zoomorfici, come Attis qui presentato, o l'altro con il volto di falco (trovare chi è), gli egizi usavano maschere, veri e propri calchi in materiali leggeri, legno o impasti di tela e colla. Maschere e maquillage servivano per rappresentare scene rituali o di elogio al regnante e alle sue gesta. È da notare che in Egitto la stilizzazione dei volti scompare quando si ritrae un uomo comune, intento al suo lavoro di fabbro, vogatore o scriba. Ritrovare immagine dello scriba In questo caso lo scultore si esprimeva con il massimo del realismo, staccandosi decisamente da ogni schema surreale o metafisico.

*Lo stesso discorso vale per la cultura degli Assiri che ci hanno trasmesso un

simulacro rappresentante una specie di demone alato, dall'espressione terrificante, e nello stesso tempo intento a esibire una notevole erezione, mistica si intende. L'interprete si presenta calzando ali, una maschera e anche un fallo imponente a indicare la possanza virile del personaggio.

Gli spettatori del tempo erano ben consci si trattasse di protesi posticce, ma nel gioco del potere da sempre non conta la realtà, conta spesso l'apparenza. Come dice la filastrocca: *il falso, si sa, basta ripeterlo e riproporlo a volontà: dopo un po' si trasforma in verità.*

Appresso mostriamo un ariete rampante sotto le cui fattezze si nasconde evidentemente ancora un attore.

Per finire, segnaliamo un'immagine del IV millennio che ci propone due divinità

femminili con maschera, legate in un abbraccio. Anche qui si allude all'ambiguità del divino: due verità che si fondono in un'unica entità. Si tratta di un simbolo della cultura vinca, cioè dell'antica Jugoslavia.

Anche nei bassorilievi del primo periodo cristiano troviamo spesso scolpiti due angeli che sorreggono una maschera. **Anna! trova immagine da Ambrogio** Quella figura simboleggia il mistero della trinità: il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo assumendo quella particolare immagine si uniscono e diventano un unico dio.

Tornando all'area mesopotamica, questi acrobati, con maschere che alludono a comando e potestà, sembrano danzare su trampoli e ci propongono l'idea di uno spettacolo grottesco. Sembra la

satira danzata e mimata degli uomini di potere che si servono di quel supporto acrobatico per apparire più grandi... inarrivabili. E forse per offrire lo spettacolo di camminare sulle acque senza affondare e senza mostrare il trucco. Ma, a osservare bene, uno di loro sta per inciampare e perdere l'equilibrio... sta per schiantarsi al suolo. Infame allegoria che non commentiamo.

Eguualmente fuori dal comune ci pare questo gruppo di personaggi, statuette risalenti all'VIII secolo a.C. ed esposte al museo di Beirut, che sembrano avanzare in una processione, mossa da un ritmo fra il mistico e il carnevalesco. Anche qui si può leggere più di una allegoria satirica: lo spettacolo di una umanità che cammina senza una meta

precisa, come stordita. Procede, ma non si sa per dove. Questo coro ci è indicato come il momento del ritorno alla vita dopo la morte.

Se la seguite con attenzione pare una sfilata di Pulcinella, molto simili a quei gruppi di maschere napoletane dipinti dal Tiepolo che qui vi mostriamo.
(mostra immagine)

*È incredibile che gli stessi giochi di metamorfismo grottesco o tragico si incontrino in diverse culture che difficilmente hanno avuto occasione di comunicare fra di loro. Così scopriamo maschere africane quasi identiche a quelle in uso fra gli abitanti di Ceylon e dell'India settentrionale. E queste ultime immagini assomigliano a rappresentazioni farsesche degli Aztechi peruviani, dei quali ammiriamo pitture

composite di stupendo gusto cromatico, dove a fatica si intravedono maschere da clown e guerrieri dalle sembianze metafisiche, surreali.

Qui ancora, maschere che ci ricordano quelle mortuarie del periodo egizio e miceneo (mostra immagini, quelle d'oro messicane).

*È risaputo che alla fine del Terziario avvenne una forte migrazione di popoli dall'Europa artica attraverso la Groenlandia giù verso il Canada. Tribù che appresso si spinsero lungo tutte le Americhe. Essi erano i primi uomini che apparivano in quel continente. Gli antropologi ci spiegano così il miracolo di riscontrare forme espressive e ritualità che quell'emigrazione si portò con sé.

Fra questi segni in primo piano vediamo il riaffiorare di gestualità, danze e maschere già in uso nel nostro emisfero.

*Ma veniamo ora a trattare di un fenomeno che ci interessa da molto vicino e che ha prodotto la maggiore quantità e varietà di maschere del mondo antico, in particolare di quello mediterraneo: stiamo parlando del teatro greco e della Magna Grecia, per finire a quello del periodo romano.

La comune memoria della cultura cosiddetta classica ci pone come frontespizio l'arte figurativa degli Attici, a cominciare da quella vascolare, quindi i bassorilievi e le statue, che ci illustrano personaggi e miti trasposti spesso in forma teatrale.

Il teatro greco ci rimanda subito alle maschere, tanto quelle tragiche che le grottesche della commedia.

Ma prima di inoltrarci nel tema delle opere scritte da Eschilo, Sofocle ed Euripide dobbiamo proporvi un prologo. C'è la tendenza ancora oggi, quando si affronta la storia del teatro antico, a dividere l'argomento in generi ben classificati e diversi. Così ci si propone una specie di piramide dei valori dove in cima troviamo la tragedia, quindi a un piano inferiore la commedia, più sotto la pantomima con la farsa e la ballata agreste, recitata naturalmente dai villani e minori in genere.

Ma la piramide, appena ci inoltriamo un po' più a fondo nel tempo arcaico, ecco che si sfascia crollando con gran frastuono. Tanto per cominciare

scopriamo che alle origini la tragedia non era tragica, come la pensiamo oggi, ma si trattava di un rito carico di situazioni sarcastiche al limite del blasfemo. In poche parole nella tragedia primordiale si faceva lo sberleffo non solo agli eroi e ai personaggi del mito, ma addirittura agli dei e alle loro femmine più o meno divine. Violenza, morte e catarsi finale erano di regola, come abbiamo già visto nella rappresentazione del mito col sacrificio di Dioniso. Lazzi, danze e canti erano il contrappunto costante della rappresentazione alla quale assisteva tutta la comunità, a partire dai bimbi in braccio alle loro madri, ai ragazzi e alle fanciulle, per non parlare degli anziani senza distinzione di ceto e classe sociale. Insomma, si assisteva a un

autentico rito collettivo che aveva come scopo principale quello di mantenere unita l'intera società. Poi ecco che si tolgono di mezzo i ragazzini – via, fanno troppa cascara, disturbano! Quindi i piccoli a letto! -, appresso le femmine giovani – certe cose, specie sul sesso, è meglio che non le vengano a sapere – e di lì a poco anche le donne, salvo qualche eccezione. Gli schiavi appaiono solo come accompagnatori del padrone. A concludere ecco sparire nella tragedia ogni gioco ironico, specie se contro il potere e le regole costituite. Solo alla commedia si permetteva l'inserimento di situazioni e personaggi grotteschi, perciò questa forma di spettacolo per secoli fu tenuta fuori dall'ambito dei riti ufficiali e solo grazie all'enorme successo popolare raggiunto

da questo genere i gestori della cosa pubblica furono costretti a reinserirla nel programma delle grandi feste della città.

*All'origine la tragedia primordiale era narrata da un unico attore che calzava una maschera coadiuvato da personaggi, anch'essi mascherati, e da un coro di uomini e femmine che commentava, cantando e mimando l'andamento e gli eventi della tragedia. Un gruppo di attori comici entrava quasi a soggetto in scena tanto in chiave provocatoria, quasi a rompere il ritmo stabilito, quanto in veri e propri siparietti, aventi il compito di riportare il dramma alla situazione

d'attualità. Fare cioè da commentario di cronaca satirica.

Già nel V secolo a.C. la tragedia perse ogni situazione comica, l'umorismo fu completamente cancellato e la satira riusciva ad affiorare a tratti, ma solo grazie al talento di autori come Sofocle ed Euripide. Nella commedia l'uso dell'ironia era abbastanza libero, ma gli autori dovevano rischiare spesso l'intervento censorio delle istituzioni, con relativa incriminazione e rischio della galera (vedi *Le rane* di Aristofane).(*Mostriamo qualche immagine legata alla tragedia, anche nella rilettura di registi modern*)i.

A questo punto bisogna chiarire che la tragedia, come viene rappresentata ai nostri tempi, si dimostra un falso a dir poco clamoroso, soprattutto per quanto

riguarda l'impianto. E non si tratta di una provocazione fine a se stessa.

Prendiamo una famosa tragedia di Sofocle, il Filottete (ne esiste un'altra scritta da Euripide). Questa tragedia narra della partenza degli Achei per la guerra di Troia. Nella spedizione vediamo Ulisse, Achille con suo figlio Neottolemo, Menelao con Ifigenia, la sua amata figliola e, naturalmente, Filottete, eroe poco attivo nell'Iliade. Fra non molto vedremo perché.

Dopo un breve tratto di mare gli eroi scendono a terra a Tenedo. Era, dea protettrice della città di Troia, fa trovare letteralmente fra i piedi di Filottete un serpente che lo azzanna a una gamba. Da quel momento per l'eroe colpito inizia un vero e proprio calvario. La sua gamba va in cancrena, manda un fetore

nauseante. Gli eroi (che straordinaria solidarietà!) non lo sopportano e convincono, dopo qualche giorno di attraversata, Filottete a scendere dalla nave e aspettare “tranquillo” in un’isola deserta, a Lemno nell’Egeo, una sicura guarigione. Ad assicurarlo è Ulisse. Il ferito febbricitante acconsente. Gli eroi lo salutano, mentre prendono il largo lasciandolo solo proprio come un naufrago. È ovvio che dietro la decisione di sbarazzarsi dell’eroe si nasconde una ragione del tutto politica: Filottete è il comandante designato della spedizione. Ai suoi ordini sono 7 navi con 50 arcieri. La sua idea è che bisognerebbe giungere a un accomodamento sul piano strategico, cioè concordare una pace, soluzione che trova contrari quasi tutti gli eroi, Achille

e Ulisse per primi, e al contrario sono d'accordo con lui la gran parte dei guerrieri non paludati. La spedizione degli Achei giunge a un punto della costa dov'è l'oracolo Eleno a cui, come di tradizione, chiedono il responso della loro missione. Interrogato, questi risponde: "Senza l'arco del dio non conquisterete mai Troia." "Di che arco sta parlando?", si chiedono tutti stupiti. È il solito Ulisse, il cervello pensante della banda, pardon del gruppo, a svelare l'arcano: "Si tratta dell'arco di Filotette, donato a suo padre niente meno che da Eracle e che è sbarcato in quella maledetta isola col suo proprietario. Bisogna assolutamente recuperarlo." Achille decide di inviare il suo giovane figlio, amico caro di Filottete che lo ama al pari di un

fratello. Solo un amico può ingannare sicuro un compagno fedele.

Come Neottolemo giunge all'isola, l'eroe abbandonato accoglie commosso l'amico, convinto che sia tornato da lui per amore sincero e offrirgli conforto. Il giovane figlio di Achille non deve ricorrere a particolari panegirici per farsi regalare quell'arco portentoso che non sbaglia mai uno schiocco di freccia. Ma al momento di prendere la nave che gli permetterà di raggiungere la spedizione degli Achei, Neottolemo è preso da una crisi davvero tragica: svela all'amico l'infame macchinazione, gli restituisce l'arco e se ne va sgorgando lacrime come fontana.

Tornato presso Achille, il padre è preso da una delle sue più classiche ire: "Ho generato un figlio morbido come una

femminuccia.” Interviene Ulisse, il “giustatutto”, che tranquillizza il coro degli eroi, a sua volta colto da un’ira di gruppo: andrà lui di persona da Filottete. “E, potete scommetterci, io tornerò con l’arco.” Ulisse si camuffa da mercante. Cambia maschera, dote straordinaria dell’Odisseo, e sbarca a Lemno, dove Filottete sta vivendo ormai gli ultimi suoi giorni. Il tanfo della cancrena ha ormai contaminato tutta l’isola, perfino i granchi se ne sono fuggiti dagli scogli. Ulisse si presenta al cancrenoso con l’atteggiamento del buon samaritano. Ha casualmente con sé degli unguenti portentosi che applica subito alla ferita. Miracolo: Filottete si sente già meglio! Forza della suggestione o intervento di qualche dio preso dalla pietà? Fatto sta che il falso mercante samaritano riesce a

carpire l'arco prodigioso e se ne va con la velocità di un Achille.

Straordinaria denuncia della perfidia del congresso degli uomini di potere!

Personalmente, una trentina d'anni fa, avevo tradotto quest'opera sostituendovi Filottete con Aldo Moro, abbandonato al suo destino dai politici del suo partito nelle mani di un serpente, come a dire delle Brigate Rosse. Nella mia trasposizione Ulisse è interpretato da Andreotti, circondato da tutto il governo.

Ma non stiamo a divagare e, giacché siamo in tema di tradimento, affrontiamo l'argomento che avevamo lasciato in sospeso, cioè quello della mistificazione teatrale che le messe in scena dei nostri tempi realizzano sui testi delle tragedie classiche.

*Qualche tempo fa sono stato invitato a tenere una lezione all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Il tema era proprio l'analisi della tragedia greca, ma mentre spiegavo il funzionamento della macchina scenica antica mi sono accorto che gli allievi di quella scuola nulla sapevano della distribuzione dei ruoli nel teatro antico. I ragazzi erano convinti che come nel teatro attuale le parti venissero affidate secondo la regola del dramma rinascimentale: cioè in una commedia con dieci ruoli ci saranno dieci interpreti. Ma tutti sanno che nel teatro greco gli attori recitanti raggiungevano il numero di tre, più due che fungevano da servi muti, comparse, mentre il numero dei personaggi da interpretare superava sempre la decina.

Il primo attore veniva chiamato protagonista, il secondo deuteragonista, il terzo triagonista.

Ora se io andassi a chiedere a un attore di oggi come si dividevano i ruoli gli attori greci, facciamo conto nell'*Ippolito* di Euripide, di sicuro riceverei una risposta di questo genere: “Il protagonista si prendeva la parte di Fedra (gli attori greci recitavano indipendentemente i ruoli femminili e maschili, non esistevano attrici femmine, come ancora oggi nel teatro Kabuki), il deuteragonista si prendeva la parte di Ippolito e per finire il terzo attore interpretava il ruolo della nutrice”. Ma i ruoli rimanenti, compreso quello del corifeo, chi li rivestiva? “Sì, in scena entravano altri tre attori, ma costoro non avevano diritto di parola.

Coprivano il ruolo di veri e propri manichini porta-abiti”. Ebbene, questa risposta, che sembra così ovvia, è sbagliata. I ruoli venivano divisi in tutt'altra maniera.

Prima di tutto, ognuno dei tre attori recitanti possedeva una *parure* completa di almeno quattro maschere e rispettivi costumi della tragedia. Nel caso di Ippolito e Fedra, su otto personaggi, almeno tre erano le *parures*.

Nella prima scena la parte più importante è senz'altro il ruolo di Ippolito, quindi il protagonista esce travestito da principe, e a dialogare con lui c'è un servo che ha un ruolo meno importante ma sempre dignitoso. La nutrice verrà in scena subito dopo, interpretata dal deuteragonista che quindi esce travestito da donna matura.

Dopo un passaggio del coro entra Fedra, che racconta del suo incontro con Ippolito... Ed è il protagonista che, abbandonati i panni e la maschera di Ippolito, approfittando dell'intervento del coro, era uscito di scena per il nuovo travestimento. Presenti ci sono due altri personaggi che non parlano... infatti sono interpretati dai due attori manichini.

**Finita la scena c'è un intermezzo.*

Nella seconda scena il ruolo più importante è quello recitato dalla nutrice, ed ecco che, durante un nuovo intervento del coro, il protagonista corre fra le quinte, si toglie maschera, parrucca e abiti di Fedra (*appare una maschera femminile greca*)... passa il ruolo della regina al deuteragonista,

entrambi velocissimi si scambiano ruoli, maschere e costumi e rientrano in scena. Allo stesso modo il triagonista si è già spogliato degli abiti e della maschera del servo e si è travestito da Ippolito. E così via scena per scena: ogni volta che a un personaggio tocca una bella tirata, è certo che quella se la becca il protagonista, che si traveste più rapido di un onorevole centrista in vista delle prossime elezioni. Tutto il meglio della tragedia è per lui. Gli altri due attori, a scalare, si prendono le parti di spalla e le battute di appoggio e di rilancio. Alla fine, se ci fate caso, tutto si risolve, quasi, in un unico grande monologo recitato con voci diverse e relativi travestimenti.

È anche vero che il protagonista era di gran lunga il migliore del gruppo. Un

super-mattatore che guadagnava un talento per spettacolo, cioè a dire una cifra che sarebbe bastata a una numerosa famiglia per campare dignitosamente per un anno intero. Ecco quindi da dove viene l'espressione "attore di talento". Le maschere e i costumi erano a suo carico e spesso si permetteva di pagare anche gli addobbi dell'intera compagnia. Alla fine della rappresentazione tutti gli attori si recavano al tempio di Atena o di Apollo per far dono agli dei dell'intiera parure delle maschere usate nella rappresentazione. Ma abbiamo scoperto che, soprattutto per quanto riguardava le maschere, non si trattava di quelle autentiche di scena, battute in cuoio, ma di calchi in materiale meno prezioso,

addirittura in coccio. Gli antichi imbrogliavano anche gli dei.

Tornando alla paga, ai nostri giorni nessun attore, per quanto importante, riesce a incassare una simile cifra.

A parte l'aneddottica, ci interessa far capire l'enorme differenza di concezione che avevano del teatro e delle sue regole e convenzioni i greci rispetto a noi moderni.

Devo confessare che mi sono fatto una risata da ingozzarmi quando ho scoperto che lungo il palcoscenico venivano tracciate delle righe a mo' di traguardo, oltre le quali, ad ogni attore che non fosse il protagonista, era assolutamente vietato avanzare; cioè, solo il protagonista aveva la possibilità di muoversi libero per il palcoscenico e arrivare fino al limite della ribalta, o

meglio, di quella che oggi chiamiamo ribalta. Anzi, montando su appositi carrelli scorrevoli, poteva farsi portare addirittura sospeso sul pubblico, oltrepassando totalmente il golfo mistico. Ma il deuteragonista no: non gli era permesso di passare quel traguardo tracciato a circa tre metri dal limite del golfo mistico. Il terzo attore poteva raggiungere solo i sei metri dal proscenio, e più lontano dovevano rimanere gli attori-manichini. Così il pubblico, dalle diverse posizioni che andavano occupando sul palcoscenico i recitanti, era in grado di riconoscere immediatamente quali attori si nascondessero sotto le varie maschere e i vari paludamenti dei personaggi.

L'“Ipocrites” e l'“Ithopios”.

C'è poi una domanda ricorrente: interpretando i vari ruoli, gli attori greci si preoccupavano di imitare di volta in volta le varie voci, femminili e maschili? Certo, con tutto che all'origine (nel VI e nel V secolo a.C.) l'identificazione con il personaggio doveva ritenersi solo allusiva. Infatti, la consuetudine imponeva una costante estraneità epica rispetto ai personaggi. Se pur travestito, l'attore non doveva mai dimenticare il suo ruolo di narratore, anzi, era ritenuto scorretto, quasi volgare l'identificarsi con i personaggi che si rappresentavano. A questo proposito si racconta che Solone, famoso arconte del governo

ateniese del VI a.C., ascoltando in teatro ad Atene un attore, forse Tespi, che riusciva a imitare con straordinaria abilità le varie voci femminili e maschili, da vecchio e da ragazzo, indignato si levò e urlò: “Basta, quello non è un attore (*Ithopios*) ma un *Ipocrites* truffaldino!”.

Ed è sintomatico che ancora oggi quando si voglia indicare un bugiardo inveterato si usi ancora definirlo ipocrita.

*Ma gli accessori scenici di cui gli attori greci si servivano per accrescere il magico impatto delle loro esibizioni sul pubblico non si arrestavano alle maschere. Proseguivano con i coturni, le spalle aggiunte, le mani d'allungo... Vi chiederete: “Ma di che parla?” (*si*

*proietta l'immagine dell'attore nudo
che calza l'intera parure).*

****Il maquillage e altri trucchi.***

Ma andiamo per ordine.

Innanzitutto la maschera era di dimensione di gran lunga maggiore rispetto a una comune testa umana. Questo perché si trattava di presentare divinità, eroi, donne di grande autorità che quindi dovevano giganteggiare a cospetto dei normali spettatori. Quindi la grande maschera si calzava come fosse un comune copricapo le cui orbite non corrispondevano agli occhi dell'attore, ma erano poste più in alto, sopra la fronte. L'attore vedeva attraverso la bocca spalancata della

maschera e la sua voce sortiva da sotto il mento, più precisamente all'altezza del collo, in uno spazio che veniva chiamato "velato vocale".

Ma una testa di tale dimensione posta sulle spalle dell'attore avrebbe prodotto un effetto esilarante. Vi immaginate Eracle col testone? Quindi il responsabile dei trucchi era costretto a ingigantire l'intera figura. A questo scopo gli attori calzavano i coturni, cioè calzature con una suola molto alta, un po' come gli odierni zatteroni, portati da ragazze con caviglie molto solide e nel Cinquecento da signore e note prostitute di rango.

I Greci appioppavano il termine di coturnio a molti uomini politici alludendo al fatto che ognuna di quelle scarpe per la loro forma si poteva

infilare indifferentemente tanto sul piede sinistro che su quello destro, senza produrre inciampo alcuno. Morale, si intende. (“Chi ha detto Bondi?!”. Per favore, rimaniamo in Grecia).

Esiste a Napoli una pittura pompeiana dove è rappresentato un attore che s’infilava un coturno al piede, e l’aggeggio presenta una suola alta circa trenta centimetri. L’espedito eleva notevolmente la statura dell’attore. Per mascherare questa specie di trampolo, si indossava una tunica che scendeva fino a terra.

L’attore si preoccupava anche di allargare le spalle fino a venti centimetri per parte. Le spalle venivano qualche volta sollevate con una imbottitura molto spessa, tanto da raggiungere l’altezza dell’orecchio, e quindi il collo

si trovava esattamente laddove finisce la testa. Sto parlando del massimo della forzatura. Fatto sta che grazie a questa attrezzatura l'attore appariva veramente possente. Tutto era di notevole dimensione. Alcuni personaggi raggiungevano i due metri. E non bisogna dimenticare che il livello medio di una donna o di un uomo greco raramente oltrepassava il metro e cinquanta. Ma ahimè si presentava il problema delle braccia e rispettive mani. Quelle normali che uscivano dalle lunghe maniche, apparivano corte e goffe, arti da nano. Come ovviare? Semplice: l'attore teneva in pugno i polsi con relative mani con dita a snodo, simili a quelli dei manichini da pittore o delle marionette: bastava che si muovesse, da dentro la manica, il polso,

e l'impressione risultava di discreta somiglianza al vero. Pare, oltretutto, che costoro riuscissero a muoversi con una certa agilità. D'altronde, ho visto attori dell'Odin su trampoli di due metri, anch'essi con braccia finte e maschere sul viso, eseguire volteggi, salti e perfino capriole.

*Questa stessi stessa macchinaria scenica la ritroviamo fra gli indiani e i balinesi. Maschere come queste per esempio. La prima è indiana, la seconda è greca (mostrare due donne). Potete rendervi conto della somiglianza. Ma la sorpresa è che furono i greci a copiare dagli indiani.

**La maschera come megafono.*

Anche la voce doveva essere al livello della possanza fisica. Ed ecco che nelle maschere tragiche all'altezza della gola, dove abbiamo visto appoggiava la bocca dell'attore, esisteva una specie di imbuto che accompagnava, dilatandola, l'emissione vocale.

Ma il congegno amplificante nella commedia, tanto in quella greca che in quella romana, era situato direttamente nella maschera stessa.

Ecco qui una classica maschera del teatro di Aristofane che, noterete, tiene la bocca spalancata e atteggiata proprio a mo' di imbuto. Potrete fra poco sincerarvi di persona dell'effetto che produce.

Il personaggio che rappresenta è quello dello sproloquiatore, che i romani chiamavano Bucco, o Boccaccione. La

parola greca allude al cialtrone per antonomasia, che va a vomitare sproloqui a grande velocità. Questo personaggio aveva il compito di riempire gli spazi morti, come avviene nel nostro teatro di varietà con i siparietti.

Un attimo, calzo la maschera. Devo infilarmi in capo questa specie di berretto e anche un sottogola. In verità si tratta di una calza da donna, meglio un collant che serve a incorniciare il viso.

Ascoltate il suono che ne esce. *Esegue alcuni fraseggi sia gridati che cantati.*

Avete notato che altra vibrazione produce la maschera? Una sonorità piena e profonda. Non parliamo poi nei

falsetti e negli acuti. *Esegue sproloquiando.*

Ecco sono pronto.

Sollewa appena la maschera sulla fronte.

****Il Boccaccione provocatore di Aristofane.***

Entrava in scena, nell'intervallo, insultando il pubblico, raccontando frottole e cianciando a perdifiato come un vero e proprio Boccaccione. Per inciso, il personaggio che nella commedia dell'arte assomiglia maggiormente al Boccaccione è senz'altro lo Zanni, come vedremo; alcune volte, anche Pulcinella ricopre quel ruolo.

Il Boccaccione, dunque, entrava - il termine "entrata" è quello usato per

indicare gli intermezzi dei clowns - a provocare il pubblico. Negli *Uccelli*, per esempio, c'è un monologo in cui questo sproloquiante arriva in scena e incomincia dapprima a blandire il pubblico, poi pian piano capovolge la situazione e giunge ad offenderlo, lo accusa di dimostrarsi ignorante, vuoto, incapace di afferrare le più facili allusioni satiriche. Poi si accorge che qualcuno ride e allora fa commenti e lazzi su quelli che sghignazzano fuori tempo e a sproposito, sfotte la gente che è venuta a teatro molto probabilmente portandosi appresso lo schiavo truccato da donna (agli schiavi era normalmente proibito l'ingresso a teatro): s'è fatto accompagnare dallo schiavo, dice, perché gli spieghi il significato delle battute satiriche.

Il valore di queste tirate non si ritrovava tanto nel testo, quanto nella velocità dello sproloquio, nel tempo e nel ritmo con cui si eseguiva questo andamento; naturalmente, la maschera con la sua espressione grintosa aiutava moltissimo.

**Lo sproloquio degli “Uccelli”.*

La commedia, per chi non lo ricordi, tratta di due ateniesi, i quali decidono di lasciare la loro città con la motivazione più che plausibile del disgusto delle infamità, dei giochi politici bassi e dei processi orchestrati.

Per favore evitiamo le facili allusioni alla nostra situazione politica e ai nostri governanti. Sì, lo so che vorreste spedire a questo viaggio fra gli uccelli un sacco di deputati e ministri. No, per favore niente nomi! Mi fate avere delle grane!

A parte l'anacronismo... Cosa c'entrano Follini, Fini, Buttiglione... ma ve li vedete in mezzo agli uccelli, specie La Russa con quella voce e quella grinta da brigante dei burattini. Provocherebbe come minimo uno sbatti-sbatti forsennato di volatili terrorizzati. E lui li abbranca lo stesso e se li mangia vivi ancora starnazzanti, con le penne e tutto, gli uccelli... Beh, se arriviamo anche ad Andreotti siamo alla frutta. No no, avete ragione, Andreotti è l'unico in parte in questa storia antica. Infatti è risaputo, viveva già allora e faceva parte del parlamento ateniese. Lo si riconosce in alcune figure vascolari attiche nell'atto di sfuggire, con uno straordinario scatto di reni, all'ennesima incriminazione per intrallazzi di sapore mafioso.

I personaggi della commedia, dicevamo, nauseati dall'andazzo politico-cialtrone, se ne vanno con allo scopo di trovare una città ideale. Decidono di fermarsi in un mondo intermedio tra la terra e il paradiso degli dèi, che è quello dei volatili, dove, se non altro, vige un sistema di vita fondato su certe onestà che gli uomini non possiedono. Questa è la storia, grosso modo.

Nell'intermezzo salta fuori questo personaggio provocatore.

Abbasso la maschera, vado verso il fondo, mi giro di scatto e vengo in proscenio spalancando le braccia quasi a voler abbracciare tutta la platea.

Ah, ah, ah, oh dio mio che pubblico straordinario! Ho viaggiato per tutti i

teatri, dal Pireo all'Ellesponto, ma poche volte mi è capitato di trovarmi a recitare davanti a un pubblico come voi. Incredibile! Io vi sogno anche di notte... (*Cambia tono all'istante*) siete un incubo! Ma cosa avete nella testa? possibile che un gioco di parole o una allusione allegorica non vi riesca di capirla? Perdio, le più belle battute satiriche vi sono scivolte sul cervello come il lardo sul burro. Fate finta, almeno, di intuire, ci sono degli stranieri qua dentro oggi, bella figura che ci facciamo! Ridete! (*Si volta di qua e di là come ad ascoltare*) No, non così, a caso, ma sulla battuta. Aspettate: vi farò segno io! così, con uno schioccare di dita... e voi: ah, ah, ah! (*Va correndo sulla destra al limite del proscenio*) Ma, dico, che fa quello, tutto appiccicato alla

donna, con le mani dappertutto. Ti prego: rivolgiti anche qui, ogni tanto, tieni pure le mani sotto ma guardami un attimo! E quell'altro che si scaccola da un'ora le narici, vai dentro, vai fin nel cervello! Cosa ti illudi di trovarci? È vuoto!! Non senti il rimbombo? Convinciti: non hai niente nel cranio. Stappa quel dito dalla narice! Ehi, un momento, tu che ridi, sí, tu ridi adesso per quell'altro, ma cosa stai facendo che è un'ora che ti gratti i coglioni, ma che cosa hai? Tutti gli insetti che ci sono nell'areopago sono andati a finire fra le tue cosce!! Ah, ah, ah!! Fra poco volerai trasportato verso Giove. Un po' d'attenzione, per favore, non si può continuare con 'sta caciara, non è neanche un recitare... ma dico, se fossi andato in Beozia, che è la Beozia, avrei

ottenuto più soddisfazione di certo!

L'unica sarebbe buttarvi manciate di noccioline, come si fa con le scimmie.

Ah, ah, ah... sentiremmo degli applausi almeno nell'attimo in cui arrivano le belle sfionate da raccogliere a manopiena. Oh,

finalmente uno ha riso! Ah, ah, ah, no... è un venditore di noccioline! Vi ho forse offesi? Avete ragione, vi ho umiliati, no, ho esagerato, no... sí lo ammetto, ad Atene c'è anche della gente intelligente. Non è per blandirvi, ve lo giuro, li conosco, ci sono delle persone argute e di cervello finissimo.*(Pausa)*

Ma non sono qui stasera, purtroppo, e se ne sente la mancanza! *(Ride sguaiato a sfottere, poi si rivolge a qualcuno delle prime file)* Ma cosa ci vieni a fare?... ah, ecco, perché... fa fino. “Vado a teatro,

quindi sono intelligente”. Ma chi te l'ha detto?! Ma tua moglie, lei è più preparata, più sveglia, la lasci a casa...

le donne... non possono starsene qui, ah, ah, ah... specie se mogli... le femmine è inutile vengano a teatro ché, tanto, non capiscono... e sono

ben felici che tu le lasci sole a casa, sole, si fa per dire. Che ti prende?... Se sei tanto indignato, vattene! Torna a casa!! Sí, corri, però, se ti affretti troverai uno spettacolo straordinario: tua moglie nuda col tuo servo, che si diverte, lei sí, in modo intelligente, ah, ah, ah! (*Applausi*).

Mi cavo la maschera e accenno a ringraziare per l'applauso. Di scatto eseguo uno sberleffo.

Qui dobbiamo analizzare il supporto mimico alla maschera.

**Il corpo cornice della maschera.*

Avrete notato che in questa mia ultima esibizione ho badato ad agire con il corpo in modo del tutto particolare. Recitando a viso scoperto spesso è buona regola evitare di caricare il discorso con gesti che rischierebbero di produrre una certa ridondanza.

Ma, poiché con la maschera in viso si annullano espressioni, o *grimasse* come dicono i francesi (la maschera è fissa e disarticolata), bisogna forzatamente intervenire con il gesto che non può limitarsi a quello degli arti, braccia e mani, ma deve coinvolgere tutto il corpo a cominciare dalle spalle, la vera cornice

della maschera, il tronco e per finire alle anche e le gambe.

Sì bisogna imparare a recitare coi piedi.

A parte che il termine pantomima vuol proprio dire parlare, agire con i piedi. E, venendo alle anche, tanto i greci che i giapponesi, chiamano un particolare tipo di teatro gestuale col termine di teatro dell'anca, poiché nel movimento scenico il bacino diventa il centro radiante di ogni gestualità.

È faticoso recitare per e con la maschera in quanto sei costretto a scattare continuamente con la parte esterna del collo ed effettuare rapidi ritorni - sinistra/destra, alto/basso -, fino a determinare effetti d'una aggressività quasi animalesca, tanto che risulta inevitabile, dentro la maschera, effettuare una scelta specifica del ritmo

rispetto alle parole e al contenuto. Bisogna sottoporsi a questo tipo di esercizio fino a raggiungere una rotondità quasi naturale.

*Compriamo un salto nel tempo restando nello stesso tema.

Ecco qua esposta su questo tavolo una vera e propria collezione di maschere della Commedia dell'Arte, tutte opere ricostruite dai Sartori, come lo era il Boccacione greco-romano.

Possiamo mostrare una maschera di Zanni in cui il megafono è determinato da un meccanismo di sollevamento del labbro. Parimenti alla maschera del Boccacione, se la calzo, grazie a quella particolare apertura che solleva la cornice di ben tre dita davanti alla bocca, la mia voce viene raddoppiata in termini di volume, soprattutto nei toni

gravi, perché al personaggio in questione servono, per la sua caratterizzazione, i toni più scuri e bassi. Ogni maschera è uno strumento musicale con una sua particolare cassa di risonanza: con accorgimenti diversi, è possibile gestire una vasta gamma di tonalità, dal falsetto all'emissione sibilante, e, naturalmente, collegarle a tipi fisici diversi, dallo Zanni fino a Pulcinella.

In questo caso, se osserviamo l'interno (*mostra il rovescio della maschera*) noteremo una sorta di movimento plastico che corrisponde al calco rovesciato della maschera stessa. Questa impronta che ci ricorda l'interno di uno strumento musicale (violino o chitarra) determina un magico l'impresiosirsi del tono acustico.

****L'Arlecchino fauno.***

Prendiamo ora la maschera primordiale dello Zanni, il padre di Arlecchino. È una maschera della fine del Cinquecento, rispetto a quest'altra che è della metà del Seicento, e anche questa del primo Arlecchino produce un volume tendente a privilegiare i bassi, a livello di grugniti animaleschi, anche perché l'Arlecchino arcaico era personaggio più greve, un selvatico irruento, una specie di clown che proviene dal basso medioevo. Qui vediamo un suo antenato in un bassorilievo del Duomo di Modena del 1100. Noterete un personaggio animalesco, rozzo e diabolico al tempo stesso, simile all'**Arlek** francese e al nostro *homo selvaticus*. Lo zanni

Arlecchino faceva zompi ma, seppur acrobatico, non danzava mai in forma di balletto come, invece, sarà solito fare il personaggio che vi ho mostrato prima, quello dell'Arlecchino-gatto settecentesco o goldoniano.

Importante è sottolineare il valore determinante della camminata con maschera soprattutto nel nostro caso.

Osservate: improvviso un incedere dinoccolato che coinvolge braccia, mani e tronco.*(esegue)*

Ora vi ripropongo lo stesso percorso, ma procedendo rigido con saltelli da gallinaceo. Avete notato come s'è trasformata la maschera? L'effetto cresce se procedo per caduta, cioè se mi lascio andare in avanti e allungo piedi e gambe solo per evitare di franare a terra.
(esegue)

***Arlecchino**

Tutti o quasi sono convinti che Arlecchino sia nato in Italia, esattamente a Bergamo, ma non è così. L'attore che ne inventò la maschera si chiamava Tristano Martinelli ed era di Mantova. Faceva parte della Compagnia **dei Gelosi**, quella diretta dall'Andreini che aveva sposato una delle più belle e dotate attrici del tempo, Isabella. La compagnia era stata invitata a recitare in Francia, a Parigi, addirittura dal re, Enrico III, che li aveva visti in scena a Venezia e ne era rimasto entusiasta.

Isabella era la prima donna che i francesi vedevano esibirsi sul palcoscenico.

A quel tempo, a Parigi, come a Londra era proibito alle donne interpretare qualsiasi ruolo; erano i ragazzi,

femminielli, che, come abbiamo già accennato, si truccavano da femmine, imitandole nell'aspetto e nella voce.

Isabella ebbe un successo stravolgente.

Ogni spettatore si era innamorato di lei, principi, uomini politici, perfino vescovi... Per non parlare del re, di cui pare fosse diventata l'amante.

La prima donna non usava maschere naturalmente, tutto in lei era autentico: la voce, il viso, i seni, il ventre, i fianchi che lei esibiva a piene mani, interpretando ruoli che la vedevano spesso aggredita da malvagi che le strappavano le vesti e perfino in scene in cui la ragazza impazziva per amore e, presa da disperazione, da sé sola si stracciava letteralmente le vesti: un applauditissimo strip-tease psicanalitico.

*Come ricordavamo, Martinelli faceva parte della Compagnia. Era, come l'Andreini, uomo di "buone lettere" e dotato di un innato *fisique du role*. Da uomo colto e informato com'era, pensò di unire in uno stesso personaggio **l'Arlek** (una specie di demone incrociato con il selvatico) e lo zanni bergamasco. Il suo ruolo all'inizio si limitava ad alcune entrate scurrili al limite dell'osceno. Si calava bellamente le brache in proscenio e defecava come fosse l'atto più naturale al mondo. Quindi osservava il proprio operato, mostrava orgoglio per il capolavoro plastico, afferrava gli escrementi fumanti e li lanciava verso il pubblico, urlando "Godete anche voi, popolo di gran gusto!". Alcune donne svenivano, cavalieri si lanciavano verso il

palcoscenico snudando le spade, ma venivano fermati dalle guardie del re, giusto in tempo. Il re e la regina sapevano bene si trattasse di cioccolata e castagnaccio. Sghignazzavano fino al *fout rire*.

A dir la verità, Arlecchino non si lasciava trascinare sempre a quelle turpitudini, spesso si limitava a infilare le mani sotto le sottane dei personaggi femminili e perfino di qualche reverendo, che nella sua stoltezza credeva fosse donna.

Arlecchino rivestiva il ruolo di secondo zanni. La prima notizia che ci testimonia della sua esistenza sulle scene è datata marzo 1585 e, guarda caso, il debutto a Londra dell'Amleto è dello stessa data. Incredibile: i due più famosi personaggi

del teatro di tutti i tempi sono venuti alla luce insieme!

Tutti i personaggi maschili e anche della Commedia dell'Arte portano la maschera, sia quelli operanti nelle Compagnie venete che in quelle toscane, romane e napoletane. Ma qualcuno dei comici preferiva imbiancarsi il viso e quindi disegnarsi sopra ghirigori alla maniera delle maschere orientali, cinesi in particolare, come vediamo nel personaggio di Pierotto o Pierrot e poco più tardi nei clowns da circo.

**Calzare la maschera fa male.*

È incredibile, per me ha sempre qualche cosa di miracoloso il fatto che dopo il primo impaccio, dopo qualche tempo

che si adopera la maschera, si riesca a vedere, ad agire più disinvolti che avendo la faccia libera completamente. Vi voglio ricordare un aneddoto: Marcello Moretti, il capostipite di tutti gli Arlecchini di questo ultimo mezzo secolo, per anni si è rifiutato di portare la maschera, si tingeva il viso di nero con un maquillage a base di cerone (io me lo ricordo quando ero ragazzo e cominciavo allora al Piccolo Teatro). Si rifiutava di calzare la maschera per due ragioni, e io le condivido perché l'ho sperimentato a mia volta direttamente. Prima di tutto, portare la maschera per un attore, specie all'inizio, è un'angoscia. E un'angoscia non determinata dall'uso quanto dal fatto che, calzandola, hai una restrizione del campo visivo e del piano acustico-

vocale. La voce ti canta addosso, ti stordisce, rimbomba nelle orecchie, finché non ci hai fatto l'abitudine non ti riesce di controllare il respiro, ti senti estraneo alla maschera che si trasforma in una gabbia di tortura. Si può dire che ti aliena la possibilità di concentrazione. Prima, questa ragione. Poi ce n'è un'altra che è mitica, magica. La sensazione che quando ti togli la maschera... almeno questo succede a me: mi prende l'ossessione che una parte del viso resti incollata... mi pare che la maschera mi stia cavando anche la faccia. Quando tiri via la maschera dopo due, tre ore che l'hai addosso, hai proprio la sensazione di cancellarti... Sarà strano, ma Moretti, dopo una decina d'anni, quando nel gioco della maschera si era calato fino in fondo, non riusciva più a recitare

senza una maschera. È risaputo, ha tentato di recitare in altre commedie con altri ruoli. Era disperato perché s'era convinto che la sua faccia avesse perso la necessaria mobilità. Ve ne dico la ragione.

**Giù le mani dalla maschera.*

Tanto per cominciare, la maschera impone un obbligo particolare: non la si può toccare. Come la tocchi, calzata sul tuo viso, sparisce. La maschera appare contaminata, diventa un aggeggio ributtante. Il fatto di vedere le mani sopra la maschera è deleterio, insopportabile. Non te lo puoi permettere. Mentre parli, i gesti che compi appaiono amplificati. Abbiamo già detto che sotto la maschera la mia faccia rimane quasi impassibile, giacché

il valore di quello che vado recitando è sostenuto dal gesto. Questa azione, portata avanti per ore e ore, per anni, distrugge l'abitudine alla mobilità dei muscoli facciali. Le contrazioni sono di tipo completamente diverso da quelle che esprimono teatralità. Quindi il consiglio che do ai ragazzi che intraprendono questo mestiere è di non permettere mai che l'uso eccessivo di questa trappola magica affossi la loro agilità, la vis comica. Questo lo dico soprattutto a quei giovani che della maschera fanno un uso allo "scarampazzo", cioè senza discernimento e ragione. La maschera, ogni tanto, bisogna dimenticarla, buttarla via, non accettarla.

**La fame dello Zanni*

Il gesto e la maschera.

Ma veniamo all'impiego diretto della maschera nella Commedia dell'Arte. Avevamo già accennato come Arlecchino provenga direttamente dagli Zanni, termine che nasce dal soprannome che, a partire dal Cinquecento, si dava ai contadini provenienti dalle valli del bresciano e del bergamasco, corruzione di Gianni, Gioanni, Zanni.

Nella metà del Cinquecento successo che grazie al giungere in Italia di enormi derrate alimentari proveniente dalle colonie venete dell'Oriente, merce offerta sui nostri mercati a prezzi minimi, si determinò una terribile crisi. I contadini di tutto il Nord non trovavano

a chi vendere i propri prodotti, quindi furono costretti ad abbandonare le loro terre e invadere le città alla ricerca di un lavoro qualsiasi, anche il più umile e mal pagato.

Zanni e servo avevano quindi lo stesso significato. Gli Zanni soffrivano letteralmente la fame. Fame e Zanni erano sinonimi costanti. Qui abbiamo appunto uno Zanni, meglio un Arlecchino servo, disperato, che da giorni non mangia e va intorno ciondolando come un ubriaco. Ormai, causa la fame, il suo cervello è aggredito da incubi. Pur di calmare l'appetito pensa addirittura di cavarsi un occhio e succhiarselo come se fosse un uovo, di staccarsi un orecchio e masticarselo, goloso. Di seguito pensa di strapparsi i testicoli e sbranarseli

come pasto luculliano. Per finire ecco che s'immagina di infilare una mano e l'intero braccio per la bocca giù fino alle budella, strapparsele fuori dalle ganasce, ripulirle come si fa con le trippe e quindi ringoiarsele assatanato.

Questo che vi mostrerò è il prototipo di altri disperati riversatisi a migliaia nelle grandi città del tempo: Venezia, Milano, Firenze... e che all'istante si trasformarono nei classici capri espiatori di una società di benestanti meschini che vedevano in quei foresti fastidiosi intrusi maleodoranti e dal linguaggio grossolano e incomprensibile. Infatti in teatro gli attori che facevano loro il verso fingevano di esprimersi nel loro dialetto ma in verità sproloquiavano in grammelot.

Ma ritornando all'Arlecchino affamato assistiamo ad una pantomima con contrappunto di frasi disperate nelle quali il disgraziato se la prende anche col Padreterno. Poi rivolge la propria attenzione verso la platea dove scopre esiste un pubblico; subito si propone di sbranarsi qualcuno degli spettatori, scelti fra i più teneri e pingui.

(Si calza la maschera. Prima però si avvolge il capo con una lunga calza maglia nera, che gli funge anche da sottogola. Inizia la dimostrazione:)

La fam che g'ho mi, la fame che tegno... ohimé dio... *(Insieme di suoni onomatopeici)* am magneria un pié, un ginocio, me ciaperia un cojon, l'altro cojon, me magneria el pisèlo, me magneria 'na ciapa, l'altra ciapa, ciaparia 'na ciapa dentra la man, l'altra ciapa suravia, me magneria tuto dentro, a sfrogaria dentro la man a tirà fora la buseca... *(Suoni onomatopeici. Mima di*

sentire gran dolore al sedere)... ah, 'l bus del cul me sont srabulà... (Farfugliare di suoni. Mima di strapparsi dal ventre le budella. Quindi ci soffia dentro per nettarle. Serie di pernacchie) La merda che ghe ven fora... boja che mund... ahhh... che fame che tegno mi... (Altro sproloquio. S'arresta, va in proscenio) Ohi, quanta gente che gh'è... che bela gente ohé, pudria magnarme qualcun de vui... (Cianciare onomatopeico) Boja che fame... me magneria 'na muntagna, me magneria 'l mare (s'arresta e punta lo sguardo in alto), e bon par ti Deo che te se' luntan, te magneria anca 'l triangul, tuti i cherubini intorno... ahhhh... te g'hai paura eh?... (Si toglie la maschera).

Nell'eseguire questo pezzo ho evitato sempre con cura di appoggiare le mani sulla maschera, addirittura di sfiorarla, mentre, nella versione senza la maschera, il gioco di toccarsi, di ricostruirsi quasi, di plasmare addirittura la propria faccia, la propria spalla, il

proprio corpo, le proprie mani, è quasi obbligatorio per realizzare un personaggio in una chiave come questa.

Ora vado verso il finale dove lo Zanni, dopo aver sognato di essersi ingoiato una pentola di polenta con dentro polli, carne ecc. ecc., si sveglia e si rende conto che la realtà è ben diversa. Allora afferra una immaginaria enorme marmitta, una vera e propria caldaia, piena di polenta con dentro pezzi di pollo, carne ecc. ecc., fra l'altro si è tagliato di netto un dito e s'è mangiato anche quello fregandosene. Ecco, ora solleva la marmitta e s'ingoia il gran bastone.

Reciterò questa parte finale senza calzare la maschera. Questo allo scopo di mostrarvi la enorme differenza tra il recitare con o senza di essa.

(Lunga serie di suoni onomatopeici, scuote la marmitta, ingoia i rimasugli, si lecca il bastone, poi s'ingoia anche il bastone, si dimena per fare a pezzi il bastone nello stomaco e digerirlo. Gran rutto finale). Pardon... boia... (Pianto)... non g'hai magnato... (Pianto con grammelot e scatto rabbioso. Afferra un moscone immaginario. Lo osserva sbirciando nel pugno) Bello. . . grasso... sta li ehhh... che bestia, che animale. (Mima di staccare una zampa dal moscone) Varda le zampine... ohé, che bel, pare un parsutto ehhh... ahhh, le aline... vè le aline... nih, nih, nih, me lo magno tuto (ingoia il resto dell'insetto mugolando per il piacere, da buongustaio), vah, vah... che magnata!!!!

**Tutto un trucco e una preparazione.*

**PROBABILMENTE VIA TUTTO, O
COMUNQUE SPOSTATO DA QUI**

I comici possedevano un bagaglio incredibile di situazioni, dialoghi, gags, filastrocche, tiritere tutte riportate a memoria, delle quali si servivano al momento giusto con grande tempismo, dando l'impressione di improvvisare all'istante. Era bagaglio costruito e assimilato con la pratica di infinite repliche, di spettacoli diversi, situazioni montate anche direttamente sul pubblico, ma la maggior parte era, certamente, frutto di esercizio e di studio. Ogni comico o comica si imparava decine di “tirate” sui vari argomenti corrispettivi al ruolo o alla maschera che interpretava; conosciamo dell'Isabella Andreini una lunga serie di appassionati e divertenti monologhi per donna innamorata: di sdegno, di gelosia, di dispetto, di desiderio, di disperazione.

E tutti questi interventi hanno la possibilità di essere adattati a situazioni diverse o addirittura ribaltati o recitati ad incastro in dialogo. Esempio: la donna finge sdegno e disprezzo, ma nasconde desiderio incontenibile... a metà della tirata perdona l'innamorato, che a sua volta si dice offeso e giunge addirittura a parlarle con odio. La donna si scaglia contro l'amato e lo copre di impropri... poi scoppia in una gran risata e inizia una tiritera in grottesco a base di sfottò verso il giovane, gli fa il verso, l'altro contrattacca e a sua volta fa la caricatura dell'amata. La donna s'indigna, ma alla fine si lascia andare divertita. Ridono insieme ripensando a tutte le manfrine giocate per affascinarsi reciprocamente. Si abbracciano

singhiozzando, per il ridere e per la commozione.

Di questa sola sequenza si possono realizzare una decina di varianti spostando i tempi e la progressione. E i comici erano davvero maestri in questo genere di montaggi. Così il gioco degli incastri a ribaltone si poteva eseguire per tutto un canovaccio. Esempio: Isabella è in possesso di una pozione magica che rende pazzo d'amore all'istante chi la beve. La offre al suo amato per far sí che non debba partire. La pozione viene bevuta per errore dal padre del ragazzo, Pantalone. Pantalone, pazzo, s'innamora di Arlecchino che, nel frattempo, per realizzare un imbroglio si era travestito da donna. Arlecchino è costretto da Isabella e dal suo amante a rimanere travestito e a continuare il

gioco poiché, se privato della donna amata, Pantalone morirà di dolore. Si celebra il fidanzamento. Arlecchino s'immedesima nella parte e fa i capricci; non pensa che ai vestiti, ai gioielli e a mangiare. Pantalone, infoiato, vuole possedere la fidanzata Arlecchino. Arlecchino riesce a farsi sostituire, nel buio, da una grassa servetta. Pantalone ha ottenuto soddisfazione, è convinto di aver posseduto Arlecchino e ne è sempre più innamorato. Arlecchino è costretto dai giovani amanti a ricattare Pantalone così che si decida a permettere che suo figlio sposi Isabella. Il gioco è fatto. A Pantalone viene offerto da bere l'antidoto che lo farà tornare savio. Ma Arlecchino non ne vuol sapere; ormai ha trovato una sistemazione troppo vantaggiosa. Pur di

sbarazzarsi dell'antidoto lo ingurgita egli stesso. Il poveretto non sa che l'antidoto, se non è preceduto dalla prima pozione, rende ancora piú folli. A questo punto le soluzioni del finale sono infinite: può succedere che Arlecchino a sua volta si innamori di Isabella, dell'innamorato, di Pantalone, della servetta, del cappone o del capretto che ha avuto l'incombenza di uccidere per il pranzo di nozze.

Per chi ha un po' di mestiere è facile trovare altre situazioni sulla stessa chiave, basta decidere che all'inizio la pozione sia bevuta da un altro giovane che si innamora follemente di Isabella, che a sua volta Isabella beva la pozione e si innamori pazzamente di Pantalone e che, nel gioco degli scambi, anche l'innamorato trangugi la pozione e si innamori della servetta. Arlecchino in

un bailamme simile ci sghignazzerebbe che è una meraviglia. Anzi, si potrebbe immaginare che sia lui, il mariuolo, a combinare tutto 'sto papocchio versando pozioni a volontà in ogni bicchiere. Mi ricorda la sequenza degli innamoramenti rovesciati tra coppie diverse nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, trovata classica tratta dalla commedia dell'arte; analizzando la macchina di quella commedia, ognuno può rendersi conto ancora meglio delle incredibili possibilità di varianti che si possono ottenere nel gioco degli scambi. Insomma, per concludere, i comici erano in possesso di tutto questo bagaglio e in piú di grande perizia e mestiere.

*La maschera che ho calzato per *La fame dello Zanni* non è la primordiale, cioè quella indossata dal Martinelli. Si tratta di una elaborazione di quella originale (*mostra un prototipo*) che come notate offre un'espressione aggressiva e quasi demoniaca. Questo bozzo frontale che appare in molte altre maschere è il segno di un corno segato o addirittura, come nelle maschere indiane più antiche, il terzo occhio (*mostra una maschera orientale*).

Ma l'evoluzione dell'Arlecchino è impressionante. Ci rendiamo conto che col passare del tempo la primitiva espressione scimmiesca è arricchita con l'innesto della forma di un muso da gatto.

Il connubio fra animali diversi continua nelle altre maschere fondamentali della Commedia all'italiana.

****Maschere da cortile.***

Ce n'è una che è il risultato del melange fra un cane bracco, un mastino napoletano e la faccia di un uomo. E' la maschera del Capitano. Uno dei tanti: Matamoro, Spaventa, Draghignazzo, Coccodrillo o chi per lui

(calza la maschera ed esegue uno sproloquio, grammelot, in un misto spagnolo bergamasco, mimando duelli, scannamenti. Immagina di aggredire un maiale, che cavalca nel tentativo di catturarlo. Viene trascinato in un carosello di evoluzioni da rodeo. Sostituisce la maschera del Matamoro con quella fortemente nasuta Sarchiapone. Recita in grammelot napoletano. Canta, finge di amoreggiare con una donna, inciampa con le braccia nel naso gigantesco e davvero ingombrante).

La metamorfosi dei personaggi verso gli animali da cortile diventa sempre più palese, osservando le maschere di

Pantalone o del Magnifico: ecco che si trasformano in gallo, tacchino o gallina.

(Calza le rispettive maschere e si esibisce). Ancora sottolineo l'importanza della camminata e dell'agitar braccia.

(appare una specie di gallinaccio infoiato che descrive la proprio passione per femmine di grande avvenenza e disponibilità. Termina la sequenza imitando la camminata meccanica e schizoide di un gallo).

*Quindi come abbiamo dimostrato quasi tutte le maschere, prime fra tutte quelle della Commedia dell'Arte, si riferiscono agli animali, cioè sono zoomorfiche.

Il legame con gli animali da cortile ha un significato sociale che si riferisce alla bassa corte del tempo. La bassa corte sono i servi o coloro che vivono precariamente di servitù, quindi l'alta corte si presenta come una congrega di umani; nella Commedia dell'Arte,

infatti, nobili, cavalieri e dame non portano mai maschere. Qui è chiaro l'indirizzo di classe: venivano sfottuti solo i componenti della società che non possedevano potere assoluto (medici, visti come conciaossa e cialtroni, nobili decaduti e spiantati, bottegai dipinti come volgari e truffatori). I nobili dominanti, i grandi mercanti e i banchieri non si toccavano: chi ci si azzardava rischiava di ritrovarsi sbattuto fuori dalla città con le ossa rotte.

Soltanto comici di compagnie di grande coraggio azzardavano mettere in scena satire contro gli usurai e i faccendieri, dove si alludeva a uomini di potere dal curriculum poco limpido. Come è il caso della “Venesiana” di Andreini.

Ci si permetteva, quindi, di fare dell'ironia soltanto su personaggi e

professioni invisibili alla borghesia capitalistica nascente che, in quel tempo, si ritrovava a gestire tutta la cultura, compreso il teatro. È questa società che chiede ai comici non solo lo svolgimento di temi particolari, ma anche le variazioni sul tema stesso.

*Senz'altro ho esagerato quando ho incitato i ragazzi ad abbandonare la maschera. Personalmente ne ho fatto uso parecchio volte, e sempre con entusiasmo. E, al di fuori del risultato scenico, mi sono reso conto che l'usarla con cautela è utilissimo ad arricchire la gestualità. L'essere costretti a comunicare soprattutto con il corpo è un esercizio che porta grande vantaggio, soprattutto a imparare a renderci conto dei movimenti e delle nostre azioni

gestuali. Ho notato che la maggior parte dei giovani attori, e succedeva anche a me da ragazzo, non controlla a pieno il gesto che se perde di misura e coscienza, diventa un gesticolare. Che è proprio la negazione del rappresentare.

*I più importanti studiosi e ricercatori di teatro sono concordi nell'affermare che il propagarsi in tutta Europa della Commedia dell'Arte produsse in ogni luogo una vera e propria rivoluzione nel gusto e nel pensiero e soprattutto nel modo di concepire il teatro. Maestri riconosciuti del teatro rinascimentale hanno dichiarato che senza la ventata rinnovatrice dei comici italiani non ci sarebbero stati né Shakespeare né Molière e nemmeno gli autori del teatro spagnolo. Un vento giocondo che tutto

agitava e vitalizzava, immettendo un grande spirito di spregiudicato modo di raccontare e rappresentare il mondo.

Lo stupore del pubblico inglese e francese era causato soprattutto dalla messa in scena, dove apparivano fondali dipinti, sostenuti da una magistrale prospettiva. L'impiego totale dello spazio scenico con macchine teatrali che permettevano di trasformare l'ambiente in pochi attimi. Personaggi che entravano in azione provenienti da ogni dove: dalle quinte, dal sottopalco e perfino dall'alto insieme alle nubi e agli astri. Costumi fantastici di foggia e colore... E soprattutto le maschere. In ogni commedia elisabettiana appaiono personaggi buffi mascherati. Basti pensare a *Sogno di una notte di mezza estate* o a *Il pestello fiammeggiante*.

Non parliamo poi del teatro di Molière, autore che veniva addirittura criticato per il suo eccessivo amore per “la scena e il gesto” degli italiani.

Ma all'estero, degli italiani, amavano anche la musica, le danze e naturalmente l'opera buffa, che della Commedia dell'Arte aveva assorbito tutti gli ingredienti scenici fondamentali, comprese le maschere. E addirittura i personaggi tipici, come gli Zanni, il Pantalone, il Magnifico, per non parlare dei caratteri femminili. Qualcuno, di nome Metastasio, con molto acume, assicurava che in Italia, con stupore di tutta Europa, si costruivano teatri a centinaia. Ci informa che in breve tempo in Italia (dal Seicento al Settecento) in ogni piccolo borgo ciascun abitante si autotassava, pur di

procurarsi un palcoscenico. Spuntavano così in ogni dove veri e propri monumenti dell'arte, ciascuno degno di una grande città. E Metastasio concludeva: “E' l'impossibilità di vivere senza la musica e lo spettacolo che impone ai miei conterranei di innalzare teatri. Se avessero la stessa attenzione e lo stesso interesse per la vita sociale e la dignità civile sarebbero il più grande popolo del mondo.”

*Oscar Wilde, autore de *Il ritratto di Dorian Gray*, a proposito delle maschere commentò: “Chi ne calza una sulla faccia non riesce più a mentire.” Proprio perché la maschera annulla le espressioni del viso sei costretto a comunicare attraverso la sola gestualità,

cioè una gestualità che non conosce la menzogna.

***FRANCA RAME IN *MEDEA*.**

MEDEA

Prologo

FRANCA Eccoci arrivati all'ultimo brano dello spettacolo, quello al quale maggiormente teniamo: "Medea", testo che ripropone il capolavoro di Euripide, una tragedia che nel nostro caso si rifà alla tradizione popolare dei Maggi umbro-toscani, cioè quella forma teatrale nata nel Cinquecento nell'Italia centrale, che trattava di temi classici, inserendo al tema originale varianti straordinarie.

Medea. Chi era Medea? Una giovane di grande fascino e bellezza, una donna d'oriente con poteri magici. Era una strega! Ma anche le streghe

s'innamorano, infatti come incoccia in Giasone, splendido Argonauta, lei ci perde la testa. Giasone stava andando per “velli d'oro”, cioè in cerca di una pelle di ariete tutta splendente d'oro. Ma era assai difficile catturarlo, 'sto vello, dal momento che un terribile drago gli faceva la guardia. Medea servendosi dei suoi poteri magici e inventando trappole e machiavelli glielo fa guadagnare.

Scoppia una grande rissa nella famiglia di Medea, nessuno dei parenti della donna vedeva di buon occhio che Giasone se ne andasse con quel bene prezioso. Medea parteggia subito per l'uomo che diventerà suo marito: tradisce suo padre, uccide suo fratello!

Bisogna riconoscere, per amor di verità, che Medea non possedeva il dono della dialettica, non mediava.

Liberatasi dai parenti decide di fuggire con Giasone che pur uomo di grande fascino, si trovava già un po' in là con gli anni. Medea allora lo gratifica di un grande dono: lo ringiovanisce. Come farà? Lo immerge in un pentolone, lo fa bollire: in poche parole gli cuoce via tutta la vecchiezza.

Tutte le sere, a questo punto, mi interrompo per avvertire le donne presenti: “Con la pentola a pressione non viene bene!”

E qui, c'è il primo sacrificio della donna per l'uomo che ama: per dare vigore, giovinezza e bellezza a Giasone, Medea rinuncia in parte alla propria giovinezza, alla propria avvenenza. Sulla nave degli Argonauti risalgono il Danubio, attraversano la terra dei Germani e dopo una lunga odissea ritornano nel

Mediterraneo, a Corinto... si sposano,
hanno due figli e vivono felici e beati.

Fino a quando?

Fino a quando col passare degli anni,
ahimè, sorte comune a moltissime
donne, Medea lentamente sfiorisce:
come cominci a invecchiare e perdi le
tue attrattive sessuali, sei da sbattere via.
Con l'amore Giasone perde ogni
interesse per la sua donna, perfino
l'affetto e il rispetto.

Sei in quella certa età, i tuoi figli sono
cresciuti, hanno una loro vita, la loro
famiglia, tuo marito ti manda a “morire
ammazzata” e tu vuoi veramente morire.

Per una donna è assai difficile, quando
non è più giovane, rifarsi una vita... e
quindi ti attacchi disperatamente a
quella che hai, e poi ti viene addosso
l'umiliazione, la frustrazione di essere

respinta, sostituita con un'altra più giovane e bella: non vuoi accettare, non ti vuoi rassegnare. Dura mettersi da una parte e fingere di non esistere più!

Quanta disperazione ho visto, conosciuto!

C'è anche da considerare la rozzezza dell'uomo, che davanti a un nuovo amore, per di più giovane, perde la testa. Io li capisco, stanno invecchiando, scoprono di piacere ancora... spesso lo credono veramente, si comportano come se fossero stra-amati.

Che malinconia fanno certe coppie: lui, ben tenuto o no che sia, con i suoi venticinque o trent'anni più di lei, che al ristorante si sente sempre dire: "Sua figlia cosa prende?"

Footing e ginnastica. Sempre stanchissimo. Vestito "giovanile", con

vicino boccioli di rosa tristi... ma
triiiiistiii!!!... Che poi è anche
pericoloso!!

Sì, non ridete, è una cosa seria. È
pericoloso: lo so di sicuro. Il rapporto
tra un anziano e una ragazza è un
rapporto impari, e certe volte... track!
L'infarto!

Non voglio fare del terrorismo, ma è
vero! Passate voce.

Non ho nulla contro questi amori... anzi,
qualcuno... raro... funziona: ragazze
cresciute senza padre... Sì, funziona...
per qualche anno. Poi, fatalmente, c'è
lui che si dispera sulla spalla di qualche
vecchia amica e lei che ride avvinghiata
a un amore della sua età.

Al maschio, per amore o no, è permessa
un'amante più giovane. Alla femmina
questo privilegio è negato.

Infatti se una donna... diciamo “adulta”, ha un amore con uno più giovane di lei, si dice subito: “Ma non si vergogna quella?! Che puttana!!” Invece per l’uomo anche super maturo con la ragazzina, ci si tira giù il cappello.

E come ci soffriamo noi! Io penso spesso che se i nostri uomini ci abbandonassero per mettersi con delle donne di ottanta-ottantacinque anni, potremmo capire... saremmo comprensive! “Povero ragazzo... ha avuto un’infanzia infelice... ha bisogno della nonna”.

Invece no, ci lasciano per delle bellissime, stupendissime, giovanissime. Figuriamoci Medea, che era quella là che non aveva dialettica, come reagisce quando viene a sapere che Giasone, senza neanche dirle: “Scusa cara, ma

voglio regolarizzare un rapporto con un'altra femmina: mi sposo oggi alle tre", se ne va nel tempio a impalmare la giovane splendente minorenni figlia del re. Ha un giramento!! Greco! È chiusa nella sua casa disperata, piange, strepita. Poi finge di accettare il ruolo di madre senza diritto al talamo, mentre invece medita una terribile vendetta.

Con le sue arti magiche, ucciderà da lontano la futura giovane sposa, e già che c'è anche il padre di lei, che le sta antipatico. E non ha finito: ucciderà anche i suoi due figli; quindi sale su di un carro di fuoco che le ha regalato un suo caro amico, e via che se ne va.

La nostra Medea, come abbiamo accennato, si rifà ai Maggi umbro-toscani. È una Medea popolare che ricalca la tragedia scritta da

Euripide, ma le motivazioni per l'uccisione dei figli, sono ben diverse. Non è il dramma della gelosia e della rabbia, bensì della presa di coscienza, del rifiuto di una legge e di una cultura che vuole la femmina prona e ossequiente ancorché umiliata e offesa. Infatti, Medea pronuncia una frase a mio avviso straordinaria: "I figli sono come il basto di legno duro alla vacca, che voi uomini ci mettete al collo, "per meglio tenerce sotto, manzuète", per meglio poterce mungere, meglio poterce montare. Per questo li uccido, perché possa nascere una donna nuova!"

Non è, donne, che come indicazione dello spettacolo vi si dia quella di andare a casa e sgozzare tutti i figli. No, è un'allegoria!

Il linguaggio usato è il volgare arcaico, proprio dei buccelli, dei rispetti cantati ancora oggi nelle sagre contadine dell'Italia centrale.

Io recito da quando avevo otto giorni, la mia era una famiglia di attori, al mio debutto ero in braccio a mia madre, nel ruolo del figlio della Genoveffa di Brabante. Non parlavo tanto quella volta lì... Da allora a oggi ho interpretato centinaia di personaggi, ma questa Medea ogni volta, nonostante le oltre mille repliche, mi coinvolge ed emoziona.

Siamo nella piazza di Corinto, qui (indica a destra) è la casa di Medea, le donne del coro greco stanno cercando di convincere la sposa fuori di senno a

uscire dalla sua casa, e accettare la sua condizione di donna respinta.

È una ballata tragica che amo molto e che tutte le sere dedico alle donne giovani e non più giovani presenti in sala. Vado a incominciare.

Nel centro del palcoscenico vuoto, uno sgabello.

FRANCA “Accurre! Accurrite! Aiuta! Medea rinchiusa s’è deréntro la sòa casa colli so’ dua figlioli!”

“Alte grida becera come impazzùta!”

“De senno è sortita! Non intende ragione! Pare dalla tarantola beccata!”

“Tutta è stravolta dalla gelusìa! Non se capàccita che l’omo sò Giasone, con donna più giovine s’abbia ad accasare!”

“Non intende raggione di sua casa
sortire e li figlioli abbandonare!”

“No’l vole raggionare Medea. Pàrlace tu
che se’ la più anziana, la conosci e la
convènzei”.

“Sì, ce parlo io che so’ la più anziana, la
conosco e la convènzo. (Si avvicina
all’immaginario portale) Medea!
Medea! Veni all’uscio! T’ho da parlare.
Ascùlta donna e fatte assennata. Non a
te, ma a li figlioli tòi hai da penzàre!
Co’ ’sto nòvo sponzàle in casa migliore
assai s’en vanno a stare, e panni più fini
avranno a vestire... e pane sicuro sovra
la tavola sempre terranno, e nome più
degnò se porteranno... e respècto della
gente maggiore pe’ la famiglia nòva,
che in casa dellu re vanno ad alloggiare!
Pe’ l’ammore che teni a ’sti figlioli
Medea, te, de’ sacrificare! Che de matre

deugna, non de donna orgogliosa hai da penzàre... Pe' lo bene de quelli che son sangue a te, fatte convènza... (Brevissima pausa).

No, che nessuno t'ha svergognata e recato offesa, che lo marito tòjo, de te va parlàno intorno con grande respècto e dice che la meglio donna tu se'... che niùna è più amorevole co' sòj figlioli e co' lui mesmo... che sempre te terrà a core...

Che fai Medea? Parla! Non rispònni? Apri la porta, Medea, con noi sorte a parlare... che anco noi de tòa stessa sorte n'abbiamo patito e pianto! Che anco a noialtre li nostri ommeni ne hanno fatto torto... e noi te se pole capire... (Alle altre donne, orgogliosa) S'è convènza. Vene all'uscio... Eccola! Deo santo, come 'll'è smorta in viso e bianche ha le

man che par dessanguàta... Tegnètela
che no' caschi... Assèttate sopra 'sto
seggio, Medea... Allargo o donne, fate
che respira..."

“Zitte, zitte, che la vole dirce qualcosa...
Parla Medea, te stiamo ad ascoltare...
che de tòa stessa sorte...”

(Con un filo di voce) “Donne, amiche
mée, dìtème... come all'è la donna nòva
dello marito meo, che solamente de
lontano, 'na volta, l'aggio veduta e
bella... e giovine m'è sembrata! (Sorridente
appena, nel ricordare) Oh, sapete, anche
eo ero bella e fresca quand'ero figliola
de sedici anni e lo marito ammia m'ha
conosciuta... longhi cavelli neri tenèa,
bianca la pelle... el seno tondo tanto che
se spingeva a sortire de la camìsa...
collo senza ruga, tese le gote... el ventre
l'era sodàto e piccolo che non se sentiva

de la veste, e fianchi dolzi e cussì el corpo tutto, tante che lu' marito ammia se tremava che fusse sacrileggio farne meco l'ammore!"

"Medea, tutte ne abbiamo avuto quel tempo. Ma lo tempo è passato... e a noi donne n'è lo destinàto che cussì se resòlva: che l'omo nostro de carne nòva, zóvane e fresca sen' vada a cerca. Da sempre, è la legge de lu monno!"

"La legge de lu monno?! De quale legge m'annate parlanno o donne? De una legge che voialtre amiche mée, avite penzàto e detto e scritto, e poi bandito... e battuto tamburo, voi, nella piazza per dare avvisata che 'sta legge è sacrata?"

L'ommini, l'ommini... l'ommini, contro de noialtre femmene l'hanno penzata 'sta legge, e segnata e sacrata... sacra fatta per scrittura dello re!"

“No, Medea, è natura... è lo naturale:
l’ommo dura più lungo a invecchiare...
lui, l’ommo, col tempo staggiona, noi ci
si appassisce... Noi femmene si gonfia,
s’avvizzisce... lui, l’ommo, matura e
s’insavisce.

Noi potere si perde e lui n’acquisisce.

Da sempre, è la legge de lu monno!”

“Desgraziate che altro non siete! Ora
m’avvedo bene, donne mée, che la
megliore penzàta che l’ommo ha fatto a
vantaggio sòjo è d’averve ben allevate
alla sòa dottrina... a scòla v’ha mannate,
voialtre ne ripetete la lezione e ve fate
contente, chinate state... e nun ve
rebellàte!”

“Rebellàrsi?! Vede, vede Medea, che tu
ne insiste a fare offesa allo re e a sua
legge. Acquiètate Medea... dimanda

perdono a lu re, che lu re te lassa restare!”

“Restare, restare. Sola!, deréntro cotesta casa méa... sola... comme ’na morta, senza voci, senza risa... senza ammore dello marito, delli figlioli, che tutti s’envanno a far festa avanti d’averme seppellita. E io, zitta me dovrebbe stare, per lo bene de li figlioli?

’Nu recàtto è! ’Nu recàtto enfame!

Aha! Amara me, scura me...

Donne, amiche mée, tremènno uno penzièro me s’è fissato deréntro el core e deréntro allo zervèllo: accidere debb’io li mia figlioli... e sarò de tutti recordàta come matre scellerata... d’orgoglio empazzuta. Ma, migliore è... esser recordàta come bestia ferróce, che dementecata come cavra mansueta... che se pole mungere... e tosare, e

desprezzare, e po' vendere allu mercato senza che de bocca sòa n'esca un bellato! Accidere debb'io li mia figlioli!"

"Accùrri... Accurrìte... ommeni e donne de 'sto paese... Medea fora de senno è sortita, che disraggióna!"

"Parole de matre non son quelle, ma de puta stregata, de cagna rabbiosa!"

"No, che nun disraggióno sorelle... Penzàto e repenzàto e poi discacciàto agg'io 'sto penzaménto... Morsecàtami la mano agg'io e battuto con pètra da spezzàllo lo braccio, acciò che nun lo pòzza adoperare a far ferita e scanno col ferro sovra li miei figlioli. Avante penzài de tòllerme la vita ammia, che sopportar non pòzzo el penzèro d'essere cacciata fora de la méa casa e de 'sta terra e de 'sto paese, anco se m'è

forèsto... e essere carecàta sovra un carro e portata fora allo pari de una pottàna infettata, malata de roгна... che de tutti, anco de voialtre mo' detèsta songh'io... emportùna... Donna tradita e lamentosa de tutti è sfuggita! E anco dalli figlioli méi da poi che sarò sortita, ognuno farà che ne sia dementecàta... disparùta, come se de alcuna matre fùsseno nati...

E anco Medea non sarà mai nata, né cresciuta... gimmai amata, né baciata, né goduta deréntro alcun letto...

Nisciùno l'ha abbrazzàta!

Medea morta è... avante d'esser nata!

Vivere vogg'ìo, ma solamente lo pòzzo esser viva se morire fazzo li méi figlioli... la carne méa... méo sangue, la vita méa..."

“Ahaa! Accurrìte tutta gente de ’stu paese, apportàte corde longhe per alligàre serrata ’sta matre impazzùta...”

“Lo dimonio a tradimento l’ha prisà nella lèngua, che nun son sòe le parole enfami che ne fa sortire!”

(Cambia rapidamente di posizione e solleva le braccia come a impugnare un tridente) “A largo, donne, che co’ ’sto forccone ve vo’ spunzàre se alcuna me se pruòva a toccàrme!”

“Fugge... fugge gente!”

“Scampa, scampa, che Medea l’è fora de senno... scalmanata! Fugge... fugge...”

“Zitte! Sta zonzéndo Giasone... l’ommo sòjo. Fàteve al largo, ch’esso sa come trattar la donna sòa. Lassàtelo passare. Medea, guarda... e ne calmi, è lo marito a te... Giasone...”

(Fa il gesto di liberarsi del tridente e all'istante si mostra quieta e affettuosa)

“Giasone, che penzéro delecàto t’ha avuto de lassàre toa dolze sposa, odorosa e fresca rosa, per venìrme a truovàre! Oh, con che faccia d’onest’omo te avanza... confuso el passo... despiaciùto lo sguardo... Assèttate... no, non t’affannà, che eo per zioco fazzo l’impazzata... per spasso... de farne gran spavento a ’ste amiche mée care, per vedèlle correre e criàre, e po’ ridere, e ridere a scompisciàre!... ch’altro non m’è restato per scorrere lo tempo!

Savia songh’io mo’!

(Brevissima pausa indi, pesando le parole una a una) Penzàno e repenzàno, me son fatta ’na raggione.

Sciocca era cotesta méa pretenzióne de tenerte tutto pa' sempre... pa' mia.

Era rabbia storta... giallusìa... de donna corta! Che tu lo sa', debole è la femmena, pe' soa natura è fàzzile a rancore, envìdia e 'llamento.

Tu me perdona, Giasone gentile, se tutta presa me so' de méa perzóna.

Se tu me perdona, Giasone, vegnerò allo sponsalìzio tòjo... ad apparecchiàrte lo letto con fresche lenzòla de genziana odorose...

Più che matre, maestra sarò alla giovin sposa nell'amore per farte contento.

Ora te convénze che savia songh'io, Giasone? E penzare che traditore t'avèa chiamato... (Lentamente il tono si trasforma colorandosi di rabbia e disperazione) Ma l'ommo non l'è gimmai traditore, se scambia donna!

E donna, abbisogna che se contenta d'essere matre!... che è già gran premio!

E penzàvo che 'sta gabbia deréntro la quale ci avvète imprigionato, con alligàti, incatenati al collo li figlioli, come basto de legno duro alla vacca, per meglio tenerce sotto a noi femmene, manzuate, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare... penzavo fosse lo peggio recatto de codesta vostra infame società d'ommeni...

(Come fosse pentita, a mezza voce)

Coteste follie penzavo, Giasone... coteste follie penzavo... (Con terribile furore, ma senza strafare) E le penzo ancora!

È 'sta gabbia che te vòj spezzare... è 'sto basto enfame che te voj schiantare!

Donne, amiche mee, ascultate cumme respiro, che in un sol fiato, tanto l'è

granne, tutta l'aria dellu monno me potrebbe ispirare. Necessità è, che 'sti figlioli ammia abbino a morire perché tu, Giasone e tue leggi infami abbiate a schiattare!

(Quasi senza respiro-straziata) Armate... amiche... 'sta mano méa... spigni Medea desperata lo ferro nella carne tenerella delli figli, fanne sangu... dolze... inzuccherato... fanne sangue... fanne sangue... E no' tremare quando crieranno: "Matre!, pietà! Matre pietà!"... (prende forza via via) e fora della porta tutta a gente: "Mostro! Cagna! Scellerata! Matre for de natura! Zozza! Pottana!" (Breve pausa. Il tono si abbassa Ed eo, me dirò chiagnèndo: "Mori! Mori! Pe' fa' nascere 'na donna nova... Mori! Pe' fa' nascere 'na donna nova!"").

Buio. Stacco musicale.