

DARIO FO
SCHEMA PER LEZIONE SPETTACOLO PER IL FESTIVAL DELLA
MATEMATICA. ROMA 15 MARZO 2007

7 febbraio 2007

Il disegno dell'“Adorazione dei Magi”

Analizziamo di Leonardo Da Vinci “L'adorazione dei Magi”, pittura incompleta su tavola che misura 2 metri 43 centimetri per 2 e 46, eseguita fra il 1481 e il 1482, conservata agli Uffizi di Firenze.

La tavola è stata dipinta per i monaci del convento di San Donato a Scopero presso Firenze. L'opera interrotta non è mai stata consegnata ai committenti.

Pare per la ragione che l'abbozzo e lo svolgimento provocatorio del massacro sul fondo non fossero graditi al Priore.

Vediamo in che cosa consiste la provocazione.

Partiamo dal bozzetto preparatorio (disegnato a penna su carta) della misura di 16,3x29 cm. Nel disegno notiamo subito una particolare ricerca di una definizione geometrico-prospettica dello spazio scenico destinato ai personaggi della Adorazione del piccolo Gesù.

Leonardo quindi, prima di impostare l'azione drammatica con le figure del sacro evento (la nascita), si preoccupa di allestire l'intiera scenografia dell'ambiente, costituito da un palazzo sulla sinistra in scorcio, alla maniera delle messe in scena teatrali di quel tempo: due scalinate parallele attraversano diagonalmente lo spazio, partendo a salire dal centro del piano di terra fino a raggiungere un ballatoio, che s'affaccia di traverso sul proscenio. In primo piano scorgiamo, sempre sullo spazio di sinistra, un cammello semi-sdraiato. Intorno alcune sagome di uomini abbattuti. Nel

centro cinque cavalli che si impennano e scalpitano. Tutto intorno, a partire dalle scale, figure di donne e uomini fuggono, inseguiti da sbirri armati. La scena dell'aggressione continua anche sul ballatoio. Sotto il portico si indovinano altre figure in movimento. Un tetto costruito in materiale molto leggero si stende a capanna sulla scena. Il punto di vista, verso il quale concorrono numerose linee a rastremazione, è collocato dallo stesso Leonardo non nel centro del disegno, ma spostato di tre centimetri a destra rispetto al centro non per errore o per sfizio d'artista ma per una ragione scientifica che poi vedremo insieme. L'impianto scenografico, segnato da circa 60 linee convergenti sul punto di vista, detto anche punto principale, esalta così la tensione drammatica dell'assetto scenico.

Leonardo, che conosce alla perfezione il processo geometrico scenografico, si preoccupa anche di disegnare una per una 60 linee parallele al quadro che avvicinandosi alla linea d'orizzonte man mano restringono la loro distanza. Anche le direttrici che concorrono a segnare la progressione di gradini delle due scalinate sono disegnate puntualmente, una per una, ma questa volta la direzione e il ritmo variano, assecondando un problema di equilibrio grafico piuttosto che quello rigorosamente scientifico. Vedi la collocazione dei gradini e degli elementi architettonici dell'edificio a fianco.

Ma come si calcolano le distanze delle linee e la progressione rastremata delle medesime? Attraverso l'impiego della pianta scenica del reale.

A questo proposito vi mostro un disegno dove è descritto il metodo di applicazione del problema. Qui abbiamo un frammento della pianta di forma quadrata e qui notiamo la linea di orizzonte (LO), in alto e più sotto la linea di terra (LT). Per consuetudine la distanza tra le due linee è definita tra 1

metro e 50 cm e 1 metro e 70 cm, cioè le altezze medie di un uomo. Evito di descrivervi i particolari dell'operazione poiché è troppo complessa... fidatevi sulla parola!

Passiamo invece al disegno preparatorio di Leonardo. Conoscendo il metodo della progressione prospettica applicata sul piano terra, ci rendiamo conto immediatamente che questa base risulta inclinata o meglio, come si dice in teatro, "in declivio", cioè un'inclinazione calcolabile dal 3 al 3 e mezzo %. Altro disegno che descrive l'inclinazione con le figure poste su livelli diversi a salire. Un re magio in proscenio, alla destra della Madonna, ed uno alla sua sinistra, entrambi inginocchiati. Sulla sinistra del quadro, in piedi, il terzo re magio. La Madonna è posta più in alto sul declivio con il bimbo in braccio, intorno pastori e fedeli, anch'essi in ginocchio. Nel centro, alla base delle scalinate, due alberi: una palma e una quercia. All'estremo del lato destro, sempre in proscenio, un giovane che indossa un manto riccamente panneggiato volge il suo viso a destra come volesse chiamar gente che sta fuori scena.

Tornando però al progetto originale di Leonardo e confrontandolo con l'assetto del dipinto dove le figure dei protagonisti: la Madonna col Bambino, i tre re magi, i pastori oranti ci rendiamo conto immediatamente di un evidente ripensamento del maestro riguardo allo spirito davvero inconsueto del progetto iniziale. Per cominciare il cammello, che nel disegno stava in proscenio, nella tavola è sparito, nascosto dalle figure poste in secondo piano, sempre sul declivio. Il palazzo ben evidente nel disegno preparatorio con arcate e ballatoio è andato distrutto, ridotto a un frammento architettonico. Sono rimaste in piedi due arcate traballanti, e intatte solo le

due scalinate che ora corrono verso una facciata inesistente. La scena di violenza abbozzata sul fondo si è attenuata di drammaticità. Si indovinano ancora alcuni personaggi in fuga lungo le scalinate, combattimenti fra guerrieri a cavallo, ma i personaggi che si apprestano a visitare il Redentore appena nato sembrano ignorare completamente lo scontro e il massacro che si stanno perpetrando alle loro spalle. Ripensandoci bene forse non si tratta di un aggiustamento ma del progetto originale con il quale Leonardo vuole esprimere la propria disperata constatazione. Cioè: nello stesso momento in cui il piccolo Redentore viene alla luce coloro ai quali egli viene a portare la lieta novella continuano imperterriti a combattersi ferocemente compiendo massacri e violenze inaudite, ciechi e sordi ad ogni richiamo di pace e cambiamento.

Le misure del dipinto, come abbiamo già accennato all'inizio, sono quelle di un'opera imponente: 2 metri e mezzo d'altezza e altrettanti di larghezza. Agli Uffizi il dipinto è posto in grande evidenza ed è sollevato al suolo di circa un metro e mezzo abbondante. Come si giunge nella sala, trovandoci di fronte all' "Adorazione dei Magi", ci sentiamo accolti dalla stessa sensazione magica che si prova visitando l'affresco dell' "Ultima cena", a Milano, quasi che qualcosa ci porti a salire in una sorta di levitazione. Questo fenomeno emotivo è dovuto ad una convinzione che ogni visitatore acquisisce nel momento stesso in cui si ritrova ad entrare nella stanza degli Uffizi dedicata a Leonardo e davanti a sé, a una distanza di 5 metri circa, guardando il quadro si trova assolutamente convinto che nel viso della Madonna sia posto il centro prospettico dell'intera tavola. Potresti giurare

che tutte linee di fuga stiano confluendo in quel punto. Invece si tratta di un'illusione prospettica non casuale, ma ben calcolata dallo stesso Leonardo. In verità il punto focale del dipinto è abilmente mascherato e si trova molto più in alto, al centro dell'ultima fascia del quadro, esattamente sulla testa del cavallo rampante. Ed è proprio a causa di questo spostamento significativo del punto di fuga che accade il trompe d'oeil cioè l'errore di visuale. In poche parole la nostra mente ha fin dall'inizio acquisito una convinzione errata ma senza che ci si renda conto il nostro cervello da sé solo ha già corretto modificando l'esattezza della posizione prospettica. Per cui sempre guidati dall'inconscio riusciamo a percepire il giusto livello ottico visivo. Ecco da dove nasce questa stupenda sensazione di volare.

8 febbraio

IL RESTAURO SCIENTIFICO

Analisi storica e gestuale del dipinto o del monumento architettonico.

24 Febbraio 2007

Non so e credo sia difficile scoprirlo: se la prospettiva sia nata prima in teatro o disegnata e poi dipinta su tavole o tele, nonché sui muri, sulle pareti degli affreschi.

Guarda caso lo studio e l'applicazione delle linee di fuga e del punto di vista su cui concorrono le linee prospettiche viene portato nella scenografia teatrale negli stessi anni in cui si usano lo scorcio e gli effetti prospettici in pittura. Fino agli inizi del Quattrocento non esistevano veri teatri ma piuttosto saloni adattati a platea con l'aggiunta di un palcoscenico ridotto. Furono proprio i pittori e architetti amanti appassionati di geometria e di

teatro come: Leon Battista Alberti, il Brunelleschi, Leonardo, Mantegna e Raffello, e più tardi il maestro di tutti Giacomo Torelli di Fano che progettarono e “misero in azione” i primi autentici spazi da rappresentazione. A cominciare dalla platea con i palchi, quindi il tavolato sul quale si svolge il dramma o la commedia, la soffitta dalla quale scendono fondali e spezzati di scena. Il tutto era mosso da macchine. Gli operai che le manovravano venivano chiamati appunto macchinisti. In questo nascente teatro si inventa il palcoscenico rialzato e in declivio il che permette agli spettatori che stanno nel parterre (in platea) di scorgere per intero i recitanti anche se si trovano davanti a se molte file di spettatori. Onde migliorare la visibilità anche la platea viene posta spesso in declivio cosicché ognuno fra il pubblico si ritrovi sempre a un palmo più in alto dello spettatore che gli sta davanti.

Ma il nuovo teatro non ha finestre dalle quali far trapelare la luce perciò deve essere illuminato dall'interno. Nei primi spazi da rappresentazione la luce era prodotta da enormi lampadari tanto a vantaggio degli spettatori che degli attori. Poi si introdussero i proiettori. Già gli antichi greci che allestivano i propri spettacoli all'aperto si servivano, nel momento in cui il sole iniziava a calare lasciando lo spazio scenico nella penombra, di grandi specchi posti lungo le ultime gradinate della cavea (o della conca).

Questi specchi riprendevano la luce dell'ultimo sole e la proiettavano nel centro del palco di rappresentazione. Una soluzione di straordinario effetto. Ecco da dove nasce il termine proiettore, in uso ancora oggi.

I proiettori del Rinascimento erano ancora composti da specchi che in coperta (cioè restando tra le quinte) riflettevano la luce prodotta da lampade alimentate ad olio o da grandi candele.

Oggi la tecnologia di cui ci serviamo in teatro si è sviluppata in modo imprevedibile. Possiamo servirci di macchine sceniche che ci permettono un'acustica eccellente e di un impianto che proietta luce ed effetti speciali straordinari.

Il centro però del teatro rimane sempre l'uomo con la sua presenza, la sua voce, il suo gesto. La tecnologia ci permette di migliorare le qualità dell'attore ma a poco serve se, come da sempre si dice in teatro, chi sta sulla tavola scenica non possiede il quid, cioè un insieme di doti specifiche che vanno dal coinvolgimento, l'affascinazione e il potere indispensabile di creare il clima drammatico o comico e il fantastico, fondamento assoluto del teatro.

Ma ribadisco che il conoscere la macchina e le sue funzionalità è un arricchimento spesso essenziale al successo scenico.

Alla dote e alla conoscenza delle tecniche va aggiunto l'improvvisazione, cioè la facoltà di inventare: dialogo, gestualità e situazioni che non si trovano nel copione e che arricchiscono, se usate con sapienza, l'intero spettacolo e soprattutto lo rendono vivo e spesso fantastico.

Ora tutti questi elementi abbisognano di una grande coordinazione. Nulla deve uscire arbitrariamente dall'impianto geometrico della rappresentazione. Cioè bisogna essere sempre in grado di controllare la casualità e perfino l'incidente. E qui si impone la necessità assoluta del mestiere sostenuto dalla conoscenza. C'è un detto essenziale in teatro che così recita: "Sul

palcoscenico non esistono regole ma disciplina e conoscenza. In gran quantità”. A questo viene aggiunto un altro adagio: “L’improvvisazione non è frutto di casualità ma di preparazione” .

Queste sono le lezioni che ogni giovane teatrante dovrebbe conoscere a cominciare dalla facoltà di sdoppiarsi nell’uso del cervello.

Noi usiamo solo una parte del nostro apparato celebrale: c’è una vasta sezione che non viene posta in azione, un’altra ancora che agisce senza che noi lo si ordini e diriga.

Noi camminiamo senza bisogno che il cervello controlli i movimenti. Ogni tanto il cervello direttivo entra in azione per ordinare un’accelerazione, un cambio di ritmo, uno stop. Così quando teniamo un discorso le nostre mani, le braccia e spesso anche il corpo agiscono sostenendo o quasi dirigendo le nostre parole. Anche la commozione o la rabbia vengono sostenute dalla gestualità ma noi non ne siamo quasi mai consci. Quella parte del nostro cervello, che impone movimenti a braccia, mani, gambe, corpo tutto e perfino le espressioni del viso, agisce spesso per proprio conto. La differenza che si evidenzia in un attore sul palcoscenico è la coscienza della propria gestualità. Ma questo non è di tutti i recitanti. Esempio: nella ripresa cinematografica o televisiva di uno spettacolo mostrata poi agli interpreti si scopre all’istante un loro moto di meraviglia. Non si ritrovano e ammettono che gran parte di quei gesti o atteggiamenti è venuta loro spontanea, non

calcolata né prevista. E qui si palesa la grande differenza tra un commediante di talento e un giovane apprendista attore.

Per esperienza vi posso assicurare che i grandi interpreti coscienti e controllati si rendono conto in ogni momento della propria gestualità. La inventano o la modificano ogni volta consci dell'effetto e del risultato. Soprattutto: mentre un giovane alle prime armi difficilmente riesce a coordinare gesti e parole, quindi si ritrova ad esagerare con il roteare delle braccia e delle mani e consuma inutilmente grandi energie, il recitante di gran mestiere si preoccupa di risparmiare la propria carica emotiva e gestuale e dimostra sempre una sobrietà e una sintesi che vanno tutto a vantaggio della propria esibizione.

Insomma il recitare un personaggio coordinando gesti e parole, ritmi incalzanti e silenzi è un'arte nel senso medioevale del termine, cioè mestiere, scienza. Così come abbiamo già accennato poc'anzi, conoscenza determinante per chi monta sul palcoscenico o partecipa ad una ripresa cinematografica o televisiva è anche il mestiere del muoversi nella luce: saper cercare e ritrovare lo spazio illuminato. Naturalmente l'attore "scaltro" sa da sé dove acchiappare il fascio luminoso ed è conscio dell'effetto che il cono avrà sul proprio viso e sul corpo. Non è detto però che un personaggio debba sempre trovarsi in piena luce. Ci sono casi in cui il regista e il tecnico hanno scelto che un proiettore lo colga solo di profilo o addirittura controluce o dal basso o dall'alto. Da come ti trovi illuminato dipende il valore della tua "attitude", cioè l'atteggiamento fisico e vocale di una scena. In poche parole: se in una situazione totalmente illuminata ti trovi a evocare una forsennata battaglia contro una vespa che ti tormenta, è ben diverso

l'effetto che produci sul pubblico se al contrario ti muovi sbucando dal buio schiaffeggiando la luce per poi rientrare nella penombra e di nuovo agitarti in controluce. In questo caso niente deve essere arbitrario e casuale; è pericoloso andare all'improvviso. Bisogna preparare un vero e proprio spartito gestuale e seguirlo a ritmo matematico. Poi solo quando ti sarai appropriato del progetto potrai anche improvvisare.

Ma la dote maggiore che dovranno dimostrare fabulatori o ipocritès, come li chiamavano gli antichi greci, cioè i recitanti di gran mestiere, consisterà nella dote di sentire il pubblico, cioè individuarne subito appena saliti in proscenio gli umori, la sveltezza di riflessi, la loro disponibilità o meno ad assistere a quella rappresentazione. Bisogna sottolineare che difficilmente il pubblico ti regala il suo applauso, anzi succede anche che generosamente gli spettatori ti accolgano all'inizio con grida di affetto e simpatia ma poi dovrai dimostrare di essertela meritata. Succede ancora di ritrovarti davanti a una platea poco incline ad accettare i tuoi discorsi, la tua ironia e allora è proprio qui che vien fuori il fantastico scontro con la platea e magari anche il loggione. Leggendo le biografie dei grandi interpreti ci si rende conto che essi non si lasciano quasi mai andare a ricordare i grandi successi ottenuti davanti a un pubblico impazzito al loro apparire. Essi ti racconteranno con orgoglio di quando il primo gesto d'accoglimento fu un fischio seguito da un pernacchio, così hai dovuto tirar fuori tutta la tua grinta e il tuo talento, sudare e sentir freddo, prendere a pedate una voce che dal di dentro ti diceva: "Lascia correre, fingi un malore e vattene via da 'sti stronzi!", ti sei scaracollato come un buttero, ma alla fine... tutti in piedi a spaccarsi le mani!

Come diceva Eduardo De Filippo: “Davanti al pubblico non devi mai mollare le briglie. Ti troverai sempre nei panni di un auriga che corre in piedi su un trabiccolo con due ruote, trascinato da quattro cavalli che corrono in un ippodromo di fanatici. Devi individuare subito, alla partenza, quale sia l’umore dei tuoi cavalli oltre che quello del pubblico, non strappare, non mostrarti troppo sicuro di te, non sorridere ad ogni buon effetto. Guai all’accondiscendenza piaciona: alla prima curva presa troppo stretta voli via fin su nelle gradinate dei popolari. E attento: non lasciare mai che il ritmo lo decida il pubblico, cioè i cavalli, segnale tu, stringi, non compiacerti e via rotondo, falli prendere fiato, rallenta ma non esagerare. Se scoppia in risate troppo facilmente, taglia! I cavalli che caracollano nitriscono troppo eccitati e dopo un po’ si sfiancano e non ti seguono più: falli arrivare al traguardo non ancora sazi! Guai se gli ammannisci troppe portate d’abbuffata, finisce che satolli oltre misura vomitano, e magari proprio addosso a te.

In questi ultimi dieci anni ho realizzato numerose ricerche su grandi pittori e architetti italiani, soprattutto del Rinascimento. Ho scoperto che nella loro quasi totalità si trattava, oltre che di straordinari artisti figurativi, anche di valenti musicisti. Fra questi, Leonardo e Michelangelo non solo si dimostravano abilissimi nel suonare strumenti musicali, ma progettavano e costruivano essi stessi i propri strumenti, come liuti e mandòle. Sebastiano del Piombo e Pontormo si rivelarono, prima che pittori, valenti concertisti ed esecutori di canti. In particolare, Sebastiano del Piombo venne chiamato a

Roma dal Papa non perché dipingesse, ma perché si esibisse con il canto e il proprio liuto. Testimoni del tempo assicurano fosse un vero virtuoso.

Ognuno si cimentava in campi diversi. Il Correggio era matematico, architetto e studioso di astronomia. Astrologo era il Parmigianino. Leon Battista Alberti filosofo, matematico e architetto. Maestri di prospettiva e dinamica erano Piero della Francesca e Luciano Laurana. Tutti, chi più chi meno, si dimostravano valenti scenografi e allestitori di spettacoli. Raffaello si scoprì essere addirittura un rinomato urbanista: progettò un vero e proprio riassetto dell'Urbe. Leonardo poi si rivelò scienziato in ogni campo: quello delle chiuse e controllo delle acque, costruzione di macchine d'ogni genere per l'edilizia, la stampa e la guerra; progettava navi, sistemi idraulici, gru, montacarichi, macchine volanti e potremmo continuare per pagine ad elencare le materie in cui emergeva su tutti. Disegnava tanto con la mano destra che con la sinistra. Scriveva di dritto e di rovescio, si presentava come geometra e meccanico e si diceva orgoglioso di non essere un letterato. Aveva certezza che la Terra e gli altri pianeti girassero intorno al Sole e che esistesse l'attrazione dei gravi. A quarantacinque anni iniziò a studiare il greco e il latino. Vivisezionava i cadaveri e per questo reato fu buttato in carcere. Il conoscere per meglio pensare era già reato nel Rinascimento, proprio come ai nostri giorni.

Di sé ognuno non si limitava a definirsi "artista", ma si presentava come progettista di ponti, fortezze, spingarde, medico, alchimista, restauratore etc. Ognuno era in grado di ricostruire e salvare palazzi antichi, statue greche e romane, dipinti semi-distrutti, rimettere in sesto anfiteatri ridotti a ruderi, reperti di navi etc. Un gran numero di opere malandate tornarono in vita. In

tutto il Quattro-Cinquecento i principi e Papi fecero a gara nel far risorgere opere d'arte ritenute ormai irrestaurabili.

Oggi, se ci guardiamo intorno, vediamo questo spirito del restaurare completamente ingolfato da regolamenti e veti, spesso insensati, per non dire dannosi. Pessime leggi messe in atto in modo ancor più ottuso che bloccano ogni possibilità di recupero.

Elenco di teatri che furono restaurati.

24 febbraio 2007

La prospettiva rovesciata

Nel comune linguaggio del teatro c'è l'espressione: proiettare la propria immagine nella platea. Che significa? In poche parole si tratta di riuscire mentre si recita ad immaginare se stesso, il proprio corpo in azione visto dalla platea e dai palchi e fin di lassù, se esiste, dal loggione. Il gesto e la proiezione di un attore cambiano valore a secondo del punto di vista di ogni singolo spettatore. Per spiegarmi meglio accennerò a un brano della fame dello zanni, quello in cui questa specie di Arlecchino, costretto al digiuno da giorni e giorni, sta per impazzire e, aggredito dagli incubi della fame, pensa di mangiare se stesso strappandosi i testicoli e azzannandoli come fossero succulenti polpette. Ci gioca gettandoli in aria prima di ingoiarseli. Si strappa un occhio e lo succhia come fosse un uovo, poi va a infilarsi una mano in gola e giù giù per il gargozzo per afferrare le budella, le trippe. Se le tira fuori, strappa e le ripulisce dello sterco per poi divorarle come succulenti manicaretti.

Vi accenno la sequenza della pantomima. Eseguo.

Avanzo barcollando come ubriaco verso il proscenio, mi palpo stomaco e ventre, faccio il gesto di strapparmi i testicoli e gettarli in aria. Importante da subito è che riesca ad immaginare non solo come mi vedono dalle prime file ma anche sui lati e in fondo e ancora sopra. Per questo non resterò di continuo in posizione frontale ma ruoterò a scatti o lentamente il mio corpo di qua e di là. Guarderò verso l'alto e mi porrò anche di profilo e di schiena. Naturalmente tutto deve apparire naturale, non una specie di defilé. A questo scopo bisogna scegliere posizioni e percorsi che valgano per la maggior parte dei punti di vista. Se dovessi preoccuparmi di soddisfare in sequenza ogni spettatore distruggerei il personaggio, traducendolo in una specie di burattino preso dalle convulsioni. Ancora devo sottolineare che non tutto va rappresentato fino nei particolari, spesso conviene accennare solo, alludere un fatto o una situazione. Insomma bisogna lasciare uno spazio notevole all'immaginazione e all'intuito dello spettatore. Quei movimenti appropriati arricchiscono oltretutto l'espressione del gesto. In questo brano, mimato e commentato, io parlerò un finto dialetto, un grammelot bergamasco-bresciano. Non è importante intendere le parole, è il suono, l'onomatopeica che conta poiché indovinare è più importante che intendere parola per parola.

Comincio:

“Boia che fame che tegno. (Segue sproloquio in grammelot.) Per esto infamamento me se straca lo stomaco e i buschi, me se strigheno a bissa. G'ho tanta fame che non ghe vego. Voraria cavarme i cojon e strosicarne coi piselo per l'aere. Ziogarghe con pan de un zogular e po' magnarmene un per un. O che son bon delicadi (esegue l'abbuffata).”

Voraria strazzarme un ogio fuori dall'orbis (l'orbita), (mima l'azione) e ciucciarmelo d'appresso st'ogio come fosse un ovo. Bon st'ovo da ciucciare. E po' infrigarme in la boca man man e andarghe dentro tutto del gargosso. Attorne le busèche e strazzarme de fora, tira!, vegne! Oh che longhe!Aoiahè! (mimandosi e guardandosi a tergo) Boia oh il bus del cull! Adesso me lo metto ben. Ohi quanta merda ghe sorte.”

25 febbraio (continuazione del giorno precedente)

Soffia con forza nel budello, ottenendone un suono profondo, quindi mima di strizzare le budella e inizia ad ingoiarsele. Finisce con un rutto.

“Ohi che fame che g'ho!”.

C'è un'altra questione che vi voglio svelare: la ritmica.

Al contrario di quanto succede nel teatro della tradizione borghese, in particolare nel teatro naturalistico, quando affrontiamo il teatro popolare, esempio della commedia dell'arte, come è appunto la “Fame dello zanni”, scopriamo che tutta la giullarata è iscritta dentro una musicalità con cadenze geometriche e ritmi matematici. Circa vent'anni fa il maestro Renzetti, che avevo conosciuto alla Scala e con il quale avevo collaborato nella messa in scena dell’“Histoire du soldat”, mi offrì di interpretare la voce narrante in “Pierino e il Lupo” di Prokofiev. Mi consegnò lo spartito dell'opera con incluso naturalmente il testo.

Lo lessi d'acchito a voce alta, più o meno così: “Pierino il ragazzino se ne andava nel bosco tutto solo e guardava ascoltando i piccoli uccelli che saltellavano qua e là sui rami cantando. ‘Dove vai Pierino tutto solo fra piante e rami del bosco? C'è il lupo che gira da ‘ste parti. Vai a rischio che ti sbrani’.

“Non importa a me del lupo, sono agile ad arrampicarmi sulle fronde”.

“Ah!..”, mi interruppe Renzetti, “Lo conosci già! Mi avevi detto che non lo avevi mai recitato!”.

“Ed è vero”.

“No! Non mi freggi. Stai andando a ritmo perfetto rispettando pure le cadenze e perfino la melodia”.

Così dicendo il maestro si mette al piano e inizia e io gli vado appresso con la voce: “Tin ta da....da da ti... Dove vai Pierino....ti da da....in quel bosco tutto solo....ti ta ta tata ta ti...fra piante e rami del bosco....ti ta da di....risponde gli uccelli che saltellano sui rami e cinguettano....e del lupo non ho paura...presto mi arrampico sopra gli alberi.....ti ra ar dara....oh!!!Mamma è il lupo con le fauci spalancate. Ha azzannato un ochetta poverina! Piume di qua, piume di là...pare un cuscino fatto a pezzi”.(a soggetto).

Renzetti batte forte con le dita sui tasti come a bloccare l’opera: “Adesso mi spieghi. Non sai la musica, non conosci le note, non sai lo sparito, come riesci a andartene in accordo così facile?”

“Scusa”, gli rispondo, “Per me tra il cantare e il recitare non c’è differenza. Ho imparato tra i fabulatori del mio paese che spesso si facevano accompagnare da una chitarra o da un tamburo quando raccontavano le loro storie. E così anche quando metto in scena una giullarata d’istinto seguono una metrica libera ma con il rientro obbligato nella cadenza geometrica. E’ come respirare. Un esempio: conosci la parpaja topola? No! Che cos’è? E’ una giullarata, anzi un fablieu francese del Mille. Parpaja topola è il sesso

femminile. Parpaja in provenzale significa farfalla. Topola la si aggiunge per i ritardati che non capiscono subito.

E' la prima volta nel teatro che il sesso femminile diventa il massimo protagonista di una storia.

E' la storia di un capraio, un pastore, che sta sulle alpi con il suo enorme gregge ed è sempre solo. Il gregge non è suo ma di un padrone ricchissimo, proprietario di tutta la valle. Il padrone un giorno muore e lascia in eredità a quel pastore che si chiama Giavan Petro, che significa sciocco e un po' coglioncione. Il giovane capraio diventa così ricco sfondato e c'è un prete a fondo valle che ha un amante, Alessia, una giovane splendida la più bella di tutta la piana. Il prete ci fa l'amore ma nessuno se n'è accorto. S'intorciano sul campanile, dietro il confessore, nel quadriportico dell'Abbazia. Nessuno se ne accorge. Non per niente il prete si chiama Don Faina. Ma c'è una donna che sa tutto ed è la madre di Alessia. Lei ha capito ogni intralazzo, difatti la chiamano "Volpassa". Va dal prete e dice: ...attenzione qui comincio a recitare una specie di dialetto lombardo-veneto-friulano.

"Senti un po' ti Don Faina. A mi non importa che te vai a sconosciarte in cruscia de gambe con la mia fiola. Me vegne però i sbrividi in la stciena se penso che po' capitar che ve descovre intanto che ve slanguit tutte doi dei inciuciamiento.

Quinci sea ciaro. Se vorsit seguitar in sto sbatti sbatti, antes, ve retruvet na covertura. E cosa saria sta covertura?"

"Un mariazzo!"

Don Faina l'ha capit subit el ziogo de tampon: "Mariazzo come a dir...matrimonio sponsale?"

!Si! Ti devi trovarghe per la mia Alessia un mario, un omo non mi importa se sia ziovan o vecio al ponto de stciaparse tutto come ol sternuda, che ol camina con la panza en fora e i cojon strosegan parterra. Che ol sbonfia de catar per via dei polmon stciepà.”.

Qui si rivolge al pubblico come in “un a parte”. Fate attenzione! Sotto il monologare c’è costante un ritmo musicale.

Proseguo: “Così, se capita che stciopa l’axcident e se scovre che l’Alessia gha un amador de nascondon: uno scandalo. Chi se ne importa! tuto el bataclan de la vergogna se scarica adosso al mario, allo sposo beco, miga a la sposa Alessia. Tutti diran poran fiola, così bella. Cosa pretendit? Che la resti fidala sto crampen del mario? I corni son d’obbligo par Dio!

A stò punto la conclud la Volpassa: “Voialtri grasie a sta condision podret andarve a far l’amore sbotoscià in de l’acqua de la fonte. Sbiotì a rotolarve in tel formentòn fiorit. Incrosciadi sovra un cavalo che va al trotto o ti su un’altalena de qua sbiotà. Sbiotada ancha la Alessia su un’altra altalena de contro. Descende ela. Descende ti, whuan! Una scontrada in tel mezo. Vun contro l’altra! Le resta graveda e ti tuto sderenà”.

Fate attenzione ora il ritmo cambia di cadenza e di musicalità. E’ sempre la volpazza che parla: “Ma caro Don Faina sia chiaro se non riessi a trovarghe un mario digno per la mia Alessia che g’abbia dinaro, casa e possessiun, ti, a puciarghe el biscotto in la tasina de la mia fiola te g’hai finit. El biscotto te lo poe infilar in te l’oregia. Sufficit! Capit?”.

A sto punto c’è un’altra variante di ritmo e tono, diremmo di musica. Varia anche la gestualità. “Don Faina l’ha capit a la perfesion. El va pensando chi podria ingabbiar. Un mario per la sua femina amorosa, non l’è fazile de

trouvar! De botto ghe vegni in mente el Giavan Petro. L'ha savut de stà eredità da miracolat. E subit el manda un fiol che vaga sul monte a ciamarlo: “Dighe che el capelan a fondo vale, che son mi, ol ha scoperto che ti, Gioan, ti te g'havut un patre che prima de crepare la lassad a Don Faina una commission mui emportante che ghe farà gran plasere. Dighe che desènda subito de mi, chi, a la giesa granda”.

Segue la progressione scenica di cui diamo i punti fondamentali.

Il giovane fa la sua commissione. Giavan Petro scende precipitandosi a fondo valle. Entra nella chiesa dove Faina gli ha preparato la trappola dell'incantamento. Giavan si trova inondato dai riflessi dei fasci di luce sluzzecanti provenienti dalle vetrate che attraversano tutto lo spazio dell'antica chiesa. Il giovane, stordito, si arresta davanti all'immagine viva di una giovane donna addobbata con abiti degni di una regina.

Quei riflessi dorati che la inondano, specie sul viso, la rendono ancor più splendente: “Ohi che maravegia de fiola dorada co stì oggi grandi e luminanti e la bocca de robin. De drio a lù sulle sue spalle spona la faccia del prelat.

“Te piase?”

“Bella”, l'altro risponde, “Ma l'è viva”?

“Sì che l'è viva!”

“Ma respira?”

“Non solo la respira ma la parla e ride e co' sto cuorpo la se move a maravegia. Ma se ti la vol te la pol sposare”.

Queste frasi in dialogo sono dette come un gregoriano festoso che man mano si tramuta in un gloria fortemente crescente:

“Non g’avevo gi mai veduo una femmina così presiosa e dolza. Oh si che me la sposo volentera con tutta l’anima me piase e la voi tegnir ambrassada de giorno e de notte. Oh per farne così contento de ’gnir matto”.

Don Faina lo vol calmare: “Oh capit! Te piaze. D’accordo.”

“Lasciame parlare. L’è’ una vita che non me riesse de sbrofar parole, una volta ghe ne v’ho l’occasion. Lasciame sfogare e cantar tutta la mea allegressa e ol desio....”

Alla fine si giunge al matrimonio dove si describe la festa con invitati e parenti di Giavan Petro, gi mai vedui, ni conosciudi.

E poi danza Alessia con le vesti che svolazzano e giungono a scoprire le sue gambe lunghe e tornite da far venire lo spasimo per batticuore.

Poi danza il prete e la Volpazza, sbattendo qua e là il suo gran sedere col quale nelle giravolte scaraventa fuori dalla balera il malcapitato che ne vien colpito.

Alla fine Giavan Petro sogna che tutti i convitati e la banda se ne vadano per restar solo con la sua sposa e farci giochi d’amore.

Il brano è recitato quasi cantando a ritmo di Pavana.

Rimasti soli il prete, la sposa, la Volpazza e Giavan, al prete viene in mente che ci si è dimenticati di far accompagnare a casa, di là dal fiume, la madre di Alessia. Giavan chiede a chi toccherà far sto servizio.

“A te!”, esclama il prete, “E’ il compito del genero accompagnar la suocera alla sua dimora, a meno che ti non accetti di dormire con la tua suocera fra te e Alessia”. Subito Giavan fa uscire dalla stalla un grosso cavallo appena comprato e ci carica sopra la Volpassa. Poi, sul medesimo cavallo monta a sua volta.

“Tornerò in un attimo”, grida allegro, “Apettami Alessia!”, poi si rivolge al prete perché tenga compagnia alla sposa.

Qui il ritmo è calmo ma puntato, pervaso da un’ansia sbrigativa.

Il racconto segue con vari andamenti, in alcuni casi talmente accelerati da sembrare tiri tere scioglilingua, come nel caso in cui il Giavan si ritrova a dover scoprire, secondo il racconto dell’amata, che quella prima notte non potranno far “giochi d’amore” in quanto lei nella fretta di prepararsi per uscire in tempo dalla sua casa per raggiungere la chiesa accorgendosi di trovarsi in gran ritardo va “via di testa” e si dimentica d’indossare la parpaja topola: la dimentica appesa al chiodo dell’acqua santino. E ora se ne trova priva. Il Giavan è disperato, poi decide di andarci lui di persona a casa della suocera a ritirare la parpaja della moglie. Alessia cerca di dissuaderlo ricordandogli che è notte fonda e intorno potrebbe incontrare briganti e lupi e che oltretutto ci dovrebbe arrivare a piedi poiché il cavallo s’è azzoppato. Ma Giavan non ascolta consigli: è deciso, ci va correndo. Arriva sotto la casa della Volpazza tira sassi sui vetri della finestra perché si svegli quindi alla domanda: “Che ci fai qui a quest’ora di notte? E’ successo qualcosa alla mia figliola?”.

“La tua figliola sta bene, soltanto che s’è dimenticata...”

“Di che cosa si è dimenticata? Cosa fai qui?”

“Son venuto a prendere la parpaja!”

“Quale parpaja?”

“Quella che te g’he”. La donna equivoca e pensa che il Giavan voglia la sua di parpaja...di lei. Volpazza si sente lusingata, poi aggredisce il genero goloso: “Con una parpaja splendida come quella della mia Alessia non ne

hai abbastanza? Pretendi anche di godere della mia?” Giavan capisce finalmente l’equivoco ed è costretto a raccontare della smemoratezza di Alessia. Il racconto di Giavan è una ballata detta, o meglio cantata, a ritmo forsennato. Contrappuntato da particolari che si susseguono come in un rosario impossibile.

Alla fine di questa esibizione rapida introduco l’argomento della camera da presa.

Spiego al pubblico:

26 febbraio

A questo punto bisogna che sveli un’altra situazione di cui l’attore deve essere ben cosciente, cioè il modo in cui ogni spettatore gestisce le proprie facoltà visive dinnanzi ad una rappresentazione. Assistendo a uno spettacolo in cui gli interpreti sono numerosi, è ovvio che ad ogni entrata il pubblico rivolga la propria attenzione all’uno o all’altro a seconda della situazione che si va delineando. A questo proposito, si è usi credere che l’attore in grado di rendere viva l’attenzione di chi sta in sala sia in rapporto al ruolo e alla quantità di battute (interventi recitati) che egli ha a disposizione. Questo è falso: basti ricordare i canovacci in cui Arlecchino ascolta le tirate di Pantalone. Arlecchino finge di essere molto interessato alle chiacchiere del padrone, ma in verità la sua attenzione è rivolta alla tavola intorno alla quale le due maschere le due maschere si trovano a ruotare, ricolma di cibarie succulente e a immediata portata di mano. Ecco allora che il blaterare di Pantalone è solo una sequenza di parole che servono da contrappunto all’azione mimica dell’eterno affamato Arlecchino, che ad ogni distrazione

del padrone tenta di acchiappare salami, bistecche, pezzi di pollo e altre leccornie.

Ebbene, qui si scopre che ogni spettatore possiede nel proprio apparato visivo la possibilità di stringere e allargare il fuoco visivo. Per esempio l'immagine in cui la mano di Arlecchino sta abbracciando un pollo intero e va a infilarselo sotto la giubba abbisogna di una specie di zoommata che sottolinei quell'azione. Quando però, sempre Arlecchino, per nascondere il pollo, lo spacca in due pezzi e va a infilarseli sotto la giubba, destando la meraviglia in Pantalone che vede spuntare sul petto del suo servo due rigogliose tette, è ovvio che l'operatore in servizio nel cervello di ogni spettatore, effettui una zoommata ad allargare, per inquadrare entrambi i personaggi: l'Arlecchino imbarazzato e il padrone sconvolto. Ma ecco che Arlecchino, eseguendo una specie di capriola, riesce a sistemare il pollo dietro, sulla schiena, così da apparire gobbo. Se ne rende conto Isabella, che manda un grido di stupore. E così Arlecchino è costretto a far viaggiare il pollo sotto la giubba, di qua e di là, fino a farlo scendere nelle braghe. Ad ogni scambio di situazione gli spettatori sono obbligati a variare la ripresa visiva. È ovvio che il pubblico non si renda conto di queste personali varianti tecniche: è una azione naturale ma inconscia. Però l'attore e il regista devono assolutamente essere consapevoli di questo fatto per meglio dirigerlo, specie se, come nel mio caso, l'attore è solo sulla scena e deve far immaginare la presenza di altri personaggi, sdoppiarsi, insomma... trasformarsi in un coro, una formica o una tigre.

A proposito di tigre, vi propongo la storia della tigre, una giullarata che ho avuto la fortuna di vedere rappresentata da uno straordinario fabulatore per la prima volta a Shangai.

Shanghai è una delle città piú grandi del mondo. In quella periferia mi sono imbattuto appunto nell'esibizione di un contadino cinese, naturalmente di Shanghai, che si esibiva su un palcoscenico all'aperto davanti a un migliaio di persone sedute sull'erba. La storia che stava raccontando aveva senz'altro come protagonista una tigre. L'avevo intuito dalla quantità di ruggiti e dagli zompi davvero felini che eseguiva. Per il resto non capivo niente. Quindi mi sono rivolto all'interprete cinese che ci seguiva. Era uno di Pechino, che parlava un italiano perfetto. Gli ho chiesto che cosa stesse raccontando quel contadino sul palco. Mi rispose, dispiaciuto, che non capiva una sola parola. Perché? Il fabulatore si esprimeva in dialetto della provincia di Shanghai, un dialetto parlato da una minoranza etnica di ottanta milioni di abitanti! In Cina le minoranze etniche si classificano dai cento milioni in giù. Capirai, con quasi due miliardi di abitanti, è ovvio. Ora, questo nostro interprete di Pechino si è dato subito da fare per procurare un altro interprete che lo aiutasse, e di lì a pochi minuti ha trovato un cinese del luogo che conosceva tanto il dialetto di Shanghai che la

lingua di Pechino. Anche questo nuovo interprete vedeva quello spettacolo per la prima volta.

Quindi, prima ascoltava, poi rideva, infine traduceva all'interprete di Pechino che rideva a sua volta, poi traduceva a me, così che finalmente anch'io arrivavo a ridere felice! Inutile dire che gli spettatori si seccavano moltissimo e, ogni tanto, zittivano...

Ed eccovi la storia: è il contadino che parla in prima persona, parla di se stesso... di quando faceva parte della settima armata (comandata da Mao Tze-tung e Chu-té) che, insieme alla quarta e a parte dell'ottava, hanno realizzato la lunga marcia: sono scesi dalla Manciuria, una cosa come seicentomila uomini che via via sono stati decimati e sono calati a centomila, poi sono risaliti addirittura a un milione, sempre attaccati dalle bande di Chang Kai-shek, in continue imboscate. Sono discesi dalla Manciuria, dicevo, sono arrivati fino a Canton, Canton-Shanghai, da Shanghai... hanno attraversato tutta la Cina per il largo, sono arrivati all'Himalaya, hanno attraversato anche l'Himalaya, e poi sono risaliti verso il Nord raggiungendo i confini con la Siberia attuale... ecco, una U immensa, non si è mai capito perché non abbiano attraversato direttamente... ma... son storie cinesi, noi non possiamo capirle. Però hanno

avuto ragione loro... tant'è che hanno vinto la rivoluzione.

Per strada morivano come mosche, affamati com'erano, mangiavano anche i cavalli, appena un cavallo rallentava un pochino gli saltavano addosso: “È morto! è morto!” E se lo divoravano. Si divoravano topi e cani. Scoppiò una dissenteria tale per cui se la facevano addosso marciando... e quella strada si riconoscerà per secoli per tanto è diventata rigogliosa, concimata com'era.

Finalmente sono arrivati ad attraversare l'Himalaya e a un certo punto questo soldato racconta che le truppe di Chang Kai-shek hanno sparato dall'alto, e 'sto poveraccio è stato beccato proprio in una gamba, il proiettile gli ha sfiorato un testicolo... colpito di striscio il secondo... se ne avesse avuto un terzo gliel'avrebbe spaccato in pieno. E però il suo guaio è che dopo un po' di giorni si accorge che gli è scoppiata la cancrena... Il disgraziato comincia a trascinarsi la gamba, di notte urla in un delirio terribile. Preso da pietà uno dei suoi compagni estrae una pistola, gliela punta alla testa. “È inutile che stai a soffrire, tanto sei spacciato! Un colpo ed è finita!” “Grazie, sarà per un'altra volta! - lo blocca il contadino ferito. - Ti ringrazio per la gentilezza, ma preferisco aspettare e fare da me”. Afferra la pistola e dice: “Andatevene via, è pericoloso che restiate indietro

ad aspettarmi, io sono un cadavere, datemi un po' di riso tanto per resistere, e una coperta". Si copre, gli altri vanno via, li saluta con malinconia, si distende, e finalmente si addormenta. Poi si sveglia di soprassalto tutto preso da un incubo: ha l'impressione che gli stia crollando tutto il cielo addosso come un mare capovolto. In verità sta succedendo proprio così: il cielo si è davvero trasformato in un mare, sta precipitando sulla terra. Esplode una tempesta terribile, un acquazzone spaventoso, torrenti e fiumi straripano, il poveraccio, già ferito, con la gamba putrefatta, si trascina zoppicando su per la china della montagna, raggiunge l'altipiano, c'è un fiume in piena, lo attraversa a nuoto, rischia di essere travolto, ce la fa, si arrampica afferrando coi denti un ramo... - miracolo! Proprio di fronte, sulla parete, si apre una caverna. Si butta nell'interno, è finalmente salvo!

Ecco, da qui io vado raccontando. Recito in dialetto, non lo racconto in cinese, è ovvio, ma nel dialetto di Shanghai... che ho imparato benissimo. Scherzavo... reciterò in un dialetto che assomiglia un po' al cinese, quello dei contadini padani. Niente paura. Si capirà perfettamente. Ecco, il contadino entra nella caverna e, fradicio d'acqua, si trascina la gamba... è felice.

METTERE TUTTE LE DIDASCALI EIN PRIMA PERSONA

(Si raccoglie per un attimo poi parte deciso).

Allora. Davanti a mi, meravigolo! u gh'era una caverna, boia, grande, negra, a vò dentro, salto: “salvo! salvo! ah, ah, ah! Non morirò anegato! Morirò marscido!” *(Pausa, mima di appoggiarsi alla parete)* Boja el dolor che sento dentro... *(Si stringe la coscia all'inguine)* Oh là, là, che scuro che gh'è dapartuto, scuro! Punto i ogi in del fondo e te scorgi de i osi *(panoramica con lo sguardo a scrutare)*, una carcasa de bestia magnada, granda come 'na vaca. Ma chi l'è che magna in 'sta manera?... Che bestia l'è? Boja, speremo che la sia negada le' e tuta la famiglia. *(Pausa, mima di lasciarsi cadere a terra)* Moru, moru, un gran dolor che me vegne in t'el inguine. Me pica el core fin dentro el didon del piè. Ohi, che 'l pica! me va, me va el cor, moru, moru, moru... *(Spalanca gli occhi)* Boja, de colpo sento un sfrigagnar là in fondo, l'avertura de la caverna. In del ciarar scorzo una crapa granda, ritajada derentro el ciaro del zielo, ogi come de' lanterne, de' gran denci, boja: *(respiro)* la tigma!! Oh, che tigma! *(Con tono di meraviglia e terrore)* Una tigma-elefante! Mai veduda una tigma de quela manera! *(Respiro a tutta bocca)* La vegne avanti, boja, cun 'sti ogi... nei

denci ol a g'ha un tigroto, grosso, cun la pancia impienida d'acqua, che par na luganiga sgiunfiada: negato! Ol buta per tera el tigroto, ol spinge in su la pancia con la giamba: blo, blo, blo, buta fora vomegando... a l'è morto. De intramezo a le so gambe, un altro tigroto a gh'è, vivo, ma con un panciun ch'el pare che gh'abia mangià un'anguria intrega. 'l stasciga la pansa per tera, ghe dà una lecada, poi la vegne su cun la testa 'sta tigre, la usma. (*Mima di annusare nell'aria*) Boja!... Se ghe piase la roba frulada sun futut!... (*Muovendo braccia e gambe inizia una camminata felina sul posto*) Monta, monta, vegne in avanti, granda la tigre, svrogra i oghi, i denti, granda la boca... (*Mima di avvicinarsi. Si scansa con la testa disgustato*) ohaooha!!! ... (*Accenna un dietrofront*) Quase vomegando la va via.. . per el fondo.

Primo stacco. Allora, notiamo innanzitutto un particolare. Abbiamo una condizione in oggettivo, e un'altra in obiettivo.

Nel primo caso sono io in prima persona che racconto di me stesso, e vedo di là la tigre, il tigrotto, e allora l'angolo visivo dell'immaginazione del pubblico è con me e punta nella direzione che io indico, lo spettatore è portato a essere dietro le mie spalle per osservare quello che racconto, anche

se fisicamente, è naturale, resta al suo posto.

Attenzione! Descrivo la tigre, la sua dimensione, gli occhi grandi, i denti, descrivo i due tigrotti gonfi nel ventre riempito d'acqua, uno è annegato. Ma ecco che, di colpo, l'azione si ribalta, mi trasformo nella tigre ed ecco che io spingo mimando i gesti da tigre, levo la testa... lento... comincio ad annusare. Ecco l'obiettivo.

Ribaltamento: di nuovo la camera da presa è di qua e il personaggio della tigre di fronte a me, perché sono io che racconto, è attraverso i miei occhi che il pubblico può vedere il muso, le fauci, la gran testa della tigre che avanza, s'ingigantiscono gli occhi, i denti, avanza la tigre... Altro ribaltamento: di nuovo divento la tigre che cammina ancheggiando verso la platea. (Appunto la ripresa in obiettivo). Altro ribaltamento in obiettivo: ecco la tigre, è lei che descrivo, i suoi occhi, che debordano addirittura dall'immagine, come una grande zoommata di ravvicinamento, l'immagine è ingigantita oltre misura, entra e sorpassa la mia figura. Ora prendo un gran fiato ed esplodo in un ruggito: ahughaua! Passo nel ruggito e me ne vado via. Chiaro? Si è trattato di una sequenza di continui spezzoni, il classico montaggio di cinema serrato. E gli spettatori sono costretti a seguirmi in questo continuo cambio di ripresa. Adesso

proseguo. Attenti, di nuovo c'è questo gioco alternato.

(Ruggisce) “Ohoahoah!” La va via, sculettando, quasi vomegando, in fund a la grotta. Dio che spavento, che g'hai ciapà! (*Fa il gesto di sdraiarsi*) La se stravaca, ol gh'è el tigroto, ol ciapa, ol mete visin a la sua zinna, e te vede spuntar do' zinne sgionfie, empiegnide de late quasi a sciopare. A l'era setimane... de seguro, con tuta l'acqua che vegniva gio, che nisciuno la tetava. Ghe dà la teta al tigrot: ohoahh! (*Mimo, per accenno, la madre che offre la mammella*) Cume a dire: “Teta!” E 'l tigrot: gnohohh! (*Ruggito flebile con gesto di rifiuto, poi ruggito possente*) “Ohaohoh!” (*Eseguo l'alterco*) “gnohoahh!” Una scena di famiglia! (*Mi arresto, mi ricompongo*).

Analizziamo il passaggio: si rompe l'azione ed è come se io mi trovassi ad uscire dalla grotta... da fuori, per commentare: “Una scena di famiglia!” Poi incalzo quasi dialogando: “Gh'aveva rason el tigroto. A l'era tuto el ziorno che l'aveva inguiat acqua, l'era pien de acqua 'me un bariloto, te vol darghe anche el late come curesiun del capucino?” Poi all'istante mi ritrovo nella caverna! “oheohh! La tigre se volta verso de mi”. Lo sto raccontando

preoccupato. “La me punta mi!” Altro commento: “Che c'entro mi? Son manco de la famiglia! Adesso sta atento che la s'è incassà col fiol e la vegn a catarsela cun mi!” (*Ruggito possente*) *oehihehh!* La vegn avanti”. (*Mima la camminata*) Attento: torno in obiettivo: “Boja, me se drisan i cavei in testa (*li indico mettendosi con le mani spalancate a dita tese, a raggera, sul capo*), i peli de le oregie, del naso, e altri peli (*ripete la sequenza mimica emettendo suoni a ritmo, come di un mandolino pizzicato*) pin! pin! pin! (*Mima il rialzarsi dei peli sul pube*) Spasula! (*Mima l'avvicinarsi della tigre*) Vegne, la vegne, la monta, monta, l'ariva de preso, (*si ammolla una pacca in pieno viso*) TAC! una teta in faccia! “Ma l'è la maniera questa de masar la gente a tetade!?” (*Ruggito irritato*) “oeahh” “G'ho capio!” ciapi subit el biroeu de la teta (*fa il gesto di afferrare delicatamente il capezzolo*), me 'l pogi apena sui laver. (*Mima di succhiare compunto, quindi di riporlo al suo posto*) “Grazie, tanto per gradire!”” Altro gioco di commento, sempre a uscire. Cioè, prima eseguo l'azione diretta e poi un commento al di fuori dell'azione. Riafferro il capezzolo, succhio, commento: “Bono! El late de le tigri, bono... un po' amareu in t'el fund...”

Qua l'immagine si è fermata, è come se avessi bloccata la macchina da presa! Tac, rimane qua, e voi avete coscienza che la tigre è ancora allo stesso posto con la sua testa terribile sopra la mia spalla, a destra. Io ho sempre fra le dita il suo capezzolo... mi sono distaccato un attimo, quasi un commiato, come a dire: “Scusi signora, devo parlare con dei miei amici...”

Mi rivolgo a voi, in un “a parte”, descrivendovi le qualità del latte: “Amareu in t'el fund, un po' cremoso ma che va giù, slisigante, caro, bono!... (*Mima di riporre il capezzolo*) “Grasie, tanto per gradire”. (*Respiro*). Non l'avessi mai fatto! (*Scatto con la testa*) “Oehohh” Che le tigri per l'ospitalità... diventan de le bestie! (*Si precipita a riafferrare il capezzolo, rapido lo riporta alle labbra*) Ciapo de novo... (*Mima di tettare*) Ciucia, ciucia... bono, slisigoso, ch'el va dentro lo stomigo, anche en t'la gamba tuta marcida. .. grasie!” La tigre fa un passo en avanti. Tac! un'altra teta! “Le tette che g'han le tigri! Boja che teteria!”

In questo momento la tigre è qua (*indica lo spazio davanti a sé*), notate bene, quindi io parlo anche attraverso la tigre, non mi sporgo oltre l'immagine che ho disegnato nemmeno d'un millimetro. Non ce n'è bisogno. E un'immagine raddoppiata per cui voi

vi trovate qui con me, quasi al mio posto, ed è per questo che s'è creata questa ovvia convenzione, per cui voi siete in grado di vedere in trasparenza, e non vi dà alcuna noia; non è che dite: “scusa, scansati tigre, che devo vedere l'immagine che c'è dietro”. (*Ritorna nell'atteggiamento di poppare*)
Alora: Teta, teta (*mima di passare su un'altra mammella*), un'altra teta, boja, va giu el late slisigando, me sgionfio. Ohi, comincia a sortirme anche da le oregie, dal naso, tegno la panza che sgrunfia, boja, 'n'altra teta, adesso stciopo, stciopo... voreria spudar fora, ma quella a l'è tanto mata che se sbroffo un pò de late, chissà come s'incasa. Ah, ah, bono! Finito? (*Mima di riporre il capezzolo e di sistemare in ordine le mammelle*) Fo una pieghetina, la tigre la se volta: altra teteria! Pareva de esser a Shanghai a la catena de montagio: (*riprende a poppare*) teta, teta, un'altra teta, teta, gh'avevo la panza come un Budda, in catività!... le oregie: veniva fora latte anca da le oregie... se fago un regutin, stciopi! Tegnevi le ciape serade, stringiue, che se me vegn na disenteria, spregagno fora e sbrofo tuto el late... quella s'incasa e me branca come un biscotin, me puccia in del latte, e me magna vivo! Finito, la tigre me dà una lecada, tuti gli ogi che van per aria che paro un mandarino... la va in fondo sculetando tranquila, la se stravaca. La dorme, el tigroto dormiva già. Mi,

imbrugnàt, imbriago come son de late,
m'indormento come un bambin... La matina me
desveglio: tuto bagnado per tera! Che se la tigre
s'encorge!... Vardo in fondo a la caverna: dov'è?...
No' gh'è... ni' gh'è la tigre, no' gh'è el tigroto!

Stop, un attimo. Notate, è importante, la posizione:
il luogo deputato della tigre è là, in quarta fila
(*indica in platea*). Però adesso, come mi sveglio,
non c'è piú.

(*Riprende a recitare. Fa il gesto di svegliarsi*) La
tigra nò gh'è, l'è sortida, l'è andada via, e anca el
fiolin... Boja, sarà andadi fora a pisar, a liberarse de
l'acqua... Speremo che torna, con tuto el fracaso
che gh'è d'intorno, de bestie che rogise, che se
entra qui uno de quei animai feroci, cosa ghe digo:
“Scusi, torni piú tardi, la signora è uscita, lasci
detto”. (*Fa il gesto di scrivere un appunto*) E mi
qui, tuta la giornata a speciare, speciare...
Finalmente la torna, l'è sera, arriva la tigre con
apresso el so fiolo. Appena che l'è dentro, la fa:
“OHEOH, OHEOH!” Come a dire: “Te se' anc'
mo' chi?” Anca el tigroto dedrio el fa: “AHAH!”
Come la madre, uguale preciso. Van toti e doi in
fondo, la tigre la se stravaca. Gh'aveva de novo le
zinne impienide, non come la sera avanti, ma
pienotte, e el tigroto anca lu con un panzetun

sgionfiado. La tigre ciapa la testa del tigroto, s'la porta visino a le so zinne. Ma el tigroto:
“OEAUH!” (*Ruggito isterico. Risposta della madre*) “OHAHAHA!” De novo scena de famiglia. No' voleva saverne el tigroto de tetar roba umida. La tigre la se volta da mi, col sorriso. (*Col tono di giurare*) Gh'aveva el sorriso! (*Mima un ghigno suadente*) Un sorriso de tigre. La vegne in avanti: TUN, TUN, TUN (*camminata sul posto con accenno a quattro zampe*), i caveli me se drisano, 'l riva, mi ero già pronto co' i didi, ciape el bamberot, ormai so' abituado, le' cun la testa de qua (*questa volta indica la testa sulla sua sinistra*) mi, cominzo a tetare... co una fadiga... adeso vomego tuto e late. Intanto che tetavo, boja! me sento lecare su la gamba, lecare qui, dove g'ho la ferita... Boja! L'è drè a sagiarme, se ghe piaso, intanto che mi teto, le' me magna! (*Pausa. Fa il gesto di osservare meglio la gamba*) Invece no, meno male, la me lecava soltanto, l'era drè a medegarme, dava de' strucugnun, tetava tuto el marzo dentro 'nt'el bugnun, spracava di spudad tremendi de bava su la ferida: PSACH! “La bava!” De boto m'è vegnu en mente de quando s'eri al meo paese de piccolo in la montagna...

Ecco, ci avete fatto caso che esco completamente sulla destra, mi tolgo dall'inquadratura, tenendo ancora per poco la mano appoggiata all'inguine... a segnare l'ultimo atteggiamento, nell'attimo in cui inizio il commento. Allora:

M'è vegnú en mente che la bava de la tigre a l'è un unguento meravegioso!... (e qui mi sgancio totalmente e mi rivolgo a voi quasi conversando) che quando mi ero piccolo, che stavo ancora in montagna al meo paese, a gh'era dei mediconi, dei ciarlatan che vegniva a vend la “bava de la tigre”. De' basloti rimpiegnidi che tegniva...: “Oeh! fiole, done, che avit le zinne sfrigugnade, vode: una bela srugugnada su le zinne e: plat! Tetone che stciopano de late, e sprizza come fontane: eh, done!... (*Respiro*). Vegi, a gh'avet i denci che i croda? Na sfrega da de bava su le gengive: Toohrn! Se incola i denci come zanne! E la guarisse bagnoni, forancoj, feride marze!” E a l'era meraculosa davvero, sta bava. Sarà stata la sugestiun, fato sta che 'tanto che la me lecava, la tigre (e qui ritorno ancora nella posizione di prima), mi sentiva sfrugagnar 'l sangue, no me bateva pí el core là in fund... in d'ol didon... a me se moveva il ginocio! “Boja, l'è la vida!” Per la prima volta, ero cosí contento che intanto che tetavo (dalla descrizione racconto subito l'azione di nuovo

in totale) mi cantavo, e bufavo. Me sunt sbaglià: invece de tetare, ho cominzià a bufarghe dentro a le tete... una teta sgiunfiada en 'sta manera, che se s'encorge!... *(Fa il gesto di premere la zinna per sgonfiarla)* Finido, la tigre me mola, una lecada de novo, una lecada in faccia, e po' blin-bron, sculetando, l'è andà in fondo. Lí apresso a gh'era el tigroto, che l'era stat a guardar quel che gh'avea fato la madre; anca lu... fa andar la lingua come a dir: “Teto anca mi?” *(Sgancio d'atteggiamento, commentando)* Perché i tigrotti so' come i bambin: quel che i vede fare da le madri, i vol far anca loro. *(Ritorna in posizione di dialogo)*

“Vegne tigroto... Atento però eh, con quei dencini de late de quaranta ghei... che se ti me dai una cagnada chi loga *(indica la coscia)* mi te dò un casutun!!”... Ariva el tigroto (di nuovo l'azione capovolta), l'è lí davanti, fa andar la lengua... comincia *(agita la mano come se spennellasse)*, ah, ah, ah, la gratizola!!... ah, ah, ah, PACH! *(Fa il gesto d'azzannare, sempre usando la mano che abbranca)* Una cagnada sulla cossia! Boja! ch aveva i cojoni qui. Tun! GNAHHH! UAUAH! *(Sferra un pugno violento)* Un gato fulminà! L'ha cumincià a girar intorno a la grota: UAUAUH, AAUAH, che pareva in moto! *(Accenna al roteare da pozzo della morte. Si rivolge direttamente al pubblico sentenziando)*

“Subeto farse respetar da le tigri! (*Pausa*) Finché son piccole!” E di fato bisogna védar, perché dopo el casutun, tute le volte che me pasava davanti, miga andava sbragoso, cosí (*accenna una camminata burbanzosa a quattro zampe*), no caro, tuto sfrucugnato (*mima una camminata impacciata e sbilenca del tigrotto che si preoccupa di pararsi i testicoli*), cun la coa in meso a le gambe, de lo spavento. Bon: mi me son endormentado quela note, per la prima volta, de splendor. Quele lecade m'hano fato un ben tale che non gh'avevo piú la febre, ni dolor. Me sont endormentado e ho fato anco dei insognamenti meravegiosi! Me son insognat che i era finita la guera, che ero de novo a casa, che ero contento con gli amisi, che se balava e cantava! Boja: che se faseva l'amor! Faseva l'amor con la mia morosa, e intanto che faseva l'amor (*grido lancinante*) “GNAHHH!” El tigroto gh'aveva 'i incubi del casutun! (*Mostra il pugno*) “Tigroto maledeto!” (*Respiro*) Me son riadormentat finalmente a l'alba. Me desvegio: nun gh'è nisciun! Via la tigre, via el tigroto. Ma se respeta cosí l'ospitalità? Ades chi me leca a mi? “Quando se comincia una cura, bisogna continuarla!”... Era già de note e non i tornava... Che desgrasiàda sta tigma... andà intorno con un tigroto cusí piccolo de note! Ma da grande cosa el diventa? Un selvatico! (*Si guarda intorno*)

sbuffando) Finalmente al matino del giorno apreso, i ariva. Era l'alba e ariva dentro la tigre, gh'aveva in boca un cavron che pareva una vaca. Un cavron selvatico grosso de non dire. La faseva fatiga, BRUACH! (*Mima di scaricare a terra la carcassa*) Sto toco de carne par tera, o gh'è el tigroto che va in avanti, pasa davanti a mi e fa (*mima la camminata tronfia*): “EHEHAH!” Cume a dire: “l'ho masà mi!” (*Mostra il pugno*) “Oehi, tigroto!...” (*Mima il tigrotto che si ritrae rinculando di sghimbescio preoccupato di pararsi i testicoli*).

Ecco, ancora il gioco: uno, due, ribaltamento. Sempre lo stesso. Inutile quindi sottolinearlo. Fate mente locale voi stessi ogni volta che avviene il passaggio dall'oggettivo all'obiettivo e viceversa. Dunque, siamo al momento in cui la tigre butta giù l'animale:

BRUACH!... La tigre fa scatà fora un'ungia a seramanico, dà una sgarbelada su la panza del cavron: GNACH... Tira fora tuto: curame, coradele, buseche, fidego, svuoia tuta la cavra (*mima un grande annaspate*) cun la pansa sparancada... Arriva el tigroto: PLUM! (*Mima il salto del tigrotto*) dentro cun i piè!... La tigre: “OEAHH!” (*Mima la tigre che acchiappa il figlio e lo*

scaraventa lontano) Che guai a la tigre andarghe dentro cun i piè ne la minestra, i diventa de le bestie! Tuti e doi dentro cun la testa in sto trogolo de panza, la tigre e anca el tigroto. Han cumenzià a sgracugnàr, a tirar: GNA! GNA! GNA! (*Mima l'abuffo*) che mi a gh'avevo un fastidio de 'sto rumor (*si torce col busto fino a voltare le spalle*), con i didi scrusciadi dentro le oregie... (*Accenna il gesto*) Un'ora sarà pasada... Vardi: Non gh'è pú niente! Avevan magnato tuto. A gh'era restà soltanto un coscion grandò, una giamba, cun la coa, i zampi. La tigre se volta de mi e fa: “OEAH, OEAH!” come a dire: “te vole magnare?” TACH! ciapa el cusutun, m'el buta là (*gesto del gettare*), “OEAH! fate 'sto spuntino!” (*Sorriso esterrefatto*) “Ma che spuntino?... Mi no' g'ho tuti i denci che avé vualtri, boja! Cume fo'?... (*Indica il cosciotto*) Pare de corame, duro com'è, de legno. No, non podo... (*All'istante ha un'idea*) Se ghe fuese almanco la manera de farlo moresinar col fogo? El fogo? Giusto, boja! ... Se pol fare! Vago de fora, là la piena ha portàt tuti qui tronchi e rami... Vago, supín supeta, che comenzavo a caminar un poco... Arivo, ciapo de' rami: vron! Dentro là. Poi strasigo dei troncon, po' de l'erba seca, poi trovo do' sasi, bianchi, de quei de sòlforo che a sfregarli insema fan i zintilii... fago: (*gesto di soffregare*) un, doi, tre: la zintilla! (*Indica sul fondo*) Le tigre, in fonda, che

g'han pagura del fogo (*ruggisce rinculando*),
“OHEHAH!” “Bè, t'è g'ha magnat ti la toa carne
cruda e sanguagnenta? Bon, a mi me piase cota, va
ben? E se non te va fora! (*Al pubblico, conviviale*)
Sempre prender el sopravento con la femina
(*fiato*), anca se l'è selvatica! (*Esplode col gesto*) El
fogo, el fogo! El fogo che monta, monta... (*Annusa
l'aria*) Una spusa, un fumo tremendo greve, un
nivolon che va contra la tigre e el tigroto: (*gran
sternuto*) “GNAUEHH!” “Dà fastidio il fumo?
(*Gesto perentorio*) Fora! Anca ti, anca ti tigroto!”
(*Mima l'uscita del tigroto che rincula
sghimbescio*) El tigroto tuto ingrupat cun la coa in
meso a le gambe: “Fora!” (*Fa il gesto di voltare il
cosciotto sullo spiedo*) E mi a srugular, srugular,
che gh'era una spusa de selvatico... (*Accenna di
strofinarsi gli occhi,
accenna di soffregarsi il naso e la bocca*) roba da
vomegare, non se pode... A gh' fues almanco un
spezech de ajo selvatigo o de sigola... boja! me
vegne en mente che g'ho veduo fora de la caverna
de le sfèrssole: forse l'è ajo! Vago fora, sempre supìn
supeta (*mima la camminata claudicante*) a trovi de
le sfèrssole verduli, tiro, vegn fora de' cujunin de
ajo, e de sigòl anche; po' trovi del peperonzin de
quelo picinin che spesiga... Vaghi dentro, ciapo dei
scheze de oso... fago dei busi, ghe frico dentro ajo e
sigola e peverunzin... cuminzo a sfrugagnar. (*Si*

guarda intorno) Ghe manca el sale! Ghe fuese almanco... (*Rammentandosi*) Bon, ma certe volte a gh'è, se trova del sal gemma dentro a le grote!... Vago intorno: salnitro, trovo sojamente del salnitro... che l'è un'altra cosa: a l'è un po' amaro... e po', con el calore... ol stciopa!... Meto dentro dei tochi de salnitro, no' ha importanza... PIN! PON! PAN! (*Mima le esplosioni*). Riva dentro la tigre: “oEAuHH!” (*Si erge all'impiedi risoluto*). “Fora! Roba de omeni! Via da la cusina!” (*Mima l'atto di fuga della tigre*).

Resto lí a rozolare... un gran calore. Da na meza ora comincia a 'gnir su un profumo delicat. Toco la carne: moresino! La se destaca co' i didi... che tener!... N'asagio un tochetin: che bontà, erano ani che no magnavo na carne cosí delicada: mollignosa! Valzi i ogi: el tigrato l'è lí davanti a mi che se leca i lavri. L'a sentit l'odore e l'è 'gniut dentro. “Cossa ti vol? Sagiare? No te pol plazere sta carne cotta... l'è roba che poi te vomeghi. Bon: té!...” (*Fa il gesto di staccarne un boccone*) Ghe ne lanzo un toco, “tanto l'è roba sgarada!” Lu ol s'el manda giò... e poe: “AUGH!” Come a dire: “Bono! UAUMCH. Damene anca mo!” “Sgaroso, visià!... Se te cata la tua madre a magnar carna cota, ti vedi! Bon, tanto mi ghe n'ho tanta. Me cavo

sto fileton. (*Mima di asportare una fetta di polpa*)
Té! (*Gesto di lanciare*) Tuto el coscion co la jamba
l' è to!" Ghe ariva in boca... e ol va longo per tera
co'el giambon in la ganassa. Egn derentro la
madre: "oAuHA! Cosa te magne sta roba bruzada?
Da' chi!" Branca el cosion; ghe resta in boca un
toco, lo manda zo! Ghe piase: AuGuAHA-
AuAuHA! La tigre e ol tigroto se strasieno el
cosiotto... (*Pantomima delle due belve che si
contendono*) Sgragna, sgruga: UAUHAH! AUHA:
Bianco! Solo l'osso gh'è restà! La tigre la me fa:
FIOEUHE... come dire, "Ghe n'è pù?" "Ehi... ti te
g'ha magnà tuto un cavron... sto fileton l'è mé... e
me lo magno mi!" M'incruscio comodo e spilucco i
mé bocon... La tigre la me gira intorno, la me
struscia cont el pelo, la me lecca le oregie... (*Pausa
con sorriso divertito*). Che putanaaaa! (*Respiro*)
Bon, ghe ne buto qualche toco a tuti e doi... tanto
mi ghe ne ho un'ungia. A la fin me stravaco, me
indormento beato. A la mattina me desveglio: no
gh'è la tigre, non gh'è el tigroto. Boia, ma che
famiglia! Ti vedarà quando i torna! I va, i vegne
senza dimandarme ne gotta. Passa tutta la notte...
no i torna! El giorno apreso: no i torna. E adesso
chi me medega la mia gamba a mi? Quando i torna
ghe fo' una scenada. No fo in tempo a dirlo... Ohi!
Te i vedo arivar che resto senza fià. La tigre e ol
tigroto vegnivano avanti apaiadi come doi bovi e i

tegneva in boca una bestia granda... un bisonte... una montagna di carne... gh' aveva di corni cosí lunghi che per gnir derentro de la caverna i son dut meterse de traverso. (*Mima la fatica del le due tigri*).

Arrivata qui

Permettetemi di interrompere ancora una volta per farvi osservare un particolare tecnico, a mio avviso importante. Si tratta ancora della sintesi, questa volta riguarda il modo di riprodurre la camminata della tigre. Quando ero con Lecoq durante l'allestimento del *Dito nell'occhio*, trent'anni fa, ho imparato la “*démarche*” del felino: ci si accuccia quasi carponi, ci si distende, si allunga il braccio sinistro ripiegando all'interno il polso, si allunga in avanti la gamba destra, quindi si prosegue con *souplesse* alternando nel movimento la gamba sinistra col braccio destro e viceversa. A dirlo sembra semplice, ma in realtà non lo è affatto. Ma non è qui il punto. Il punto è che, pur conoscendo questa camminata che è elegante, d'effetto e si avvicina parecchio a quella della tigre, per tutta l'esibizione non l'ho mai usata. E perché? Per evitare di essere descrittivo, il che avrebbe banalizzato il racconto, invece che rafforzarlo. Bisogna avere il coraggio e l'intelligenza di alludere piuttosto che descrivere per intero.

Mettere a fuoco alcuni particolari e glissarne altri. Questo determina un certo stile e un ritmo piú incalzante nel racconto della storia. Louis Jouvet diceva di un attore che molti ritenevano eccellente: “Non, il n'est pas intelligent... il joue toutes les paroles... Il ne glisse jamais!” Recita ogni parola, non scivola mai... perciò non è intelligente.

Ed ora riprendiamo: la tigre e il tigrotto sono tornati portando una bestia enorme fra le fauci: Plaff! Molo per tera sto anemal... La tigre lo sbanta: “Ahah, ahah”. E po': “OAHGUA!” come a di': “Cusina ti ades!” (*Sgrana gli occhi in una espressione sbigottita*) Mai dare ivissi a una tigrà! (*Poi rivolgendosi all'animale*) “Ehi, tigrà, ades, perché t'è saltà in ment che te piase la carne cotta, mi devi fa' la dona de casa, mi? Ma t'é magnà sempre carna cruda e sangnagnada, continua con quella!” (*Scatta trasformandosi nella tigre furente e rampante*): “OAUGHUAHIEA!” (*Ritorna nei panni del soldato*) “Eh, matta! calma!” “oAuHEHAuIEA!” “Ferma, gh'è bisogn de rabià in sta manera? Ragionemo, no? Un po' de dialettica! (*Prende l'atteggiamento della donna di casa che si appoggia allo stipite della porta*) No' se parlan mai in sta casa! (*Pausa*). D'acordo, mi fo' la cusina, ma voialtri andée a tor la legna. Avanti, deve da fare! Ve fago veder mi dove l'è la legna.

(*Si avvia sulla sinistra zoppicando*) Qui la piena, fora de la grotta, l'ha portà un muce de truncùn a cepp... te i porti denter, te i fat a tochi e te i ordini là in fundo...” (*Rivolto al pubblico, come in un “a parte”*) Caro, l'aveva capit subeto: avanti e indrée con sti tronchi... i stcepava cont i ongi e i denci... che dopo 'na giornada gh'era meza grotta impiegnida de legn' compagn de 'na legnera. (*Si sposta sul tronco e si rivolge alla sua destra*) “E ti, tigroto?!... Bela la vita, eh? Tuto el ziorno con le mani in sacocia!” (*Di nuovo in un a parte col pubblico*). El gh'aveva davvero le man in sacocia: el aveva repiegato i didi cossí, a fa el pugn, gh'i aveva pogiat su doi righi negri (*indica i fianchi*) e ol faseva mostra de averghele in sacocia. (*Di nuovo al tigrotto*) “Chi non lavora no magna! Avanti, darte da fare. Subeto! Te digo mi cosa te deve fare: ajo selvatico, e anche le sigule e i peperoncini, là fora gh'è le sverzole!... (*S'incammina*) Va fora: (*accenna al tigrotto che lo segue*) SRUM! subeto, una srampata!” (*Fa il gesto di scavare con la zampa*) Vegn fora le sverzole con l'ajo. E lu, sto tigroto, tuto el giorno avanti e indrio, cun la boca impienida de ajo selvatico, de sigula... Che dopo tre zorni no' se podeva andarghe visin che ol butava un fià de inciuchirte (*Breve pausa, cambia tono*) E mi sempre lí a rusular tochi de carne. Me brusavo dapartuto... non te digo: in baso, la pansa, tuti i ogi

che me lacrimavan, le oregie, i caveli tutt brusadi!... Ma l'è vita questa? Boja! La m'ha salva la vita, d'acordo, sta tигра, mi te ringrasio, ma sont diventat uno stciavo! Tuto roso e negro, davanti, e bianco de drio! Parevo a una sogliola in cattività! No, mi no' podo andar avanti de sta maniera. A la prima ocasiun mi scapo!... Defati una note... j'aveva imbotit de magnare da inciuchirli, i dormiva beli stravacati, mi andava tranquilo (*mima di uscire verso sinistra*) degià la gamba la se moveva polito, andavo verso la sortida, sun quasi de fora... el tigrato: “oEAuHH! Mama, 'l scapa!” (*S'interrompe, quindi si rivolge al pubblico*).

Avete notato, mentre prima traducevo le grida con suoni diversi, cioè come commento, adesso: “Mamma, scappa!” ha la stessa tonalità del grido. Ve lo ripeto: “oEAuHH! Mama, 'l scapa!” Non c'è piú traduzione, è il tigratto che grida parlando correttamente.

Fuga dalla famiglia.

(*Riprende*) “Tigrotto maledeto, un giorno o l'altro mi te destaco i cojon un par vun, e ghe i fago in umido col rosmarin per la toa mama!” (*Stacco con cambio d'atteggiamento*) In quel momento cominza a piovare, una piova che... pegio ancora

de la prima volta, vegne giò che l'è na tempesta. Mi me ricordo la pagura de l'acqua che g'han le tigri, vago fora corendo, vago glo per la scarpada e le tigri: “OEHH!” (*Accenna alle due tigri bloccate*) Mi coro dentro nel fiume, me buto a nodare: “OEHH!” “OEHH!” (*Rifà il verso alle tigri nuotando. Il gesto del nuoto si trasforma in un gesto scurrile*) “OEHH”, “OAHH”, “oEHH!” Vago de fora, arivo su la riva, me meto a corere, e po' a caminare... No so quanto tempo ho caminato, boja, per giorni e giorni: dormivo appena, po' de novo... (*Accenna una camminata sul posto*) non encontravo mai un segno de omo, un albero tajàdo, una capana, un sentier. (*Mima di guardare di là del proscenio*) Finalmente, dopo un mese, due mesi, non so quanto tempo, una matina arivo davanti a un pogiò... (*Si proietta in avanti col busto*) Ojà, in fund: tuta la tera lavurada j'alberi ben in fila, roba de omeni. Vardo sota, a gh'è un paese con la piasa, j'omeni, le done... (*Corsa sgangherata sul posto*) Me buto corendo giò de baso: “oHE!, gente!!” (Avete notato: vengo in avanti, descrivo la piana, mi tiro indietro sempre continuando a parlare e mimando col corpo la felicità per la scoperta, mi procuro lo spazio in avanti per non essere costretto a buttarmi nella platea): “OHEI, gente! Son salvo! Ehi, sont un soldat della settima Armada!” 'Rivo 'n te la piasa,

tuta la gente a pena che me ved, va via corendo, criando: “oHH! La morte! Un fantasma!” Entra dentro le case, i se serran de boto, gira ciavistel, tira i catenasi! “Gente, ma cosa disì un fantasma? Chi la morte? Mi a sunt un suldat. Vegné fora! A g'ho el sangue, sentí, son caldo mi!” (*Si tasta un braccio*) Un vilano, coragioso, vegne fora da la capana, co' una man me ciapa el braso, tasta, e po' se volta a i altri: “No, no, l'è vivo! Normale ”. Sorte pian pian tuta la zente, omini grandi, done, bambini, e comincia a tocarme. Me toca dapertuto e dise: “Sí, sí, sí, l'è omo, l'è vivo”. Intanto che loro me toca, mi racconto. (*S'interrompe*).

E qui è importante. Attenzione al gioco del ritmo raddoppiato nel ri-raccontare tutta la storia. Cioè tutto ciò che ho rappresentato fino ad ora viene riproposto con una sintesi velocissima. Questa soluzione comica è una delle piú originali invenzioni di tutta la storia del varietà, dal clown giú giú fino alla Commedia dell'Arte. Allora ripartiamo da un po' piú indietro!

Il grande riassunto.

Me tocan, omeni grand, done, bambin, me tocan dapertuto e dise: “Sí, sí, l'è omo, l'è vivo” e intanto che loro me tastan, mi conto (*con gran rapidità*

anche di gesti): Mi sunt un suldat de la quarta Armada, sunt gnu giò con quei del setima (*Scioglilingua*) strac... cavai... magnà... e quando sont arivà a Shanghai, che gh'era stciupà disenteria... marcià... cagando che per secoli quella strada se recogneserà tant che l'è tuta rigogliosa per lo stram, del concim... Camina... alta l'Himalaya, che gh'era l'Himalaya che scarliga... Monta de rota via... “Ehi compagnon!” Adesso chi ghe protege el cul a noi. Boia, i banditi bianchi! Pin, pan! se gh'era 'na terza bala l'era stciopà... sta in dre che te spusi... un colpo col pistolon. Grazie, sarà per un'altra volta... ven giò la tempesta. Glu, glu, tira la gamba, nel fium, in piena... Salvo! “No morirò negato!...” “Boia che tигра...!” Pliu, pliu: spassula! Leca, leca, che teteria! oAuHA! Leca anche ti tigroto... Casutun!... (*Esegue la camminata sbilenca del tigrotto. Sproloquio*) l' sont sortí! Chi me medega? Torna col cavron: rosola... pim! pam! AUGHUU! (*Mima rapidissimo tigre e tigrotto che si litigano il cosciotto*) L'osso bianco! (*Camminata della tigre accelerata*). Me leca i oregi... che putana!... dormo... sont andait fora n'altra volta... (*Sproloquio*)... i torna (*Pantomima delle due tigri che trasportano il bue selvatico*). “Cusina ti! oAHuAH!” “No se parla mai in sta casa!” Rosola, rosola... son brusà... me ne vago. “AUGHA!”

tigroto spia... Piove! AUAUU! (*Mima di nuotare*)
AUGRH! (*Gesto scurrile*). *E sont scapà!*

Il macinato essenziale delle parole.

E inutile che stia a farci commenti... è chiaro che lo sproloquio dell'allusività gioca sulle cadenze e sull'onomatopeia come nel grammelot - con in più lo scioglilingua. Qui, inoltre, ci sono continui appuntamenti con parole e passaggi già conosciuti. Tutti gli elementi essenziali al ricordo dei vari passaggi del racconto: l'allusione rapida al colpo che lo trapassa nella coscia... l'attimo in cui accusa il dolore che gli viene dato dalla cancrena, il soldato amico che gli punta la pistola alla tempia, il crescere dell'acqua per la piena... la camminata claudicante... poi ecco che si trova nella grotta, appare subito la tigre, viene in avanti, i capelli gli si rizzano, c'è la lite fra lei e il suo piccolo, la pappata... e così via. Si accenna solo ai punti essenziali, tutto il resto è tirato via a grande velocità come macinato dentro un trita-parole inesorabile. È qui la chiave di questo raccontare senza pause né fiati. C'è un pezzo famoso di Arlecchino che a sua volta racconta un fatto avvenuto, di cui tutto il pubblico è cosciente. Anche in questo caso il ri-racconto avviene con sintesi affrettata molto simile. Ecco perché insisto

col dire quanto sia importante conoscere le chiavi, le situazioni, gli andamenti della nostra tradizione. Perché? È questione di costruirsi un bagaglio di conoscenza il piú ricco possibile, al quale poter attingere appena ti trovi nella difficoltà di risolvere, in modo originale, un passaggio. Io dichiaro sempre d'essere un gran ladro: rubo soluzioni, trovate, da chicchessia... ma devo avvisarvi anche che, per rubare bene, bisogna continuare a guardarsi intorno. Un particolare che mi ha sempre stupito, a proposito dei critici, è che quasi nessuno, recensendo l'esibizione della storia in questione, abbia saputo rilevare da dove io avessi tratto le varie soluzioni comiche... magari lo fanno per pudore, per non mettere in imbarazzo il pubblico. Loro lo sanno ma non vogliono apparire degli esibizionisti del sapere testuale. Va be'. Andiamo avanti. Ci avviciniamo alla chiusura del pezzo. Qui il ritmo si fa di volta in volta piú incalzante, ma con momenti in cui i tempi si dilatano, si inseriscono pause anche piú larghe. Questo succede a tratti ben calcolati, ma non è metrica che abbia ritrovato su manuali. I passaggi, i controtempi, le pause particolari, non sono state nemmeno pensate in anticipo, ma sono frutto dell'osservazione realizzata sulla risposta del pubblico. Passiamo

all'azione. Abbiamo appena concluso lo sproloquio tirato...

“Sun scapà”, e tuta la ziente intorno me vardava e balanzava la testa... “a l'è diventato mato...” i se diseva. “Pensa ti ol spavento che ol deve averse catà... a l'è andat fora de zervell!” E mi ghe respundeva: “Scuseme... perché vui no' ghe credé a la storia che g'ho racontà?” (*Si spiazza come se gli altri rispondessero*) “No, normale...! Tetar le tigri? Normale! Noi tegnemo una mugia de zente che è diventata grande tetando tigri!... ah! ah! ah! Quando uno l'è un po' nervoso: “Dove ti va?” “A tetar la tigre!” E po': come ghe piase a le tigri le carni cote! Ghe vanno mate! Noialtri gh'avemo una mensa chi aposta per le tigre: ogni setimana arrivan le tigre... portano loro la carne, noi ghe metemo el fogo, cusinemo, a ghe metemo anca el vino... Come canta le tigri quand son 'mbriache! ah! ah!” (*Pausa. Si guarda intorno perplesso*) Gh'avevo l'impression che me torsero un po' per el culo!

Il ritorno della femmina padrona.

(*Puntando in alto con lo sguardo*) In quel momento de boto, grande, due ombre negre che vegn giú da la muntagna... do' tigri! A gh'era el tigroto de seguro, l'ho recognosuo, anca se l'era

tanto cresuo in quei do' mesi, l'era diventà pí
grando de la madre... i desendeva... (*Gesti allulsivi
alla camminata felina*) “OEAHH!” Subeto la
gente (*mima una folla che fugge*) “AHH! Le
tigri!” Dentro, a scapare ne le case, serade, le
porte, sprucugnade, cadenasci tirà, j'armadi de
soravia, serade tute le finestre...: “Le tigri!” (*Va
verso sinistra, nel luogo deputato dove sono
fuggiti i contadini*) “No! No gh'avé pagura! Son
mé amise, son quele de la teteria!” (*Si volta ad
osservare verso la parte opposta, a destra*)
Vegniva giò la tigre, vegnia giò el tigroto, la tigre
gh'avea una faccia d'incasada!... Quand l'è staita in
t'la piasa, la cumincià (*ruggito possente che si
trasforma in parlato*): “oEHA! oEHA! oEAHAu!
Bela recompensa! Mi t ho tetàt tuto el sangue
marso, AHOAU che me veniva da vomegare,
OAHAE che vomego ancora adeso... AOEAHH!
Che t'è dait anca un casutun al me fiolin in tei
cojon, che mi me ricordi!... AoAHAHH! E poe te
m'ha fait irnparà anca a mangià la carne cota, che
adeso, tute le volte che magnemo la carne cruda...
(*Gesto di disgusto*) avemo una disenteria che
caghemo sangue per una setimana... OAEAAHH!”
(*Stacco: è il soldato che risponde col medesimo
linguaggio della tigre a base di ruggiti*)
“AUOEH! E mi, allora? AOAUHE! Che t'ho tetà
via tuto el late che te stavet sciupando? EAUE!

Che cume un Budda ero gniut! Che me stciopavi anca j ogi! AoEH!! Va via! E po la carne cota... AAHuEoH! Mi te l'ho insegnà a ti la carne cota?... Che me sont brusà anca i cujoni! EHH! QUAUA!”

(Esegue un brontolio a base di ringhiate, ruggiti, borbottamenti alla maniera di un marito nel classico alterco con la moglie. Termina con una risata ringhiosa che si trasforma in un sorriso ammiccante) Se sa che po'... che quando in una famija gh'è l'amore!... *(Pausa)*. Emo fato la pace. L'è vegnuda visin, l'ha comincià a strusugarme cun la crapa *(accenni mimati)*, mi g'ho fait un sragutin in su la testa, che lé l'era tuta un slengnimento, g'ho dait una sfrugugnada ai barbis, una sgratatina sui zinne... Sont andait visin al tigroto, g'ho dait una pe sciada in tei cojon *(fa il gesto)*, che a lù ghe piase!... Po' sunt andà verso la gente *(si porta sulla destra)*: “Oh, zente, vegnet fora, emo fato la pace, niente pagura, i me amisi i resta con noialtri... ah, ah!!!” *(Un respiro, si rivolge alle tigri)* “Ohi, quand i sorte i mé amisi, adeso, no' feghe spavento, eh, coi denti, stet cosí... coverti... *(atteggia una smorfia con le lobbra che nascondono i denti)* e j'ungie dentro, fin soto le asele, cosí... *(porta le mani chiuse a pugno sotto le ascelle)* caminé coi gomiti, cosí...” *(Accenna l'assurda camminata)* Vegne fora la zente: le done, i omeni... “Acostev, senza pagura”. Qualchedun ghe dà una rusuldina,

una caresina, e la tigre... L'è ferma! Boja, i bambin, un coragio che no' se pol dire: - quater fiulin sun muntat in gropa a la tigre. E questa femena, la camena tranquila, e quand el bambin sta per parlar... *Zac!* la s'abasa. Quando se dise una madre! Gh'è quatro fiulutun, dei sacragnun cusí... (*fa il gesto del fotzuto*) han catat per la cua el tigroto... ol tiravano co una forza (*mima il tigrotto trascinato che rincula soffrendo*) e mi atacato che seguitavo... cun el pugn sui cojoni... (*Fa il gesto*) Che le tigri g'han 'na memoria! E po' i zio gava! Bisogna veder i pajassi che i faseva: s'impirlutava, faseva di zompadi, caminava come j'omeni, sgabriolando. Ziogava coi vegi, coi omeni, con le done, coi bambin, coi gati, coi cani... che ogni tanto ne spariva qualchedun, ma ghe n'era tanti, nesciuno s'acorgeva.

Le tigri in maschera.

Un ziorno che gh'era tuta una festa in meso a la piasa coi omeni, con le tigri e i bambin chi ziogava, ariva un vegio, un contadin de la montagna, corendo, criando: “Aiuto!! Al meo paese gh'è i soldat de Chang Kai-shek... a ghe porta via le done, a ghe masan i cavai, me portan via i porseli... vegnite! Ve-

gnit a judarghe coi vostri fusili, compagn!” “Fusili? ma noialtri no' gh'avemo armi, - disen i contadin, - nemanco un stciopo”. E mi (*sale di tono e solleva le braccia trionfante*): “Ma gh'avemo do' tigri!” Ciapa le do' tigri, subeto su per la muntagna, su a scarpignar, rivemo in l'altra vale. Boja! de soto, 'do gh'era el paese... gh'era i soldat de Chang Kai-shek, che davvero stavan coi fusili, co le bajonete a sfrucugnar, a stcepar, a sparare. (*Mima un gesto rampante. Urla*) “Le tigri!” “AoE~HH!” Boja... come han vidue le tigri, i sont restà ingesat, i soldat de Chang Kai-shek! Ghe s'è stcepà la zinta de le braghe, j'è andait giò sui ginoci, se sont cagà su le scarpe... e via che corevan spaventat!! “Vittoria, vittoria!!” E da quel ziorno, tute le volte che in un paese visino arivavan i soldat de Chang Kai-shek a far razia, ghe vegniva a ciamare subeto: “Le tigri! Le tigri!” E noi se andava... (*Gesto della zampata*) “OEAHH!” Arivava tutti i ziorni, arivava de ogni vale, arivava de un paese, de un altro... arivaveno a prenotarse parfin una setimana prima!... (*Pausa, cambio di tono*). Una ziornada sont arivati de dodese paesi, tuti inieme: “Le tigri! Le tigri!” “Avemo do' tigri soltanto, come se fa? Le fasemo a tochi? Non se pole. Besogna far de le altre tigri”. “Come?” “Le fasemo finte... de' mascheroni grandi come se fa de carnevale... le fasemo tuti noialtri, co'

la carta impresada, po' li colorem, ghe se fa la boca, i denci. (*mima di introdursi, chino, dentro un mascherone*) Un va dentro in t'la testa, tut intreg con le brasa, po' un altro de drio, apogiato, atacato (*mima la sequenza*), e un terzo ancora con el brazo libero de foravia per far la coda de la tigre (*appoggia il polso della mano destra fra i glutei*), che una tigre senza la coa non fa impresion. Po' una coverta de lana giala, tuta de sora via, con de le righe nere, bela lunga per non far veder sei pié... Che sei pié in una volta sola... son un po' tropi. (*Fiato, ritmo disteso*) Poi bisogna imparare a far el rugito. (*Si rivolge fronte al proscenio*) Avanti qua, oh! Bisogna far le tigri allora... Su, su, coraggio, tuti quei che vojon far le tigri... avanti! anca una dona, sí avanti! Quattro, dodese... (*Finge di contare gente che s'è levata in piedi*) Quaranta, quarantasinque, sesanta... Basta cosí. (*Fa il gesto di sistemare gli allievi sulla sinistra del palco*) Adesso meteve lí, prima de far le tigri, bisogna imparà a rugire. Dài tигра... (*Indica le tigri che stanno sulla destra*) Avemo i maestri; qua, avanti, dài, fa un bel rugito: “AOEH!!! UAOAHH!!” (*Solleva il tono*) “AUUUA-AU-AU!” (*Dà strappi ritmici*) “HIUEIAE!” (*Va in falsetto*)

“OOHAAUU!” (*Con tono grave*) “IUAHAOO - OOHA - OUA - UA - UA!” (*Ritma con strappi*)

“Senti? Dài, falo ti! Coragio, coragio... dài, l'è fazile...” (*Ripete in sordina la progressione dei ruggiti*) HIUEIAE - AWOA - AU-AU - IAOHAAO - ooAA! “Avanti ti repete”. (*Fa la caricatura di uno degli aspiranti tigre che emette suoni afoni e di gola*) “ALULI - AAH - OOH - EOOH - EH - EH - AU AI!” (*Espressione attonita*) “Ma cos'è: una rana con le adenoidi?! No, boja, con tuto el fià che te gh'è ol devet fare! El rumor de fracasarte la gola... Dài tigroto... faghe sentir come se fa... vai, vai”. (*Gioca l'intervento del tigrotto*) “EOH! OEH! OEAH!” (*Dirige gli interventi delle tigri alternando con i ruggiti del coro*) “AOOH!” “AOHEUUIHA - AU - AU - EEHEAOOOAH” “AAoIH!” (*Si sbraccia appassionato come a dirigere una grande orchestra ed emette ruggiti in tutte le tonalità possibili*) “AUAUUOH!” “AUIEEUA!” (*Prende fiato*) Un fracaso in quel'ora, de tigri... un bacano in quel paese... che una volta un vegèto, un contadin che vegniva de foravia, un foresto, che non saveva niente, l'emo trovato de drio a un muro... ingesato! (*Mima la posizione irrigidita d'una statua egizia*) Ma, meno male, meno male che emo fato 'sta lesiun de la tigre, perché quando sont arivà de novo i soldat de Chang Kai-shek, che i era mila e mila, noialtri che eremo preparadi con tute le tigre, coi facion... Loro i vegniva avanti cui fusili: “Le tigri!”

“oEAHH!! OHEU!” (*Gesto di fuga*) Han butà i fusili e via che son scapà, son corsi fino al mare. Se son fermà giusto perché gh'era el mare. “Ah, ah!! Vitoria!”

È arrivato un burocrate dirigente politico, g'ha fait dei gran aplausi: “Bravi! Bravi! Che invension straordinaria questa de le tigri! Sojamente el popolo poteva averghe questa imaginasione!”

“Grasie!” “Adeso però le tigri bisogna portarle de novo ne la foresta...” “Ma come, ormai sono abitate con noi, sono come i nostri fratelli...” “No, non si può”.

“Ma potremmo metterle anche nel partito...” “Per carità, la tigre no g'ha senso dialettico... e i son fundamentalmente anarcoidi!

Non se pol, specie nel nostro partito... No, no, no... portele ne la foresta... ubbidite al partito!” “Sì, ma però...” “Ubbidite al partito!” “Sì, ma...”

“Partito!...” E noi non abbiamo obbedito al partito.

Emo ciapà le tigri, e l'emo sistemà dentro un polaio... emo svodà el polaio de le galine, e dentro 'ste do' tigri che andaveno sui trespoli, tuto el ziorno così (*mima le tigri appollaiate che vanno in altalena*), tranquille. Che quando pasava un

burocrate politico, noi gh'avemo già insegnato quello che dovevan fare le tigri. (*Mima il transito del burocrate che s'arresta stupito*) Pasava il

burocrate politico, restava ingesado (*torna ad indicare il basculare*): cHIccHIRIccHI!! (*Stop del*

burocrate attonito) Perplexità momentanea del politico... (*Respiro, poi, sollevando il tono con soddisfazione*) “Galli tigrati...” (*sorriso del burocrate convinto d'aver capito*) e andava via. E meno male, meno male che... (*S'arresta*).

Non lasciate sfogare la risata.

Attenzione: per almeno dieci volte, nel corso dell'esecuzione di questo pezzo, io interrompo l'applauso, sormontandolo con la ripresa del racconto... Non bisogna lasciar mai sfogare né gli applausi né le risate, soprattutto quando sono applausi e risate che scattano sull'emotività; allora bisogna sopraffare il pubblico pur di tenere il ritmo... e bisogna anche ricordare... che, spesso, è soltanto una parte degli spettatori che tira... gli altri succede che, magari, si limitano a due battimani stracchi, e ci sono anche quelli che magari tutta la sera stanno lì ingessati fermi così, attoniti, e si chiedono: “Ma dove son capitato? Ma che me ne frega a me delle tigri, ma se le mangi lui le sue tigri schifose! A me le tigri mi fanno schifo! Non vadomai allo zoo proprio perché puzzano!” Insomma, senza buttarla in farsa, c'è anche un pubblico refrattario e quello non devi ignorarlo, guai, devi cercare di coinvolgerlo e per questo bisogna avere la forza di tagliare, di sormontare -

come si dice - le risate; questo lo consiglio soprattutto ai ragazzi che, le prime volte che montano in palcoscenico e sentono l'applauso, se lo lasciano consumare fino all'ultimo rasentando due orgasmi... no! Niente! Tagliate, tagliate! Poi, dirò di piú: ci sono degli attori che si fanno scattare gli applausi da soli... cioè fan l'autoclaque. No, non scherzo, si fa cosí. Nel chiudere una risata si batte una pacc mano contro mano: plach! E il pubblico, condizionato, parte con l'applauso. Ma torniamo alle nostre tigri:

Meno male che avevamo tegnuto le tigre, perché nisciuno s'aspeciava che quei arivase... i son arivati i giaponesi, i son desandui de la Manciuria, in tanti, mila e mila... el cul partera le gambe incrusciate, cun dei fusilun, cun 'na baiuneta con su infilzada 'na bandiera bianca cun un bulon rosso... po' gh'avevan in t'el capel de fero n'altra bandiera, bianca cont un bulon roso, e un'altra infizada in t'el cul, bianca cun un bulon rosso e tuti i raggi del sol nascente!... Vegnivan avanti cativi, sparavan... Noi altri pronti con le nostre tigri... “Le tigri!!!”
oEAHH! oEAHH! Via la bandiera su la baioneta con el bulon rosso, via quela sul capel, restava soltanto quela in t'el cul, via! (*Mima di stendere le ali e di librarsi*) Volaven come de le libelule.
“Vitoria! Vitoria!!” Boja, son arivati quatro

dirigenti burocrati politici, che gridavan: “Bravi! Bravi! Avete fatto bene, a disobbedire a quel burocrate infame, antipartito, revisionista, che non capisce niente della situazione, del rapporto col popolo, perdio, se c'erano ancora degli uomini nemici sulla nostra patria sempre bisognava tenere le tigri che sono un'invenzione del popolo, il popolo le ha create, bisogna sempre proteggerle e fare in modo che continui... Bravi!” “Grazie!”... “Adesso però... le tigri, per favore... di nuovo nella foresta”. “Ma come... prima...” “Prima era prima. La dialettica vuole sempre che le cose non si ripetano. Per favore, ubbidite al Partito!” “Eh... ma...” “Partito...” E noi altri non avevamo ancora obbedito al Partito. Le tigri ancora dentro al polaio. Sul trespolo che andavan (*mima l'andare in altalena con gran ruota finale*) faseven anche el giro de la morte. oPLA! cHiccHIRIcCHI! BLAH!

La dialettica del triangolo con la base.

E meno male che emmo tegnudo le tigri perché son tornati quelli de Chang Kai-shek, che nisciuno se l'aspetava. Son vegnudi avanti armadi da inglesi, americani, gh'avean canoni, vegnivan avanti, e intanto noi altri con le tigri tuti in fila, che se tremava... stavolta son in tropi... “Boja le tigri!!!” oEAHH!! EAHH! Via! Scapa! Scapavan tuti

dentro el mare, andavan corendo, se cagavano adosso, son scapà nel mare, nadarre e li cagaven, notando, cagando... che per una setimana el vento de marina gh'aveva una spusa!!... A quel momento son arivati tanti dirigenti politici, boja quanti: con tute le bandiere, che aplaudivan, gh'eran dirigenti superiori, inferiori, quelli del colegamento tra inferiori e superiori, l'esercito, il partito, e aplaudivano: “Bravi! Avete fatto bene a disubbidire a quei burocrati antipartito che non capiscono niente del rapporto col popolo, bravi!” “Grazie!” “Bravi! Bravi! Ma le tigri no se abandona anche se no' ghe' piú el nemico! Bisogna che restino con noi, non nella foresta, le tigri, perdio!” “Grazie!” “Con noi, in uno zoo!” “In uno zoo?” “Sì, saranno piú tranquille. Anche la domenica, tutti i bambini verà portati a vedere le tigri della rivoluzione, anche gli stranieri quando i arrivarà potranno vedere: ecco, queste sono le tigri che han determinà la rivoluzione, opera de la creatività del popolo...” “No, no... ma noialtri saresimo piú contenti che le staga con noi...” “No, no... non c'è bisogno... ormai non c'è piú pericolo, perché in Cina non ci sono piú nemici... *(a ritmo vorticoso)* ci sono soltanto: l'esercito, il partito e il popolo. Popolo, partito e esercito sono la stessa cosa, se vogliamo possiamo anche vederli iscritti in una specie di triangolo dove, naturalmente, al

vertice ci sta il partito, e in certi momenti anche l'esercito, e alla base rimane il popolo struttura portante, ma che non è soggetto, anzi, partecipa in forma dialettica alle decisioni che vengono proposte dall'alto per essere considerate nell'intermedio e quindi accettate dal basso previo modifiche realizzate dal partito in una azione fattiva e tendente alla costante verifica”. “Le tigri!!!” oEAHHH!! oEAHHH!!! (*Fa il gesto di lanciare le belve verso i burocrati*).