

Dario Fo

SCHEMA PER FESTIVAL DELLA MATEMATICA

Cos'è la prospettiva?

È la scienza che permette di collocare in un dipinto o disegno figure, oggetti, case, palazzi in una progressione simile al vero. E' risaputo che ogni figura, umana o architettonica, man mano che si allontana dai nostri occhi si rimpicciolisce e le pareti di sguincio si rastremano verso il fondo. Ma la scoperta più importante è che le fughe prospettiche in cui sono inseriti gli oggetti si proiettano tutte in un solo punto dello spazio frontale, un punto che si chiama punto di fuga o principale. Nel punto di fuga passa, attraversando lo spazio frontalmente, la linea d'orizzonte. Tutte le coordinate della rastremazione sono dedotte dalla pianta e dall'alzato delle figure dell'insieme... Ma mi accorgo che con questo linguaggio vi porto a non intendere nulla della prospettiva. Quindi andiamo per ordine.

Ancora oggi si dibatte 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 pittori e architetti amanti appassionati di geometria e di teatro, come Leon Battista Alberti, 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 che permette agli spettatori che stanno nel parterre, cioè in platea, di scorgere per intero i recitanti anche se si trovano davanti a sé 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 impianti scenici che ci permettono un'acustica eccellente e di lampade che proiettano 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 e conoscenze specifiche che vanno dal coinvolgimento all'affascinazione, 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 della tecnica va aggiunta 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.

Attenti però! 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.

È risaputo che 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 cosciente e carico di mestiere e un giovane apprendista non coltivato.

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 esperto 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.

A questo proposito mi viene in mente uno spettacolo di De Filippo dal titolo "Sabato, domenica e lunedì". Nella commedia si raccontava una situazione di conflitto che nasceva dentro una famiglia numerosa. Nel secondo atto la situazione si faceva davvero infuocata, ognuno si odiava e pensava di rivalersi sull'altro. Amori, passioni, vendetta caricavano di fermento tragico e comico la scena. Il personaggio principale era Eduardo De Filippo che copriva il ruolo del capo famiglia al quale ognuno aveva fatto in modo di togliere ogni potestà e rispetto. In tutta la scena, Eduardo s'era posto seduto in un lato del salone e ascoltava. Commentava appena ogni situazione con sguardi accennati e ogni tanto beveva da un bicchiere che s'era riempito di vino. Nient'altro! Gli attori andavano, venivano, gridavano, insultavano,

ridevano, si facevano sberleffi e cattiverie, esplodevano in lacrime e pianti... eppure gli spettatori non riuscivano a distogliere l'attenzione dalla figura di Eduardo, che esprimeva man mano piccoli commenti ad ogni azione. Il pubblico seguiva senza perdersi un solo commento mimico e a ritmo crescente esplodeva in un boato di sghignazzo irrefrenabile. Alla fine scoppiava un applauso incredibile raccolto al capocomico che, sempre seduto là nell'angolo, restava solo.

Insomma, sul palcoscenico non è la quantità degli interventi vocali che determina il valore del personaggio, ma la situazione in cui si ritrova posto e la forza espressiva dell'attore elargita con sapiente economia. Ancora una conoscenza indispensabile a chi sale su un palcoscenico è la capacità di 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 un 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 prosenio, 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 Salvo Randone, uno dei più grandi attori dell'ultimo secolo, che interpretava con straordinaria forza e semplicità tanto testi di Molière che di Shakespeare, per non parlare delle farse ottocentesche: "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 e nitriscono troppo eccitati, 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.

Voglio buttarvi là un concetto che può sembrare provocatorio e paradossale: la pittura, il teatro, la scrittura e la musica sono espressioni d'arte, ma soprattutto sono scienza. L'architettura e con lei la scenografia è facile accettarle come frutto di concetti matematici e di geometria proiettiva nonché di dinamica, ma diventa impossibile che queste nozioni riescano ad essere accettate nella cosiddetta arte figurativa, in quella rappresentata, danzata o cantata.

Ecco, la mia presunzione oggi è quella di riuscire a convincervi che questo assurdo dell'arte-scienza può essere del tutto accettabile.

Questa convinzione, per quanto mi riguarda, non mi è nata per caso o grazie alla lettura di qualche trattato illuminante, ma dall'esperienza. Un'esperienza diretta... di cui ho fatto tesoro, rubando affacciato dalle quinte durante centinaia di spettacoli al Piccolo, ponendomi nel buio del fondo della sala durante le messe in scena di Strehler, Squarzina e a Berlino perfino di Beckett. Ho avuto la fortuna di assistere alle lezioni di Sartre e purtroppo a una sola performance di Brecht. Ogni volta, finito l'incontro, me ne andavo sconvolto. Tutti questi maestri insistevano sul metodo e il suo paradosso rovesciato: l'impianto rigoroso di una scena e il totale arbitrio metafisico. Per un dilettante, come io mi sentivo, erano crisi da sbatterti disteso. Ogni volta mi dicevo: "Torna a fare l'unica cosa in cui conosci il mestiere, cioè dipingere." Ma poi il teatro mi riacchiappava. Andavo avanti così, alla bella fiora... come si dice nel gergo dei jazzisti, cioè improvvisando. Finché mi capitò di ricevere una visita davvero inattesa ~~essere invitato a Holstebro in Danimarca da~~

~~Eugenio Barba, allievo di Grotowski. Eugenio aveva messo in piedi una equipe formata da attori e registi provenienti da tutta la Scandinavia e pretendeva che io mi recassi alla sua scuola a tenere un corso insieme a Decroux, sommo maestro della pantomima, e Lecoq, con il quale avevo già lavorato nell'allestimento de "Il dito nell'occhio". Fu Franca ad insistere perché io andassi. Recalcitravo dicendo "Ma cosa vado a insegnare?" E lei: "L'esperienza di fabulatore all'improvviso, unita alla commedia dell'arte e alle maschere!" E così mi sono lasciato convincere.~~

~~Ma prima di partire per quell'università, che avrei trovato stracolma di giovani, dovevo concludere le repliche del nostro spettacolo a Milano.~~

Stavo recitando con Franca una clownerie al teatro Milano di Milano, dal titolo "La signora è da buttare" e alla fine dello spettacolo entra nel mio camerino il gruppo al completo del Nuovo Canzoniere. C'erano Roberto Leydi, ricercatore di canti popolari, i Piadena, il maestro Liberovici, Giovanna Marini, Straniero, Gianni Bosio... Una caterva di musicisti e musicologi... Mi proponevano a breve termine la regia di uno spettacolo tutto dedicato al canto popolare, con la

partecipazione di circa 18 cantori provenienti da tutte le regioni d'Italia, dalla Sardegna, Sicilia, Lombardia Piemonte...

Il giorno dopo ci troviamo all'università statale di Milano per incontrare un grande ricercatore della musica e del lessico popolare che vogliamo coinvolgere in questa follia, Tullio De Mauro. Arriviamo che il professore sta tenendo lezione. In gran silenzio ci accomodiamo nell'aula magna ricolma. Rimango affascinato dai temi che propone. Egli a un certo punto chiede a tutti noi: "Da dove nasce il canto popolare?". Pausa. E poi spiccica la risposta: "Dal lavoro. Il problema della sopravvivenza è all'origine del canto." Una bella provocazione! Poi spiega: "I contadini, i marinai, i pescatori, spesso gli artigiani, le donne che filano o battono la canapa cantano. Non importa in che regione o continente si svolga quel lavoro: il canto che lo accompagna è sempre iscritto in ritmi analoghi."

E qui salta fuori Plechanov. Si tratta di un ricercatore russo vissuto al tempo di Stalin, col quale, come logico, lo studioso non andava molto d'accordo... Aveva girato tutto il suo paese, registrando su un rudimentale apparecchio migliaia

di canti eseguiti sul lavoro. Era arrivato anche in Cina e attraversando l'India era giunto sul Mediterraneo. E da noi ha registrato i canti delle mondariso, dei cordari di Siracusa, dei cacciatori di tonni, dei battitori di piloni nella laguna...

Canti di lavoro, ma anche di lotta e ditirambi d'amore.

Analizzando scientificamente tutti quei canti ci si rende conto che il gesto del remare, del segare con la falce un campo di grano, di tirar corde per issare contrappesi e vele sulle navi determinano una diversa ritmica del canto, delle pause e perfino della melodia. L'accompagnamento musicale eseguito da un carrettiere siciliano ha lo stesso andamento del suo "collega" che conduce un carro in Bulgaria o in Marocco.

Facciamo un esempio: esiste ancora oggi una tiritera che accompagna l'azione di piantare pali nella laguna a Venezia (lo stesso metodo, vedremo, è usato nel delta del Danubio, nel Mar Nero). Grazie a questi pali fitti si prepara la base sulla quale costruire case e perfino palazzi. In entrambe le lagune è impossibile usare delle macchine meccaniche battipali che pesano tonnellate e che dovrebbero essere trasportate su

chiatte che però si incaglierebbero facilmente nel basso fondale. Quindi si prosegue ancora con il vecchio metodo: una squadra di uomini solleva un possente tronco e lo lascia cadere sul palo da conficcare nel terreno. Per ottenere la omogeneità dei gesti, uno dei battitori canta strofe alle quali rispondono gli altri operai. Il canto fa:

“E leveremo... oh oh oh (risponde il coro) la bandiera bianca.”

(esegue)

“AHHH BUUHM”

(e qui lasciano cadere il palo greve)

“bandiera bianca

(prosegue a soggetto)

(esegue anche nella lingua del Delta del Danubio)

Di qui passiamo alla vogata sulla “barca da sciotopo”, sempre nella laguna di Venezia, dove si spinge il natante per mezzo di remi ad asta. Il canto che si esegue è quello detto delle peregrinazioni lagunari: i pescatori, due, tre e più, tutti all’impiedi in precario equilibrio sullo stesso natante, spingono a ritmi e gestualità perfette la

barca, manovrando lunghi pali che si conficca nel fonde. La canzone che intonano descrive le varie località (isole e sponde) che sono usi incontrare. La funzione del canto non è solo legata al piacere di eseguire un coro sul piano d'acqua che si distende all'infinito, ma è soprattutto inteso all'armonia: cantando, i voganti segnano i ritmi, i gesti, i fiati e le spinte. Una semplice sconnessione di gesto provocherebbe la perdita di equilibrio e i voganti si ritroverebbero in acqua, con tonfi più o meno grotteschi.

Segue spiegazione della metrica e della gestualità.

“E mi me ne son andao, dove se féva i ioghi, zigando béle done e altri zioghi...”

La metrica del canto è di settenari.

Un altro canto è quello dei cordari: la prima parte è in endecasillabi che appresso si sfasciano e si ricompongono in cadenze libere. Ancora oggi, nella grande caverna di Siracusa, detta l'orecchio di Dioniso, i cordari intrecciano le funi per ricavarne grosse corde, tipo sartie e gomene. Si pongono quattro da un lato, cinque da un altro. Il

quinto non partecipa al lavoro direttamente ma si preoccupa di intonare il canto e dirigerlo. L'intreccio viene determinato dal cambio di posizione dei singoli artigiani. Uno passa di qua, l'altro lo sorpassa all'opposto e ognuno compie giravolte su se stesso (*esegue*).

Sempre in Sicilia i vogatori di spinta, cioè che si pongono all'impiedi manovrando due remi e si muovono all'unisono, eseguendo due passi e mezzo con ritorno, intonano per darsi il tempo un canto di endecasillabi, spezzati:

Màtri ch'aviti figli alla badia
Nun li chiagniti no/che son salvati

.....

(*esegue*)

Canto dei troganèll, raganelle:

Da po' che De' savea (settenari)

Bative (ottonari)

Guardacaso sono tutte metriche degli strambotti, dei ditirambi e delle ballate composte dai poeti, aristocratici e colti. Studiando, ci hanno insegnato che a inventarle sarebbero state le classi egemoni. Ma, ahimè, come abbiamo visto, li ritroviamo prima, molti secoli prima, nei canti di lavoro e rituali dei villani, ai quali come sempre i saccenti hanno rubato l'idea e la paternità.

E oggi? Come si può cantare sul lavoro, col frastuono, i gas di scarico? Ebbene, visitando qualche tempo fa una fabbrica con catene di montaggio transitanti sotto presse, trapani, congegni d'assemblaggio, mi sono trovato a seguire ritmi e suoni prodotti dalle macchine e ad osservare degli operai, che eseguivano il montaggio. Mi son reso conto che si muovevano tutti a tempo di rock. Ecco i gesti che producevano: passa la catena, afferro un pezzo, il trapano è appeso qui, lo tiro giù, lo uso, passo oltre, trapano un altro pezzo, lo passo più avanti, lo pongo sotto la pressa, tiro la leva, s'abbassa la pressa, tonfo, mi rigiro, afferro un pezzo nuovo, lo pongo sulla catena, sego, limo, batto e via... da capo!

Torna a muoversi e ad agire, inserendo un grammelot da rocchettaro scatenato.

Fine della sequenza.

La prospettiva rovesciata

Nel comune linguaggio del teatro esiste una sollecitazione: bisogna proiettare la propria immagine nella platea. Che significa? In poche parole si tratta di riuscire, mentre si recita, ad immaginare se stessi, il proprio corpo in azione visto dalla platea e dai palchi. Il gesto e la proiezione di un attore cambiano valore a seconda 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 gorgozzo 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.

(esegue)

Entro in scena muovendomi come un ubriaco verso il proscenio. Qui devo decidere se è meglio che io entri proveniente dal fondo o tagliando la scena

in orizzontale rispetto alla ribalta. Qual l'entrata che funzionerà meglio vista dal pubblico?

(esegue i due ingressi, uno appresso all'altro e quindi commenta) Senz'altro credo sia meglio dal fondo.

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:

(TUTTO DA RIVEDERE QUI DI SEGUITO. ACCENTI PUNTEGGIATURA...)

“Boia che fame che tegno. (*Segue sproloquio in grammelot*) Per esto infamamento me se straca lo stomaco e i buschi, me se strigheno a bisca. 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’apresso 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 cul! Adesso me lo netto ben. Ohi quanta merda ghe sòrte.”

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!”.

A ‘sto punto c’è un’altra questione di cui voglio trattare: la ritmica.

Al contrario di quanto succede nel teatro della tradizione borghese, in particolare nel teatro naturalistico, quando affrontiamo il teatro popolare, soprattutto brani 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 della foresta? 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 seguo una metrica libera ma con il rientro obbligato nella cadenza geometrica. E’ come respirare.”

Un esempio: conoscete la parpaja topola?” No, non tutti la conoscete. Che cos’è? E’ una giullarata, anzi un fabliaux 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’ l’avventura 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 tutto in eredità a quel pastore che si chiama Giavan Petro, che significa sciocco e un po’ coglioncione. Il giovane capraio diventa così ricco sfondato.

Ora devo presentarvi il secondo personaggio: un prete, ancor giovane e pieno di fascino, che sta a fondo valle. Il sant’uomo s’è fatto un’amante, Alessia, una giovane splendida, la più bella di tutta la piana. Il prete ci fa l’amore ma nessuno ne ha il minimo sospetto. S’intorcinano sul campanile, dietro il confessionale, nel quadriportico dell’Abbazia... tutto di nascosto ben acquattati. 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 intrallazzo, difatti la chiamano "Volpassa". Va dal prete e dice... attenzione qui inizierò a recitare una specie di dialetto lombardo-veneto-friulano.

"Sent un po' ti, Don Faina. Mi so bèn che a ti te piàse puciar il tò biscotto nella tasina dela mea fiola. Ma mi non me importa... Me vegne però i sbrividi in la stiena se penso che po' capitar che qualcun ve descovre intanto che ve intorcichit co le gambe intrubàde: scandalo e vergognàza scetiopa per tuta la vallata. 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 zioغو 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 stciopà."

Qui si rivolge al pubblico come in "un a parte". Fate attenzione! Sotto il monologare c'è costante un ritmo con tempi e controtempi.

Proseguo: "Così, se capita che sbota l'axcident e se scovre che l'Alessia g'ha un amador de nascondon... lo scandalo che scetiòpa! Chi se ne importa! tuto el bataclan de la vergogna se scarica adosso al mario, allo sposo beco, miga su la sposa putàna. Tutti diran poran fiola, così bella. Cosa pretendit? Che la resti fidala sto crampen de mario? In 'sto caso, i corni son d'obbligo per 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. Sbioti 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 Volpassa che parla: “Ma caro Don Faina sia ciaro 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 trovar! 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 l’ha lassad a Don Faina una commission mui emportante che ghe farà gran plasere. Dighe che desènda subito de mi, chi, a la giésa 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 sti ogi grandi e luminanti e la bocca de robìn. 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 corpo 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 sì che me la sposo volentéra con tutta l'anima me piase e la voi tegnir ambrassada de giorno e de notte. Oh per farme 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, 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 Volpassa, 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 Volpassa 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 tu 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, “Aspettami Alessia!”. Poi si rivolge al prete perché tenga compagnia alla sposa. Purtroppo torna con molto ritardo, il cavallo si è azzoppato strada facendo, quindi ha dovuto sorbirsi tuta la strada di ritorna a piedi, anzi correndo come un pazzo.

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 in questo pezzo:

Giavan sale nella casa, per le scale incrocia don Faina che sta riallacciandosi la tunica. “Come la sta Alessia?” “La s’è adormentàta, finalmente” dice don Faina stordit per l’amore apena fatto. “La piagneva disperata per ti che non tornavi. La fatiga c’ho fatto a consolarla, a tenerla tranquila. Grasiè, don Faina, te si proprio un fradélo.” “Dove ti vai –dise il prete bloccando Giavan” “Vado nella sua camera, dell’Alessia, a farghe zioghio d’amor”

“Ma te si matto? Te voi farghe venire el mal cativo” - "Cus'è el mal cativo?" - "A l'è ün male che ghe vegn a üna sposa quando s'è indurmentàda la prima nòte e po' ariva ol marido in retàrdo e la desvégia!" - "Ah sì? No'l savévo mi... Boja! Ghe podévo farghe vegnìr 'sto male treméndo se non ghe serét vui don Faìna che me lo diséa... Alóra, cosa devo fare?" - "No' te devi svegiàrla! Ti vai in ün'altra stansa e te la lase dormire tranquila. Doman matìna, quando s'è ben desvegiàda, tüti e doi reposàdi, podé far zioghi d'amor come vorsìt!" - "Sì, sì... doman matìna! No' la vago a desvegiàr. A vago ne l'altra stansa. Grazie don Faìna, grazie!"

Va via el prévete e ol Giavàn monta sü per le scale e ol pasa davanti a la stansa 'ndove gh'è l'Alesia, senza fermarse... ol derve la porta d'ün altra stansa... per la corénte d'aria se dèrve la porta 'ndove dorme l'Alesia... e la vede destendüda in sül leto 'sta zóvine così dolze, bianca de carne, cavèli tüti lónghi, negri, sparpagiàti a rampegàrse sü le zinne che sponta intramèso ai cavèli... tüta sbiòta, salvo ün poco de lenzòlo che ghe còvre ol ventre, le gambe longhe e desnüde. “Che bei pescìn che o la gh'ha! Oh, che bèle zinne tonde! Come a l'è longa... bianca. Che bèla! Oh, che dolzóre! Boja, mi a me mèto stravacàdo a guardarla dormìr!... Le braghe spurcàde l'è mejór che le cavo... a me slóngo stravacàdo... a no' fo' gnanca ün respiro... a sto tüta la note a vardàrmela. E se cava tüto, se desüda e se slóngo sül leto presso de lée. “Va, come la respira... che respiro lóngo che o la gh'ha! Fago ün respiro anca mi con lée! A respirémo inséma: AHHH! Respirare inséma, questo l'è amore! AHHH!” In quel momento lée, l'Alèsia, la se mòve col braso, a tòca üna spàla del Giavàn e, convensüa d'averge ancora aprèso ol Faìna, che de poco gh'aveva fàit la festa fina, la se slóngo, la se strégne d'aprèso, la se va strofegàndose adòso al Giavàn. Ohi! Che nemanco ün fiume in piena gh'ha mai avüt tanto bujòr. Le orège che ghe brüsa, ghe sbate ol core... ghe trema perfin i didi dei piè... Sentirse ‘ste zinne incülàd adòso... e tüti 'sti tondi delicàdi dapartüto... Se strigne, la sbasòta, la toca a sofegàrla.

E lée: "Caro... 'n'altra volta? No' ti gh'hai mai a basta de far l'amore, ti?" - "Come, no' ghe n'ho mai a bastansa, mi?! Alesia!?" - "Oh! Chi è?... Ah, te set ti, Giavàn? Oh, meno male che set tornàt... ero in pensiér... Adèso fame dormìr..." - "Sì, sì... ma intanto che te dòrmet, dime 'ndove te tegnet la parpàja tòpola, che ghe vuraria darghe üna caresina." - "No, no, fame dormìr" - "Dime dumà la diresiün, che dòpo mi me orisónti..." - "Ma caro, son tüta strabalàda... làsame tranquila!" - "Ma soltanto üna caresina..." - "Ma... no' ghe l'ho!" - "No' te ghe l'ha? Cossa, non ti gh'ha?" - "No' gh'ho la parpàja tòpola!" - "Ti sèt nasciüda senza?! Che disgrasia,!" - "Ma no, no' ghe l'ho qua in 'sto momento... A ghe l'ho desmentegàda a casa!" - "A casa?" - "Sì, a casa de la mia mama... Ma ti po' bén comprendre; pensa ti, tüto lo sbarlotaménto che gh'ho avüto incö: presto!, presto!, che l'è già ol quarto tòco de campana per lo sponsàle, infilare le soche, sovra sotane, e ol corpètt, el corsàle, e i scarpi... me sont recordàt de tüto, me sont 'smentegà de la parpàja... Che a bén pensàrghe, l'è stàito mejór... chè rasóna, con tüto quel schisciaspìgnr a rebelòt che ol gh'era in te la gesa... ün butòn!... va par tera la tòpola parpàja... ün che el pasa: GNACH! Va a scarlegàr... tüta la parpàja schisciàda!... Po', ün che la trova: “Ohi, de chi l'è 'sta parpàja tòpola nova?” No' te la dà 'ndrìo! 'Na parpàja

tòpola nòva ün se la tegne eh..." - "Oh sì, a pensarghe bén, l'è stàito mejór smentegàrsela a la casa... ma se ti a me lo diséva, quando gh'ho acompagnàt toa madre, me la faséva dare dentro ün canestrìn e te la reportàvo! E adèso averèssemò fato zìoghi d'amòr!" - "Me son desmentegàta... te voj masàrme?" - "No, no cara... dorme. No' diventàr nervosa che te vien el mal cativo anca. A vago mi" - "Dove?" - "A vago a casa de la toa mama a fàrme dar la parpàja tòpola" - "Adèso? A 'st'ora de la note? Con i lüvi cativi ne la foresta!" - "Me ne importa a mi dei lüvi! Mi vojo la parpàja tòpola! Vago, tanto non me reüsseria de dormìr"

Infila le braghe, desénde la scale, e via che va come ün fülmine. Core, core...

Deréntro ne la foresta a gh'è i lüvi che salta adòso: "UH! UH!..." STCIACH! Una sberlàsa, 'na sgiafàsa! "KAIKAIKAI!!!" Va, va... 'riva 'ndove gh'è el fiume. "A dovaria far tüto el costégio del fiume per arivàr al ponte... mi ol traverso qui!... No' so nodàre... beh, andarò caminando sul fondo... GLU... GLU... Ah! Che nodàda!" Via de nòvo coréndo. D'un fiàt ol 'riva a casa de la Volpassa: "OHHH! Volpassa!" Quèla la dorme 'me un ghiro. Ciàpa ün saso: PFOOM!... 'ntei vedri. "Aiuto, i briganti!" se desvégia la Volpassa. "No, son mi, Petro, el to género" - "'Sté fèt chi? È capitàt qualche cosa a la mè fiòla? L'Alesia sta mal?" - "No, no, niénte! Tüto bén... son solo vegni a tor la tòpola parpàja,..." - "La quale?" - "Quèla che te gh'è ti!" - *(pausa. Espressione della Volpassa attonita e compiaciuta)* "Goloso! No' ti se vergogni? No' ti ghe n'è avüdo abasta de quèla de la mea fiòla?! Vegnìr a domandàr anca quèla de la mama!?" - "No, non la tua de ti: grazie, sarà per 'n'altra volta! Diséva quèla de la toa fiòla, che lée la gh'ha, desmentegàta. No, non vosàrge drio! Perchè l'e stàito par el trambüsto sconfondénte: sona le campane... in gesa!, in. gesa! Sotàne e soravesti... farsèti... e scarpe... Dov'è la parpàja?... Desmentegàda! Ma razóna, l'è stàit 'na fortüna... in gesa... borla par tera... VRUM!, slisigàda... tüta schisciàda... e po' nisciün: "De chi l'è 'sta parpàja nova?... Se la tegne!" De bòto a la Volpàssa gh'ha fülminà in d'el zervèlo che rassa de cojón de gener s'è catà. Se sgagna i lavri par no' sbrufàrge a rider in faccia, la va in fondo a la camera, o la se scàrega a ridere contro el müro.

"No' piàgnere, mama... andrà tüto bèn..." - "Ti sèt tropo bón... quasi un cojón! Quèla tösà a l'è üna disgrasia! La se desméntega sémpre tüto dapartüto. E i scarpe i lasa sóra le scale, e 'sméntega sóto el leto le sòcole, e par finire sméntega la parpàja tacàda al ciòdo de l'acquasantìn inséma al rosario. E se adèso ol gato de casa l'ha trovà la parpàja tòpola? Che i gati gh'han 'na golosiìa par le parpàie che no' se pol dire! Cume la trovémo? Sgagnàda!" - "Sperémo de no!" - "Adèso vado a védar. Oh, meno male! La è deréntro ne la gabièta col merlo!" - "La pàsera dentro la gabièta col merlo?!" - "No, el merlo... l'è föra!" - "Mama, ti me fassi véder, dentro la gabièta, la topolèta de la mea mujèr..." - "Cosa? E ti preténdi che üna madre savia come mi, la vegna con la gabièta a mostràr de la fenèstra la tòpola. De la soa fiòla?! Cun la zénte che pasa e la dise: "Oh, che bèla parpàja tòpola, fit bén a farghe tor l'aria fresca! No, ti no' la vardi! Nisciüno pol vardare la parpàja de la mea fiòla se lee no' la vole! Adèso la sistemo deréntro a ün canestrìn..." La madre va a ciapà üna canèstra 'ndove dentro gh'è de la stòpa a fioch. Ghe desténde soravia ün mantino, lega üna corda ala canestra e la va calando de sóto. "Eco, cata 'sta canestra... te la dàì a l'Alesia, e lée la sa 'ndove porla. Ciàro? No'

vardàrla fino a casa! Va,! Ziùra che no' te vardi." - "Ziùro!" - "E no' fermarte per strada co' la zénte: "Ohi, gh'ho chi la parpàja de la mea mujèr!" Sübeto Giavàn, col canestro in man, va coréndo compàgn d'ün furin! Vorìa 'traversàr 'n'altra volta el fiume... "No, no' traverso.. che magari co' l'acqua la parpàja tòpola se disfa!" E alòra ol sgamha a costegàr? Ol va in fondo dove gh'è el ponte, ol traversa, torna de chi loga, sbanfa, ol ghe stciòpa el còre... ol se sèta ün momento sü ün gran tronco battü-longo: "Ahia, che corsa! Ah! Ah! Nisciùno penzerà mai che tüta la felizità del mondo pol star derentro ün canestrin! Boja! Pecàt però no' podérta vardàre. Ma hai ziuàt! Però hai ziuàt de no' vardàrla... miga de no' tocàrla!... Vago dentro coi didi... a gh'è tüta la stopa..." Besogna savér che quando l'èra ancora a casa de la Volpassa, derentro al canestrin s'era infilàt ün ratin a godérse el caldo... Giavàn ol 'riva soto, co' le dida ol tóca: "T'ho trovàda,! Cum'a l'è delicàda!... Adèso capìso parché la ciàmeno tòpola! È...?! Gh'ha el core!... Ghe bate el core!! Boja savévo che la mea mujèr l'era üna dòna, de core, ma che la gh'avèse anca el core ne la parpàja no' pensavo miga!" E in quel momento, spaventà dai didi: SACH!, el topìn salta föra dal canèstro e scapa par l'erba. "Desgràsia! La parpàja tòpola de la mea mujèr l'è scapàda! La mea mujèr resta senza parpàja! Vene, vene! Mi... mi... mi... Come se ciàmeno le parpàje de le fèmene? Mi no' sàbio! Ecola li: mi... mi... mi...

torna dentro al canestro... ziuo che no' te tóco pì! Mi... mi... mi... "

'Ndovè te vai parpàja?... Ohi, boja! Varda che lì gh'è 'na rògia!... No' andàr deréntro ne l'acqua... che no' sai nodàre! PLUF! L'è andàda ne l'acqua!... La noda! La parpàja de la mia mujèr noda! Che fenomeno! Adèso vago dentro anca mi ad aiüdarte!"* BLUF sborla dentro, va a fondo... se sbate per non negàre!

Bon, lassémolo lì che se sbate ne la rògia. Andémo a casa de l'Alesia: l'è già ciàro e l'Alesia la desénde per la scala tüta in órdin, frèscia co' el grembiàl nòvo... "Com'è che 'sto Giavàn Petro cojón non l'è ancmò tornàt?"

Vede sortir dal bóscio üna, figüra covèrta de fanga, sbordegàta, tüta maseràta e piagnulénta. "Chi l'è? Una bèstia? Oh no! Ti se' ti Giavàn? Cosa t'è capitàt? Tüt impantanàt! Stèt tremando? Aspèta che ciàpi 'na cüvèrta... ün lenzòlo... Tegne, còvrete... Dime, cosa t'è capitàt...?" - (*Farfugliando*) "'Na disgràsia treménda! La parpàja topo la l'è negàta..." - "Parla ciaro... Fate capìr... calmo, respira... Sü, raconta de capo..." - (*Piangendo*) "Mi sont andào a casa de la toa mama... e gh'ho dit: "Mama, dame la parpàja tòpola" - "La mia?" - "No, la tua sarà pe' 'n'altra volta..." E el Giavàn Petro ol raconta. Ma l'Alesia no' l'è capàz de ridere, anze se sente dentro ün frugón tale... sbordagàda, vóncia coma üna pütàna, baldràca, üno schifio de tüto quello che ha combinàt inséma al prévede Faìna, insatanà pürscèl. Che imbagulunà, far tràpole a ün zóvane così bambìn de zervèlo et zentìl, delicàt, l'è 'me far de asasin! Ghe sorte singulti e làgrime. Ghe dise: "No' piàgnere pì caro! Te do üna bèla novèla: la parpàja tòpola da sola a l'è retornàda!" - "No, no' ghe creò! Ti me dise cossì parché ti se' bona, e me voj consolàre... ma mi l'ho vedüa andar sóta... l'andava, 'negando la toa parpàja tòpola... at sèt 'na dona ruinàda... senza la parpàja, per colpa de ün desgrasiào che l'ha perdüda, che mi duvévi star sü l'Alpe... in meso a le cavre... le pégüre, a crepare..." - "Basta! No' piàgnere, t'ho dit! A l'è retornàda, t'el ziùro! Dame üna man..." Ghe compagna la man

de sotala sòca a zercàr "A l'è léé! La recognòssi! Ténera... zentile! Boja, che corsa che l'ha fato! A l'è rivàda prima de mi! Oh, dólze tòpola, l'ha fato incòe del gran córere, de' spaventi: prima ne la gabièta, po' el gato, po' a saltare fra l'erbe, po' odàre 'n de la rògia... po' córere de nòvo... Povarèta! Che stracàda che a l'ha fàito. Bon, fémola reposàre. Farémo ziòghi d'amore domani!"

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

Spiego al pubblico:

QUI CI SARÀ STORIA DELLA TIGRE