

Prologo

Quante volte sarà accaduto anche a voi di farvela sotto dalle risate leggendo introduzioni a raccolte varie redatte piú o meno in questo tono: «Lungamente sollecitato da carissimi amici ed estimatori a raccogliere e pubblicare questi miei scritti ho resistito con accanimento per anni, ma al fine, se pur con riluttanza, ho ceduto». Ma te la vedi, questa moltitudine di estimatori e amici entusiasti che assillano appassionatamente il pudico «Maestro»: «La prego, raccolga e pubblichi! Non ci lasci orfani di questi suoi straordinari e unici giochi della mente! Se non vuol farlo per sé, lo faccia almeno per l'umanità». Tutti sanno che, in verità, è da quando ha svolto il primo tema in classe alle elementari che il nostro restio raccoglie e pone in archivio ogni scritto per la postuma pubblicazione in volume.

E non c'è verso: mai che un autore abbia il coraggio di iniziare la presentazione del volume che raccoglie i suoi saggi e opere con confessioni del genere: «Se pur pregato fervidamente da amici e parenti di desistere dal raccogliere e pubblicare questi miei pensieri, io, caparbiamente, ho fatto l'impossibile, assillando editori e sponsor, perché si arrivasse alla pubblicazione. Inoltre, ho premuto con regalie promesse e ricatti anche sul tipografo e sul proto in particolare che si rifiutava assolutamente di battere il testo riprodotto i miei pensieri».

Per quanto mi riguarda, state tranquilli: giuro che non starò a produrre attenuanti o scantonate di sorta a questa mia smodata aspirazione di passare ai posteri attraverso un testo «fondamentale» sulla tecnica e la disciplina, anche morale, dell'attore. Anzi, all'inizio, febbricitante di presunzione, pensavo addirittura di titolare questa mia fatica *L'antiparadosso dell'attore*, con l'intento piuttosto scoperto di mettermi in polemica aperta con Diderot, e quindi subito al suo livello... ma ami-

ci davvero affettuosi, mi hanno fatto notare che nessuno si sarebbe accorto della polemica... quindi, sconsolato, ho desistito.

A parte il gioco e lo spasso, questa pubblicazione si deve, in gran parte, all'opera di Franca (un'altra volta). È lei che ha dato l'incarico ai nostri collaboratori di registrare per anni e anni ogni mia chiacchierata... anche la piú sgangherata e vaneggiante, durante stages, lezioni, seminari, convegni e workshops. E poi si è pure preoccupata di sbobinare e far ribattere in bella copia chilometri d'interventi... e di depositarli in bella evidenza sul mio tavolo di lavoro e anche sul mio cuscino prima di andare a letto. Quindi, se vi provoca e infastidisce questo malloppo, prendetevela soprattutto con lei.

Però, prima di passare all'osso del discorso, è mio dovere darvi un avvertimento: ogni volta che vi esporrò un fatto, un aneddoto o un episodio storico, farò l'impossibile pur di fornirvi le fonti e le documentazioni del caso. Ma non sempre mi riuscirà, perché spesso, per mia dabbenaggine, non mi troverò in grado di ricordare esattamente il nome dell'autore del testo su cui ho letto il passaggio in questione. Vedo già il sorriso cattivo degli eruditi maligni: «Ah, ah, metti le mani avanti, furbacchione... come al solito te lo sei inventato tu il fatterello!» Ebbene sí, è vero,... spesso invento... ma attenzione, sia chiaro... le storie che mi fabbrico di sana pianta vi sembreranno ogni volta terribilmente autentiche... quasi ovvie... invece, quelle impossibili, paradossali, che giurereste inventate, sono al contrario tutte autentiche e documentabili. Sono un bugiardo professionista. E sono riuscito a far cascare in questa trappola del: «Non è vero, dubito» decine di prevenuti cacadubbi chiosatori. D'altronde, lo ripeto da una vita: gli eruditi supercritici-spulciaioli son quelli che, quando gli mostri la luna, loro ti guardano il dito... e in particolare l'unghia, per indovinare esattamente da quanto te la sei tagliata.

In un primo tempo avevo pensato di dare una sistemata al materiale raccolto trascrivendo i nastri registrati durante la «sei giorni» del Teatro Argentina, uno stage per allievi di teatro, e poi di consegnare tutto quanto all'editore cosí come si trovava. Ma poi, rileggendo i vari interventi eseguiti su un medesimo argomento, in tempi e paesi diversi, mi sono reso conto che non tutto ciò che avevo realizzato in quell'occasione romana era da considerarsi al meglio. Per esempio, la dimostrazione resa a Copenaghen nell'82 a proposito della tec-

nica gestuaria nel mimo bianco risultava piú stringata e divertente di quella prodotta all'Argentina; non parliamo poi dell'esibizione con gli allievi del River Side Studios a Londra in merito al teatro di situazione. I due ragazzi che avevo fatto salire sul palcoscenico romano per la stessa dimostrazione, al confronto erano degli imbranati. Quindi ho tolto da una parte e immesso dall'altra. Così, a furia di incastri e scambi, è nato il testo che vi propongo. Sono sconvolto io stesso per i miracoli che sono riuscito a realizzare; al confronto, gli stravolgimenti metafisici e gli incantesimi di transfert del repertorio di mago Merlino sono giochi da ragazzi.

Non è facile riuscire ad accorgersene, ma vi assicuro che sono riuscito a compiere prodigi straordinari: ho acchiappato un allievo che si trovava a Santa Cristina di Gubbio nell'estate dell'80 e l'ho proiettato sul palcoscenico dell'Argentina il 24 settembre dell'84 a esibirsi in coppia con un giovane mimo di Londra che non era mai sceso in Italia, poi, siccome me ne serviva un terzo da aggiungere, ho selezionato fra centinaia di partecipanti a stages intervenuti in posti e in tempi diversi e ho scelto un indio mapucio, attore di grosso temperamento... quindi, senza far tante storie, dal palcoscenico della scuola del teatro di Bogotá l'ho scaraventato qui... all'Argentina... e speriamo che quelli dell'immigrazione non si accorgano che non ha il passaporto e nemmeno il permesso di soggiorno. Tutto realizzato senza mai ricorrere alla legge sulla relatività del valore spazio-tempo... tutto con la semplice inarrivabile forza dell'arbitrio immaginifico!

Però, dove sono riuscito a raggiungere il sublime dell'impossibile è al punto in cui Meldolesi del Dams di Bologna, pur trovandosi in quell'istante a tenere un corso sul teatro d'avanguardia a Olstebroo nello Jutland danese, viene da me spostato per ben due volte consecutive qui a Roma e costretto a intervenire in un dibattito che, nella realtà, si svolgerà a Stresa l'anno seguente. In questo caso non faccio altro che accelerare il tempo di 10 000 Knorn-luce e realizzo l'incontro dove mi pare... qui a Roma, per esempio... Raccolgo un fracco di gente e, senza manco chiedere loro se sono d'accordo, li precipito lí in platea.

«Taviani, alzati!... Su, non far storie, lo so che in questo momento ti trovi a Palermo... e non riesci a capacitarti come io abbia fatto a farti arrivare qui... non posso spiegartelo, sono trucchi del mestiere. Avanti, ripeti per filo e per segno il tuo intervento di Pistoia... Come, quale? Quello sull'Arlec-

chino... che secondo te sarebbe una maschera estranea alla Commedia dell'Arte, tant'è vero che, dicevi, non ha origine italiana, ma francese... Ecco, bravo... adesso stai lí che ti faccio rispondere da Eugenio Barba che in questo momento sta a New York... non m'importa se c'è il fuso orario... Eccolo qua, forza Eugenio, rispondi... Non hai voglia? E io ti traspongo lo stesso, ti faccio dire quello che hai scritto nel tuo saggio pubblicato tre anni fa... al capitolo *Arlecchino maschera orientale*».

Fermi tutti, c'è Ferruccio Marotti che ha chiesto la parola... sta parlando da Bali dove trascorre le vacanze... dice che lo spirito dell'Arlecchino primordiale era quello di un puttaniere anche un po' pappone... un amorale anarcoide... una maschera senza ruolo. Fermo! Fermo, tenetelo: Ron Jenkins sta aggredendo Peter Kotcevič di Francoforte. Sí, lo so che in verità Ron Jenkins si trova a Boston e la dichiarazione che ha fatto scattare Peter Kotcevič l'ha espressa a Bruxelles tre anni fa. Tutto 'sto pandemonio è scoppiato per il fatto che Kotcevič, si trova d'accordo con Erwin Cost: «Gli attori che a Colonia alla fine del Seicento hanno bruciato un pupazzo raffigurante Arlecchino... avevano qualche buona ragione...», ha sentenziato.

Volano parole grosse. Per fortuna a mettere un po' di pace interviene Ragni spalleggiato da Tessari... fiondati il primo da Perugia l'altro da Venezia, dove sta intervenendo alla Biennale.

Alla fine si va tutti a pranzo... ognuno nei propri luoghi e tempi d'origine e provenienza.

Oh, finalmente! Un po' di quiete e normalità!

Prima giornata

La Commedia dell'Arte.

Questa nostra prima chiacchierata è dedicata alla Commedia dell'Arte. Un giorno, non ricordo piú in che occasione, sentii Carmelo Bene esclamare: «La Commedia dell'Arte? Ma fatemi il piacere... non è mai esistita!» Col suo risaputo gusto per l'iperbole e il paradosso Carmelo Bene aveva sparato una sacrosanta verità... s'era solo dimenticato di concludere la frase, cioè: «... non è mai esistita... cosí come ce la vanno raccontando da sempre».

Infatti, si son tirate fuori tante di quelle favole sul mito della magia funambolica dei comici, sullo straccionismo lirico delle maschere, e s'è fatta tanta di quella letteratura da basomarketing, da farti esclamare a tua volta: «Basta... con 'ste coglioncionate...! Non esiste!»

Arlecchino gran pappone.

Ferruccio Marotti mi raccontava che la prima volta che su un foglio stampato è apparso il nome di Arlecchino (siamo nell'anno 1585), fu per denunciarlo come emerito pappone. Il testo in questione è steso in francese e ci è stato fatto conoscere da Delia Gambelli. Si tratta di un pamphlet nel quale si racconta del viaggio di Arlecchino all'inferno. L'Arlecchino in questione è Tristano Martinelli, l'attore che indossò per primo i panni di questa maschera. Arlecchino scende all'inferno per tentare di strappare dalle grinfie di Lucifero l'anima di una nota «maitresse», mère Cardine, una tenutaria di bordello famosa negli ambienti goderecci di Parigi... della quale lenona si dice che il Martinelli fosse prezioso ruffiano. L'autore del feroce libello pare fosse un poetastro geloso dello sfacciato successo e della simpatia di cui godeva Arlecchino non solo presso il pubblico comune, ma soprattutto

presso gli uomini di cultura della città e addirittura presso il re e la regina di Francia.

Arlecchino risponde scrivendo e pubblicando a sua volta un breve ma spietato libello nel quale fa letteralmente le scarpe al poetastro invidioso. Arlecchino scende un'altra volta all'inferno, ma stavolta si fa accompagnare dal suo denigratore. I due, come Dante e Virgilio (è logico che il ruolo di Dante venga accaparrato da Arlecchino), percorrono i vari gironi incontrando tutti i personaggi famosi del bel mondo francese. Ognuno dimostra affetto e simpatia per il figlio dello Zanni e prende a calci in faccia il poeta maldicente che finisce a tormentone dentro vasche di liquame fecale... pentole di sterco di gatto bollente... e anche freddo, che è ancor piú disgustoso.

Si ritrovano a giocare a dadi con Belzebú: Arlecchino-Dante vince, Virgilio maldicente perde e viene tormentato dai diavoli. Arlecchino lo salva dall'essere scuoiato vivo dai diavoli inferociti... riconoscente, il poveraccio chiede perdono e ammette di essere stato infame... Arlecchino magnanimo lo benedice. Escono finalmente a riveder le stelle... il poetastro estasiato scivola, guarda caso su una cacca morbida: gran ruz-zolone... batte la testa su un paracarro priapesco... ci resta secco, morto! L'anima del poetastro scende all'inferno... ma senza Arlecchino, stavolta.

Il finale non è quello autentico, l'ho aggiunto io estrapolandolo da un canovaccio dello Scala, l'autore di Arlecchino. Ma ci sta bene... non vi pare?

Su questo filone dell'«addosso agli zozzoni» s'è andati giú un po' pesanti con i comici, al punto che ci ritroviamo con autori di saggi sulla commedia all'italiana che voltano letteralmente il bastone a rovescio per mazzolarli meglio; cosí ci presentano gli istrioni dell'improvviso come una congrega di emeriti vagabondi senza né dignità né mestiere: istrioni, guit-ti che s'arrangiano alla giornata, vivendo di ribalderie e truffe d'ogni genere. A sentire questi magnifici sterminatori di guit-ti, i comici non possedevano nemmeno la tanto millantata irraggiungibile arte dell'inventare d'acchito, dinanzi al pubblico, situazioni e dialoghi di straordinaria freschezza e attualità. Al contrario, ci assicurano, tutto quell'improvvisare era truccato, frutto di una scaltra organizzazione predisposta con situazioni e dialoghi mandati a memoria in anticipo. Il che è assolutamente esatto. Ma il valore che gli si dà dipende da come lo si interpreta. A mio avviso è un fatto del tutto positivo.

Tutto un trucco e una preparazione.

I comici possedevano un bagaglio incredibile di situazioni, dialoghi, gags, filastrocche, tiritere tutte riportate a memoria, delle quali si servivano al momento giusto con grande tempismo, dando l'impressione di improvvisare all'istante. Era un bagaglio costruito e assimilato con la pratica di infinite repliche, di spettacoli diversi, situazioni montate anche direttamente sul pubblico, ma la maggior parte era, certamente, frutto di esercizio e di studio. Ogni comico o comica imparava decine di «tirate» sui vari argomenti corrispettivi al ruolo o alla maschera che interpretava; conosciamo dell'Isabella Andreini, la prima donna per antonomasia della Commedia dell'Arte, una lunga serie di appassionati e divertenti monologhi per donna innamorata: di sdegno, di gelosia, di dispetto, di desiderio, di disperazione. E tutti questi interventi hanno la possibilità di essere adattati a situazioni diverse o addirittura ribaltati o recitati a incastro in dialogo. Esempio: la donna finge sdegno e disprezzo, ma nasconde desiderio incontenibile... a metà della tirata perdona l'innamorato, che a sua volta si dice offeso e giunge addirittura a parlarle con odio. La donna si scaglia contro l'amato e lo copre di impropri... poi scoppia in una gran risata e inizia una tiritera in grottesco a base di sfottò verso il giovane, gli fa il verso, l'altro contrattacca e a sua volta fa la caricatura dell'amata. La donna s'indigna, ma alla fine si lascia andare divertita. Ridono insieme ripensando a tutte le manfrine giocate per affascinarsi reciprocamente. Si abbracciano singhiozzando, per il ridere e per la commozione.

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

morirà di dolore. Si celebra il fidanzamento. Arlecchino s'immersedesima nella parte e fa i capricci; non pensa che ai vestiti, ai gioielli e a mangiare. Pantalone, infoiato, vuole possedere la fidanzata Arlecchino. Arlecchino riesce a farsi sostituire, nel buio, da una grassa servetta. Pantalone ha ottenuto soddisfazione, è convinto di aver posseduto Arlecchino e ne è sempre più innamorato. Arlecchino è costretto dai giovani amanti a ricattare Pantalone, così che si decida a permettere che suo figlio sposi Isabella. Il gioco è fatto. A Pantalone viene offerto da bere l'antidoto che lo farà tornare savio. Ma Arlecchino non ne vuol sapere; ormai ha trovato una sistemazione troppo vantaggiosa. Pur di sbarazzarsi dell'antidoto lo ingurgita egli stesso. Il poveretto non sa che l'antidoto, se non è preceduto dalla prima pozione, rende ancora più folli. A questo punto le soluzioni del finale sono infinite: può succedere che Arlecchino a sua volta si innamori di Isabella, dell'innamorato, di Pantalone, della servetta, del cappone o del capretto che ha avuto l'incombenza di uccidere per il pranzo di nozze.

Per chi ha un po' di mestiere è facile trovare altre situazioni sulla stessa chiave, basta decidere che all'inizio la pozione sia bevuta da un altro giovane che si innamora follemente di Isabella, che a sua volta Isabella beva la pozione e si innamori pazzamente di Pantalone e che, nel gioco degli scambi, anche l'innamorato trangugi la pozione e si innamori della servetta. Arlecchino in un bailamme simile ci sghignazzerebbe che è una meraviglia. Anzi, si potrebbe immaginare che sia lui, il mariuolo, a combinare tutto 'sto papocchio versando pozioni a volontà in ogni bicchiere. Mi ricorda la sequenza degli innamoramenti rovesciati tra coppie diverse nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, trovata classica tratta dalla *Commedia dell'Arte*; analizzando la macchina di quella commedia, ognuno può rendersi conto ancora meglio delle incredibili possibilità di varianti che si possono ottenere nel gioco degli scambi. Insomma, per concludere, i comici della *Commedia dell'Arte* erano in possesso di tutto questo bagaglio e in più di grande perizia e mestiere.

I Rame e il mestiere dell'improvviso.

Franca, che è figlia d'arte, ha avuto la straordinaria fortuna di vivere, da bambina, il clima della commedia all'italiana.

Nella sua famiglia erano tutti attori che andavano recitando nell'alta Lombardia. (L'esistenza dei Rame è di almeno tre secoli). Il repertorio di questo gruppo era talmente ricco di commedie, drammi, farse, da permettere alla compagnia di recitare per mesi sulla stessa piazza, cambiando spettacolo ogni sera. Franca racconta che non c'era manco bisogno di ripassarsi la parte. Il poeta di compagnia, che era lo zio Tommaso, riuniva gli attori e distribuiva i ruoli, ricordava la trama descrivendola per quadri e atti, quindi affiggeva in quinta la scaletta dove erano scritte le varie entrate e l'argomento di ogni scena. Succedeva anche che si allestisse un lavoro completamente nuovo tratto da un fatto di cronaca o da un romanzo.

Lo zio Tommaso, il poeta, leggeva ai componenti la compagnia il canovaccio da lui approntato, corredandolo di tutti i particolari piú vivaci e interessanti, quindi distribuiva i ruoli. Non si eseguivano prove di sorta, si saliva sul palcoscenico e, dopo aver dato un'occhiata alla scaletta delle sequenze e delle entrate, si partiva completamente all'improvviso. Ognuno conosceva un'infinità di dialoghi appropriati che naturalmente variava per l'occasione e soprattutto conosceva a menadito i soggetti d'apertura e di chiusura, cioè le frasi e i gesti convenzionali che avvertivano gli altri interpreti delle varianti, dei cambi di situazione o dell'approssimarsi di un finale di quadro, d'atto o di spettacolo.

Ma non bastava certo la conoscenza di tanti espedienti, se l'attore non possedeva l'innesto della fantasia e del famigerato dono dell'andare all'improvviso, cioè della facoltà di dare ogni volta l'impressione di dire cose nuove e pensate in quell'istante.

Da dove nasce l'espressione «Commedia dell'Arte».

Ma vediamo, innanzitutto, che significato dobbiamo dare all'etichetta «Commedia dell'Arte».

Se mettiamo a fuoco la parola «arte», ecco scattare nel nostro cervello immagini ed espressioni stereotipe e imburrate di luoghi comuni a bizzeffe: arte, come sublime creazione della fantasia, arte, come espressione poetica del genio, ecc. In verità, nel nostro caso, il termine «arte» è legato al mestiere.

Nel Medioevo, è risaputo, esistevano l'«arte della lana», l'«arte della seta», l'«arte dei muratori» e decine di altre arti, tutte intese come corporazioni di mestiere. Queste libere as-

sociazioni servivano a evitare che ci si scannasse l'un l'altro tra gente che produceva merci analoghe. Servivano, ancora, a difendersi collettivamente dalle angherie dei grandi mercanti, dalle imposizioni di mercato dei principi, vescovi e cardinali.

Diritti e privilegi «su piazza».

Commedia dell'Arte significa dunque, innanzitutto, commedia allestita da attori professionisti, associazione con un proprio statuto di leggi e regole, attraverso le quali i comici si impegnavano a proteggersi e rispettarsi reciprocamente. Così come le varie corporazioni si preoccupavano di tenere sgombro il mercato da ingerenze concorrenziali esterne, egualmente i comici dell'arte facevano guerra spietata a tutte quelle compagnie non associate che imperversavano «su piazza», riuscendo a far intervenire le autorità locali dalle quali avevano ottenuto il privilegio di unica compagnia del ducato o della contea.

Così, guitti, compagnie di saltimbanchi, gruppi di attori occasionali o dilettanti, venivano letteralmente cacciati «fuori piazza». In alcuni casi, gli attori professionisti stessi organizzavano spedizioni punitive contro quei gruppi di «occasionalisti» che insistevano, malgrado il bando, ad agire nello spazio di privilegio dei comici associati. Spesso, una certa compagnia «arrivata» non rispettava neanche le regole della corporazione e faceva guerra spietata anche alle consorelle minori, come dimostra questa frase estrapolata da una lettera di Isabella Andreini scritta senza mezzi termini al governatore di Milano, don Pedro Enriquez: «poiché s'intende che di questi che montano il banco in piazza pubblica fanno commedie, anzi, guastano commedie, parimenti la supplico a fare scrivere al Sig. Podestà che non consenti che le facciano».

E in un'occasione analoga anche il marito, Francesco Andreini, rincara la dose scrivendo: «... quelli che governano le città di... a modo, niuno dovrebbe permettere che una commedia e una tragedia fusse rappresentata così vilmente sopra dei banchi, ma sibbene in luogo privato con quell'onore e con quella magnificenza che se le conviene».

A proposito dell'etichetta «Commedia dell'Arte», conosciamo esimi critici teatrali che ci assicurano non ci sia niente a che vedere col termine «mestiere» e con l'associazione corporativa. Nicoll, rispettabilissimo studioso inglese, sostiene che il termine «arte» debba essere letto nel senso di «qua-

lità » (la *qualità* shakespeariana), e che quindi «dell'arte» significherebbe «della bravura». Al contrario, Croce (Benedetto) è d'accordo con l'origine corporativa, ma solo per dimostrare che i comici del teatro all'italiana erano sí dei mestieranti abilissimi istrioni e mimi facetissimi, ma non certo degli artisti: «... non svelano la presenza di un autore geniale».

Croce e l'idea (fissa) del testo.

Croce, a cui va il merito di aver sfatato i luoghi comuni del romanticismo francese ribadendo l'alta professionalità dei comici, era però fissato con il dogma: «Niente testo (letterario-drammaturgico) niente arte». Ma non lasciamoci tirare dentro, almeno per adesso, dalle polemiche. Ci basta ribadire un punto che nasce non solo dalla lettura di testi ma soprattutto dalla pratica: la Commedia dell'Arte è una forma di teatro che si basa su una combinazione di dialogo e azione, monologo detto e gesto eseguito, non sulla sola pantomima. Al contrario di quello che crede Croce, con le sole capriole, danzette, sberleffi e mossette, le maschere non tengono in piedi un accidente. E non siamo gli unici a sostenerlo.

Casanova e l'elogio della parola di Arlecchino: metodo e stile.

Ascoltiamo l'interpretazione data all'esibizione di un grande attore del Settecento, Antonio Sacchi, dal famoso Casanova, figlio di un'attrice e grande estimatore della Commedia dell'Arte: «La tessitura dei lepidi suoi discorsi [dell'Arlecchino Sacchi] sempre nuovi, e non mai premeditati è talmente stravolta [...] e impastata con tali frasi tutte fatte per indifferenti altri soggetti, in guisa tale inaspettate, con metafore tanto spropositate, che sembra apparire informi garbuglio, eppure è metodo, che si verifica fino nella stramberia dello stile, con cui lui solo sa vestirlo». Riportando questo commento, il Nicoll osserva: «Egli [il Casanova] non concentra la sua attenzione sulla mirabile abilità acrobatica dell'interprete, ma sulle sue parole».

Non casualità arbitraria, quindi, ma metodo e stile. E la riprova dell'esistenza di questa coscienza di metodo è ribadita in quest'altra osservazione, sempre del Casanova: «Egli, poi, ha l'arte unica e inimitabile d'attirar seco gli auditori negli

imbrogli di narrazioni, dentro le quali si ingolfa con facettissimi imbarazzi d'elocuzione intricata. E, proprio nel momento in cui sembra tanto imboscato da non potersene piú sortire, ecco che, all'istante, scioglie i nodi ed esce dal labirinto spalancando ogni laccio con gran risate».

Contro l'idea dei comici straccioni.

A proposito del ruolo dell'attore nella Commedia dell'Arte, c'è un discorso che voglio puntualizzare, ed è quello che si riferisce alla ragione di tanta originalità e spettacolarità che distingue questo genere di teatro da tutti gli altri che conosciamo. Originalità e spettacolarità che non è determinata, come qualcuno crede, dall'impiego particolare della maschera e dalla collocazione dei personaggi in stereotipi fissi, ma da una concezione davvero rivoluzionaria del fare teatro e dal ruolo assolutamente unico che vengono ad assumere gli attori.

Trovo corretta, infatti, l'idea di alcuni studiosi che propongono di chiamare questo genere, invece che «Commedia dell'Arte», piú specificamente «Commedia degli attori», o «degli istrioni». È sulle loro spalle che poggia l'intero gioco teatrale: l'attore istrione è autore, allestitore, fabulatore, regista, passa dal ruolo di primario a quello di spalla indifferente, all'improvviso, sorprendendo, con continui sgambetti, non solo il pubblico ma anche gli stessi compagni attori, partecipanti al gioco.

È logico che una simile impostazione determinasse spesso sbragamenti, perdite di ritmo, affollamento di gags che si bruciavano l'un l'altra. Spesso si girava a vuoto, lo spettacolo appariva stucchevole e il ridere fine a se stesso. Ma c'erano quelli che riuscivano a cadere sempre in piedi. Questo dipendeva dal rigore che un capocomico sapeva imporre alla compagnia... ma soprattutto dall'estro, e dalla felice intesa che si riusciva a stabilire di volta in volta fra i comici e il pubblico.

Diderot e il paradosso contro i «comici».

È proprio contro questo particolare elemento di imponderabilità che si era scagliato Diderot nel suo *Paradosso dell'attore*. Il famoso enciclopedista non poteva sopportare che l'esito di uno spettacolo dovesse dipendere quasi esclusivamente

dall'attore, dal suo particolare stato d'animo, se si trovasse in una serata di grazia o in serata no, se il pubblico si mettesse in sintonia con gli attori o si ignucchisse in un assoluto abbiocco. Diderot pretendeva che un attore fosse in grado di programarsi e di controllare la propria esibizione, che si esercitasse a prevedere ogni passaggio calcolando, senza possibilità di sorpresa, tutto l'arco della rappresentazione. Quindi: razionalità e distacco dall'emotivo, niente da lasciare al caso o all'incidente, tanto meno allo stato d'animo e alle trippe.

Ha certamente ragione Diderot quando se la prende con il cialtronismo del «come la va, la va», quando attacca l'andazzo naturalista del lasciarsi andare alla commozione e al «frisson» occasionale, e ancora a tutte le caccole, gli effettini, le trovatine sciorinate senza rigore né metodo. «È l'estrema sensibilità – sentenziava – che fa gli attori mediocri. Ed è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori sublimi!» Proprio un bel paradosso!

Chi si commuove è un cialtrone.

Ma è nel discorso di fondo che, a mio avviso, ha completamente torto. Diderot ragiona da autore, da letterato, e quindi pretende che il testo sia posto al massimo livello: il testo è sacro, e l'attore ci si deve adeguare, servirlo con la massima disciplina, possibilmente senza discutere. Ma la forza che acquista il testo, rimontato ogni sera sul palcoscenico, lui cerca di ignorarla. Di questo particolare valore, però, si era ben accorto Borromeo (il gran cardinale di Milano), avvertendo i suoi vescovi del fascino irresistibile che ha la Commedia all'improvviso, con la sua freschezza immediata. «La parola dei letterati è morta, – dichiarava in una lettera, – la parola dei teatranti è viva». E non alludeva certo ai testi recitati da attori, tutti razionalità e programmazione sognati da Diderot. Infatti, poi, alla resa dei conti, quel teatro che il maestro del paradosso proponeva non riuscì mai a ottenere il benché minimo interesse popolare. E questo anche grazie al fatto che Diderot era un letterato di straordinario ingegno, spiritoso, ma negato a scrivere un qualsiasi dialogo teatrale.

A mio avviso, un altro grave handicap di Diderot è l'assoluta mancanza di attenzione che egli dimostra per il pubblico. Anzi, per Diderot lo spettatore non esiste. Tutto preso com'è dalla preoccupazione di forgiare, nell'assoluta razionalità, l'at-

tore, si scorda di un particolare da niente: e cioè che il teatro normalmente si fa anche per gli spettatori. E, ancora, l'assillo del distacco, della non partecipazione emotiva gli hanno fatto perdere di vista perfino lo scopo primo del teatro: il divertimento. È vero, ci si può divertire anche col solo esercizio della ragione... ma esagerando si rischia la noia... e la paranoia.

Ogni discorso radicale porta al disastro: la dialettica ci insegna a impiegare con vantaggio il conflitto dinamico dei contrari. Non è vero che sia impossibile (come asserisce Diderot) provare emozione e nello stesso tempo conservare il proprio senso critico. Tutto dipende da quanto tu sia allenato a contenere certe spinte, dalla tua capacità di gestire l'emotivo e il razionale in un equilibrio che si traduca in effetto propulsivo... e non statico. In poche parole, Diderot sceglie la trabeazione che sta lí ferma, senza contraccolpi; i comici dell'arte scelgono l'arco con tutte le spinte e le contospinte che ne derivano. È risaputo che, alla prima scossa tellurica, la trabeazione crolla... l'arco sta su che è una meraviglia.

A parte che Diderot si contraddice quando, proprio all'inizio del suo *Paradosso*, ammette che un attore deve innanzitutto essere artista e coltivare sensibilità... e parla addirittura di trance emotiva... Ma si sa l'amore per il paradosso spesso rende incoerenti. Personalmente, a me succede un giorno sí... e un giorno ancora sí.

Ugonotti terroristi.

Altra idea nefasta da smantellare è senz'altro quella, cui già abbiamo accennato, secondo la quale i comici dell'arte non erano altro che una banda di guitti senza cultura, quasi analfabeti e pure ruffiani, tutti saltimbanchi che tiravano a campare, disprezzati dagli onesti cittadini che lavoravano e producevano, accettati solo nelle fiere e in qualche festino di signori, che poi se ne liberavano a calci nel sedere come avviene di norma con le puttane quando è finito il carnevale. Bisogna stare attenti perché questo è proprio un grosso svairone. Sí, è vero, ci si imbatte spesso, sfogliando certe cronache che testimoniano della vita dei comici, in compagnie che praticano un teatro veramente cialtronesco. Ma si tratta di un fenomeno di poco conto. Il teatro della Commedia, quello che ha inciso nella storia dello spettacolo di tutta Europa per almeno tre secoli, è costruito da gruppi di gente colta, con

preparazione e gusto moderni. È vero anche che, se pure in casi non fortuiti, costoro, come abbiamo visto, dimostravano una tendenza alla difesa di privilegi degni della peggiore corporazione medievale. Vi voglio raccontare un aneddoto che da solo vi può illuminare riguardo al valore e al prestigio di cui godevano certe compagnie di comici. Vito Pandolfi l'ha pubblicato in *Cronache della Commedia dell'Arte*. È una testimonianza autentica, dovuta alla penna di un protagonista della vicenda, che ci racconta del tragico viaggio di una famosa compagnia di comici italiani, i Gelosi. Il re di Francia Enrico III aveva assistito, di ritorno dalla Polonia, transitando per Venezia, a una rappresentazione di questa compagnia e ne era rimasto entusiasta. Tornato a Parigi, chiede direttamente al doge, attraverso il suo ambasciatore a Venezia, il dono di avere con sé nella sua corte, per qualche tempo, la compagnia dei Gelosi. La repubblica di Venezia organizza il viaggio, e appronta una carovana composta da un numero cospicuo di carri e carrozze che, salendo la Val di Susa, attraversano le Alpi e giungono a Lione. Di lì, la carovana dei comici prosegue verso Parigi. Ma a metà strada succede un fatto imprevisto. Una banda di Ugonotti (i protestanti di Francia) cattura l'intera compagnia dei comici.

Siete certo al corrente del conflitto esistente nella seconda metà del Cinquecento fra i cattolici legati a Roma e i protestanti francesi, segnato da molti massacri di cui il più famoso è senza dubbio la strage della notte di San Bartolomeo, nella quale furono decimati gli Ugonotti. Ora, qualche tempo dopo questo eccidio, una banda di Ugonotti cerca di ricattare il re e organizza questo colpo che oggi definiremmo terroristico: catturano la compagnia dei Gelosi, al completo. Quindi inviano a Enrico III una lettera che dice più o meno: «Se riuoi i tuoi comici, libera tutti i nostri fratelli Ugonotti che tieni prigionieri nelle carceri di Francia, e inoltre versaci diecimila fiorini d'oro e cinquantamila d'argento, altrimenti riceverai solo una parte di loro... le teste».

Dopo una trattativa di quindici giorni, vengono liberati tutti gli Ugonotti prigionieri, viene versato il denaro e finalmente gli attori possono proseguire per Parigi.

Un cronista del tempo commenta: «Se si fosse trattato di liberare il primo ministro, quattro suoi consoli e tre marescialli di Francia, Enrico III avrebbe lasciato tranquillamente che li ammazzassero, preoccupandosi solo di far celebrare una bella messa in suffragio». Ma si trattava degli attori arrivati in Fran-

cia sotto l'egida della Serenissima; per di piú, il re aveva già fatto gli inviti a tutte le personalità piú importanti del paese e agli illustri ospiti stranieri per lo spettacolo piú prestigioso del secolo. Non poteva certo presentare le teste degli attori dentro un sacchetto di sale, perciò dovette cedere. Una risoluzione del genere potrebbe ripetersi oggi? No, oggi può accadere al massimo che un attore venga eletto presidente degli Usa.

Legato direttamente al viaggio dei comici transitanti per Lione è quest'altro fatto tragico. Isabella Andreini, la grande comica dei Gelosi, in viaggio da Parigi verso l'Italia, transita per Lione. È incinta di otto mesi, si sente male, abortisce e muore. Il funerale – dicono le cronache – pareva quello di una regina. Ricevette onoranze di tale pompa da lasciar stupiti, primi fra tutti, i comici che l'accompagnavano. Dietro la bara, su un carro ricoperto da una montagna di fiori, c'erano principi, poeti e scrittori che provenivano da tutta Europa. Bisogna ricordare che la Andreini era stata, unica donna, accettata come membro di ben quattro accademie. E non solo per il suo fascino, bensì per il talento e la straordinaria verve poetica. E non era la sola persona colta nel giro dei teatranti all'italiana: fra gli attori ce n'era piú di uno che sapeva scrivere in bellissimo stile cose intelligenti, anche per il fatto che si trovavano a frequentare i piú grossi cervelli esistenti sul mercato: Galileo Galilei (che scrisse due canovacci), l'Ariosto, il Pallavicini, i grandi architetti, e, tanto per gradire, Michelangelo e Raffaello, altri grandi innamorati del teatro.

«Che crepi l'attore!»

Ma bisogna anche ammettere che, cosí come alcune compagnie indipendenti godevano di rispetto e considerazione, ne esistevano altre che vivevano e operavano in totale sudditanza. Questi attori erano da considerarsi di proprietà totale, anche fisica, di principi e signori che disponevano di loro come si fa oggi coi calciatori da parte delle rispettive società, ma senza che godessero dei premi d'ingaggio. Il trattamento, dati i tempi, era anche piú pesante... Quando un comico sgarava, se pure di poco, riguardo a un impegno, il duca Magnifico lo sbatteva tranquillamente in galera a tempo indeterminato... e non teneva in nessun conto la sua vita.

A questo proposito basti ricordare il racconto che il Tesari fa in uno dei suoi testi sulla commedia: il re di Francia ha

sentito decantare la straordinaria bravura di un anziano comico della compagnia di proprietà del duca di Mantova, lo vorrebbe con sé a Parigi. Ma l'attore in questione è molto ammalato. Ciononostante il duca gli ordina di levarsi dal letto e di apprestarsi alla partenza. Interviene il medico di palazzo che scongiura il duca a desistere: «Quel poveraccio è davvero grave... rischia di schiattare durante il viaggio». Risposta del Magnifico: «Preferisco rischiare che costui ci rimetta le penne piuttosto che il re dei francesi possa anche solo sospettare che io non abbia voluto accordargli un favore». Se pur febbricitante, l'attore tanto desiderato dal re viene costretto alla partenza... e, come aveva previsto il medico, nell'attraversamento del San Bernardino muore. La cortesia ha vinto! Il re di Francia rimarrà commosso dal gesto di sublime sacrificio del suo generoso vassallo, il duca. Generoso con la vita d'un attore.

Le maschere non servono a mascherare.

Ora passiamo a esaminare un elemento che, se non è il più importante in assoluto della Commedia dell'Arte, è senz'altro il più vistoso e appariscente: la maschera.

In verità, se ci facciamo caso, è così importante questo aggeglio che da solo è arrivato a sintetizzare e a indicare l'intero apparato teatrale dei vari caratteri e tipi, appunto: le maschere.

Quando noi pensiamo alla maschera, è ovvio, ci salta subito in mente il suo contenitore naturale, che è il carnevale. La festa carnevalesca esiste dappertutto, in ogni luogo e in ogni tempo. Ho assistito direttamente a parecchi carnevali, altri ne ho visti filmati. Ho assistito a un carnevale anche in Cina, e l'anno scorso a uno splendido in Spagna, nelle Asturie.

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

I cavernicoli in maschera.

Una delle più antiche testimonianze dell'uso della maschera la troviamo addirittura nel terziario, sulle pareti della grot-

ta «des deux frères» che si trova nei Pirenei, sul versante francese. Si tratta di una scena di caccia. Il dipinto, di segno agi-lissimo, ci mostra un branco di capre selvatiche intente a pascolare. Il gruppo, a un primo sguardo, ci sembra omogeneo, ma poi, se osserviamo con maggiore attenzione, ci accorgiamo che una di queste capre, invece di zampe con zoccoli, ha gambe e piedi da uomo. E non quattro, ma due sole. E le mani che spuntano sotto il pettorale dell'animale impugnano un arco con tanto di freccia incoccata. Si tratta, evidentemente, di un uomo, un cacciatore truccato e travestito. Sulla faccia ha una maschera da capra con tanto di corna e barbetta, dalle spalle fin giù al fondoschiena è ricoperto da una pelle di capra. E c'è da scommettere che il furbastro si fosse imbrattato di sterco delle medesime per mascherare anche il proprio odore.

Le ragioni o scopi di questo travestimento sono due. Prima di tutto, come ci spiegano gli antropologi, serve a bloccare i tabú. I popoli antichi – basti pensare ai Greci arcaici – credevano che ogni animale potesse contare su una particolare divinità protettrice. Col travestimento si riusciva a scongiurare la vendetta del dio delle capre, che avrebbe procurato guai orrendi al cacciatore che avesse fatto fuori una sua protetta senza il lasciapassare del controtabú. L'altro scopo, piú pratico, si realizzava nel fatto che il travestimento permetteva al cacciatore di avvicinarsi alla capra da catturare senza dare nell'occhio. Le capre sono esseri superficiali, è risaputo, e non osservano mai con attenzione i piedi degli ospiti. Uno ha le corna e puzza, appunto, come una capra? «Bene, è dei nostri!» I piedi sono un contorno secondario. Così, il cacciatore mascherato aveva tutto l'agio di accostarsi alla capra scelta, e, magari con la scusa di farsi quattro chiacchiere sul sentimento, se la prendeva sotto braccio e se la portava fuori dal branco senza farsi notare dal caprone. Si sa, questi ultimi hanno ancora oggi un senso primordiale e possessivo della famiglia e risolvono tutto in atti di inaudita violenza a base di gran cornate.

Ora, questo zoomorfismo esasperato, questa azione del trasformarsi in animale, impone evidentemente una certa abilità, poiché non basta calzarsi sul muso una maschera e buttarsi sulle spalle una pelle puzzolente, il problema serio è quello di imitare le movenze della capra o di qualsiasi altro animale da catturare. Movenze che sono diverse in ogni diversa situazione. Il rito di travestirsi con pelli e maschere di animali è legato alla cultura di quasi tutti i popoli di questa terra.

I «mammuttones».

Non vi è mai capitato di vedere un documentario sulla sarabanda dei mammuttones di Sardegna? È un'antichissima rappresentazione rituale che si esegue ancora oggi nel Centro-nord dell'isola. Io ho avuto la possibilità di assistervi. Il mammuttones è un personaggio mitico. Vestito di una pelle di capra o montone nero, tiene appesi alla vita e per tutta la lunghezza delle gambe grappoli di campanacci che, a ogni movimento, sbattono ed emettono suoni frastornanti. In faccia calza una maschera nera che allude al muso di un capro con corna annesse. Il mammuttones non si presenta mai da solo ma in gruppi di cinque, dieci elementi. Tra di loro c'è un capobranco che ordina i ritmi e i tempi della danza. Preannunciato dallo scampanare dei batacchi, il branco invade il paese. Ogni abitante fugge fingendo gran spavento. Poi tutto il paese si riaffaccia alle finestre e alle porte. I bambini seguono i mammuttones fino alla piazza dove appaiono altre maschere zoomorfiche: «su boves» e «su porcu». Ancora pelli conciate e maschere tinte di nero. Insieme danzano, fanno zompi, emettono suoni gutturali terrificanti che non sono affatto imitazione dei vari grugniti, belati o muggiti di stampo animale.

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

Arriva Dioniso.

Ho chiesto al curatore del museo antropologico di Sassari cosa ci stesse a fare in mezzo a quel gruppo di animali una certa maschera con sembianze umane, battuta in pelle chiara e con fattezze aristocratiche. Mi ha risposto che, a suo avviso, quel personaggio è stato inserito successivamente nel gioco con l'arrivo dei Fenici o, poco più tardi, dei Greci attici, e rappresenta appunto una divinità fenicia o, forse, addirittura Dioniso (*si veda Glossario*).

A ogni buon conto, quelle rappresentazioni sono legate, senza alcun dubbio, ai riti della fecondità, alle feste che ogni

popolo organizzava immancabilmente, ai due solstizi di primavera e d'estate e alla ricorrenza dei vari miti, come le feste Eleusine e le Lenee presso i Greci.

Dioniso in Tessaglia.

Mi è capitato di assistere a un mistero tessalico eseguito da autentici montanari di quella regione greca. Il coro fondamentale era composto da pseudo-mammuttones. Erano uomini che indossavano pelli di capra e brache di cuoio di cavallo. Anch'essi portavano appesi alla vita e alle gambe grappoli di campanacci di diversa dimensione e forma, soltanto che, invece di una maschera da capra, calzavano in viso una maschera da cavallo. Anzi, si trattava del muso di un cavallo svuotato del cranio; rimaneva solo la pelle, trattata in modo da risultare compatta ed elastica al tempo stesso come per le maschere mitiche dei sileni che accompagnavano Dioniso nelle feste arcaiche.

In quell'occasione il mito risultava ancora chiaro. Si trattava proprio della rappresentazione del sacrificio di Dioniso che si offre prigioniero al dio degli inferi, Pluto, che ha rapito sua sorella Kora, la primavera. In cambio di Dioniso, Pluto lascerà risalire Kora sulla terra per due terzi dell'anno, a ridare splendore, nonché vita e amore, all'intero creato.

Nella grande pantomima ho riconosciuto Dioniso bambino nelle braccia di sua madre Demetra, la grande dea della terra, il terribile Pluto, dio delle tenebre, e poi sileni, satiri e baccanti, e ancora Dioniso adulto nei panni di un eremita. Ho anche seguito la scena in cui un gruppo di anziani, da un carro, impone ai giovani di trainarlo e alle donne di spingere. Nella scena successiva i giovani si ribellano, riescono a sostituirsi ai vecchi e obbligano poi altri giovani a prendere il loro posto. Le donne non cambiano mai il proprio ruolo, sempre condannate a spingere.

E, per finire, ecco la scena della morte dell'Eremita-Dioniso e della sua resurrezione, che si svolge in due tempi. Prima, il cadavere viene gettato nel fango, impiasticciato, rotolato nella creta melmosa e quindi immerso nell'abbeveratoio per gli animali. Acqua e fango gli ridanno la vita. In altre forme rituali Dioniso muore dopo essersi trasformato in capro.

La tragedia e la comunione.

Anzi, il suo corpo caprino viene squartato, smembrato e divorato da tutti i partecipanti al rito. «Tragos»: sacrificio del capro, tragedia, appunto: il rito di mangiare il dio e di bere il suo sangue. La comunione, che ritroviamo ancora nei misteri dei cristiani durante la santa messa, nella quale i cristiani si cibano di Cristo.

Esistono antiche leggende che raccontano di un rito primordiale riflesso in atto sociale, d'una violenza inaudita. L'unità tribale, la comunione, si otteneva in questo modo: il capotribù, in un momento determinato del suo governo, veniva aggredito a un segnale convenuto da tutta la comunità e letteralmente sbranato, seduta stante; così, con lo smembramento del capo, si otteneva l'unità della tribù.

È un rito che, a mio avviso, bisognerebbe ripristinare ai nostri giorni: invece delle solite, noiose cadute di governo con rimpasto, al segnale convenuto ci si sbranerebbe il capo del governo in un gran pasto... Che abbuffata con Craxi o Spadolini! Con Andreotti certo sarebbe un pasto da carestia.

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

Maschera-rito-sopravvivenza sono le tre costanti di ogni religione arcaica. Prendiamo in considerazione alcune maschere con sembianze di animale (*le mostra*): una ha la faccia di una grande rana, viene dall'isola di Bali; quest'altra, indiana del Centronord, della zona del Gange, è la maschera di una scimmia; c'è un'altra maschera di scimmia, questa invece proviene dall'isola di Ceylon. Entrambe hanno la mascella snodabile, che si articola col solo movimento del mento.

Esistono anche maschere con sembiante composito, frutto cioè di incroci immaginari tra animali diversi, di razze differenti: incroci paradossali, quindi.

Maschere da cortile.

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

gallo, tacchino o gallina la maschera di Pantalone o del Magnifico: di conseguenza, la camminata e le movenze dell'attore che l'indossa imiteranno i gesti meccanici e schizoidi di un gallo. Un'altra famosissima maschera è quella classica di Arlecchino, che è gatto e scimmia; in alcuni casi, per la sua evidentissima conformazione, è detta proprio l'Arlecchino-gatto. L'attore che calza questa maschera eseguirà salti e saltelli, camminerà articolando morbidamente gambe e braccia, e di tanto in tanto scatterà in un grande zompo.

Quasi tutte le maschere, dunque, comprese quelle della Commedia dell'Arte, si riferiscono agli animali, cioè sono zoomorfiche. Si allude, in particolare, agli animali da cortile, domestici o addomesticati, per cui, come abbiamo visto, scimmia e gatto insieme è l'Arlecchino, dall'incrocio fra un mastino e un bracco nasce il Capitano, mentre il tacchino e il gallo partoriscono Pantalone, per arrivare a Brighella che è mezzo cane e mezzo gatto, fino al porco che è il dottore.

Il legame con gli animali da cortile ha un significato sociale che si riferisce alla bassa corte del tempo. La bassa corte sono i servi o coloro che vivono precariamente di servitù, quindi l'alta corte si presenta come una congrega di umani; nella Commedia dell'Arte, infatti, nobili, cavalieri e dame non portano mai maschere. Qui è chiaro l'indirizzo di classe: venivano sfottuti solo i componenti la società che non possedevano potere assoluto (medici, visti come conciaossa e cialtroni, nobili decaduti e spiantati, bottegai dipinti come volgari e truffatori). I nobili dominanti, i grandi mercanti e i banchieri non si toccavano: chi ci si azzardava rischiava di ritrovarsi sbattuto fuori dalla città con le ossa rotte.

Ci si permetteva, quindi, di fare dell'ironia soltanto su personaggi e professioni invisibili alla borghesia capitalistica nascente che, in quel tempo, si ritrovava a gestire tutta la cultura, compreso il teatro. È questa società che chiede ai comici non solo lo svolgimento di temi particolari, ma anche le variazioni sul tema stesso.

Noi sappiamo che le maschere della Commedia dell'Arte ritrovano i propri padri più o meno legittimi anche in tipi che incontriamo nel teatro romano e greco. A sua volta, è risaputo, il teatro greco ripescava le proprie radici in quello orientale. C'è, ad esempio, una maschera di Bali che assomiglia molto a quella di Pantalone de' Bisognosi: è una maschera di vecchio con la stessa grinta, il medesimo ghigno, gli occhi infossati, sopracciglia e bozze frontali che gli imprime una tipizza-

zione piuttosto importante. C'è poi una maschera scimmiesca che viene dall'India, con connotati antropomorfi: questa assomiglia alla maschera piú arcaica di Arlecchino. Tali analogie ci fanno comprendere i percorsi delle trasmigrazioni culturali dall'Oriente al Mediterraneo, dal mondo arcaico fino a quello della Commedia dell'Arte¹.

In questo senso, vorrei richiamare all'attenzione anche un'altra caratteristica: molte maschere, da quella di Arlecchino a quella dello Zanni, recano in fronte una specie di bollo rosso. È un segno analogo a quello che ritroviamo anche in numerose maschere orientali, magari sotto forma di bottone d'oro o di prominenza colorata tra le sopracciglia. Quest'ultimo, ad esempio, è il caso di un esemplare indiano di circa un secolo fa, che rappresenta un personaggio basso, della corte-cortile – insomma, un servo. Altre raffigurano personaggi diabolici, e talvolta hanno addirittura una pietra o un cristallo colorato incastonati nella bozza frontale: si tratta evidentemente del terzo occhio, che permette al santone, al semidio o al demone di vedere oltre i corpi degli uomini, nel loro profondo. Il terzo occhio si ritrova anche nelle maschere cinesi e in alcune tra quelle giapponesi.

Il piú delle volte questo bitorzolo, questo terzo occhio, è legato alla diabolicità della maschera. Ho già detto come le maschere, in origine, servissero a proteggere il cacciatore dal tabù, oltre che a camuffarlo quando si avvicinava all'animale da catturare. A questo proposito vorrei aggiungere che anche Pan, il dio fauno protettore degli armenti, è a sua volta un personaggio a metà tra il diabolico e l'animalesco. Lo stesso Arlecchino, come già ho accennato, è una sorta di fauno-demonio, tanto che nella protuberanza della sua maschera qualche studioso ha voluto vedere un residuo del corno spezzato del demone in versione caprina. Io ho a casa una maschera di Brighella che presenta chiaramente il terzo occhio. E non dimentichiamo che la divinità egizia della morte, Osiride, ha sul capo un disco d'oro – il terzo occhio, appunto –, incorniciato da due getti di palma, che produce lo stesso movimento plastico che riscontriamo nella maschera di Arlecchino: forse è un caso fortuito, ma certo mi sembra che meriti farci sopra un pensiero.

¹ Nell'esemplificazione vengono via via mostrati prototipi originali delle maschere indicate.

Alcuni caratteri o tipi nascono, invece, direttamente da forme culturali aborigene, e si ritrovano sia in maschere carnevalesche, sia nei burattini e nelle marionette.

Marionette e burattini.

Il burattino antico non portava vere e proprie maschere, ma la sua grinta facciale era senz'altro una caratterizzazione grottesca simile a quella delle maschere propriamente dette. Personalmente possiedo una discreta collezione di marionette e burattini piuttosto antichi che dimostrano questo concetto.

Roberto Leydi, che ha pubblicato uno splendido testo sull'argomento, fa notare come molti degli atteggiamenti mimici e gestuali delle maschere abbiano diretta provenienza dall'articolazione motoria dei burattini e delle marionette. Ed è vero, io stesso me ne sono potuto rendere conto nell'impostare una determinata camminata con dietrofront, dove lo stacco repentino della gamba con ritorno a rovescio è la classica imitazione della giravolta della marionetta. Così come il forzare il gesto a una certa legnosità, il discendere e salire col busto a scatto. Non vi viene in mente Totò? Totò, che ha inventato una straordinaria maschera rielaborando vari prototipi della Commedia dell'Arte, ha inoltre studiato con attenzione i movimenti disarticolati della marionetta, riuscendo a creare sequenze d'azione a ballo, dinoccolandosi, saltellando con sussulti, mulinando le braccia, eseguendo torsioni repentine del busto, del collo e della mascella con effetti comici irresistibili.

Ora passiamo a occuparci non solo dell'origine antica della maschera, ma anche del modo di usarla, riferendoci ai documenti e ai testi di cui siamo in possesso. Partendo dai Greci, osserviamo le immagini che ritroviamo nella pittura vascolare. Essa ci permette di intuire quali siano le funzioni e l'andamento della maschera. Prendiamo in considerazione una maschera molto particolare – straordinaria, nella fattispecie, non solo dal punto di vista della struttura, ma perché è stata fabbricata dal più grande mascheraro della tradizione italiana: Sartori di Padova. Il suo ghigno grottesco è lo stesso che troviamo nei personaggi delle atellane, una delle forme di gioco farsesco dei tempi dei Romani. Ritroviamo però immagini che le assomigliano ancora prima, su vasi attici del IV secolo che riproducono motivi tratti dalle commedie di Aristofane. In particolare, questo è il personaggio sproloquante, il caciaron vomita-parole.

La maschera come megafono.

Ma prima sarà bene porre un cappello che aiuti a scoprire il perché della forma e struttura delle maschere. La bocca allude a un megafono, accorgimento che, è logico, amplifica la voce. Non dimentichiamoci mai della vastità del teatro greco, tale da poter contenere fino a 20 000 spettatori. La voce viene proiettata e amplificata grazie alla forma a imbuto della bocca spalancata. Tutte le maschere sono costruite in modo che ogni forma contribuisca, nell'interno (tramite cavità che all'esterno risultano essere bozzi), a produrre vibrazioni sonore del tutto particolari e variate. Ecco, posso mostrare una maschera di Zanni in cui il megafono è determinato da un meccanismo di sollevamento del labbro. Se la calzo, grazie a quella particolare apertura che solleva la cornice di ben tre dita davanti alla bocca, la mia voce viene raddoppiata in termini di volume, soprattutto nei toni gravi, perché al personaggio in questione servono, per la sua caratterizzazione, i toni più scuri e bassi.

Ogni maschera è uno strumento musicale con una sua particolare cassa di risonanza: con accorgimenti diversi, è possibile gestire una vasta gamma di tonalità, dal falsetto all'emissione sibilante, e, naturalmente, collegarle a tipi fisici diversi, dallo Zanni fino a Pulcinella.

L'Arlecchino-fauno.

Prendiamo ora la maschera primordiale dello Zanni, il padre di Arlecchino. È una maschera della fine del Cinquecento, rispetto all'altra che è della metà del Seicento, e anche questa del primo Arlecchino produce un volume tendente a privilegiare i bassi, a livello di grugniti animaleschi, anche perché l'Arlecchino arcaico era personaggio più greve, un selvatico irruento. Faceva zompi ma, seppur acrobatico, non danzava mai in forma di balletto come, invece, sarà solito fare il personaggio che vi ho mostrato prima, quello dell'Arlecchino-gatto settecentesco.

Torniamo un attimo alla caricatura dello sproloquiatore (non esiste una traduzione esatta in italiano). La parola greca allude al cialtrone per antonomasia, che va a vomitare sproloqui a grande velocità. Questo personaggio veniva impiega-

to nel teatro di Aristofane come «tirafiato» (cioè permetteva, con il suo intervento, di far prendere fiato agli altri attori).

Il Boccaccione provocatore di Aristofane.

Entrava in scena, nell'intervallo, insultando il pubblico, raccontando frottole e cianciando a perdifiato come un vero e proprio Boccaccione. Il termine corretto piú o meno è quest'ultimo, anche per un analogo personaggio che ritroviamo nelle farse romane. Per inciso, il personaggio che nella Commedia dell'Arte assomiglia maggiormente al Boccaccione è senz'altro lo Zanni; alcune volte, anche Pulcinella ricopre quel ruolo.

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

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

Calzare la maschera fa male.

È incredibile, per me ha sempre qualche cosa di miracoloso il fatto che dopo il primo impaccio, dopo qualche tempo che si adopera la maschera, si riesca a vedere, ad agire piú disinvolti che avendo la faccia libera completamente. Vi voglio ricordare un aneddoto: Marcello Moretti, il capostipite di tutti gli Arlecchini di questo ultimo mezzo secolo, per anni si è rifiutato di portare la maschera: si tingeva il viso di nero con

un maquillage a base di cerone (io me lo ricordo quando ero ragazzo e cominciavo allora al Piccolo Teatro). Si rifiutava di calzare la maschera per due ragioni, che io condivido perché l'ho sperimentato a mia volta direttamente. Prima di tutto, portare la maschera per un attore è un'angoscia. È un'angoscia non determinata dall'uso quanto dal fatto che, calzandola, hai una restrizione del campo visivo e del piano acustico-vocale. La voce ti canta addosso, ti stordisce, rimbomba nelle orecchie, finché non ci hai fatto l'abitudine non ti riesce di controllare il respiro, ti senti estraneo alla maschera che si trasforma in una gabbia di tortura. Si può dire che ti aliena la possibilità di concentrazione.

Prima, questa ragione. Poi ce n'è un'altra che è mitica, magica. La sensazione che quando ti togli la maschera... almeno questo succede a me: mi prende l'angoscia che una parte del viso resti incollata... mi pare che la maschera mi stia cavando anche la faccia. Quando tiri via la maschera dopo due, tre ore che l'hai addosso, hai proprio la sensazione di cancellarti... sarà strano, ma Moretti, dopo una decina d'anni, quando nel gioco della maschera si era calato fino in fondo, non riusciva più a recitare senza una maschera. È risaputo, ha tentato di recitare in altre commedie con altri ruoli. Era disperato perché s'era convinto che la sua faccia avesse perso la necessaria mobilità. Ve ne dico la ragione.

Giù le mani dalla maschera.

Tanto per cominciare, la maschera impone un obbligo particolare: non la si può toccare. Come la tocchi, calzata sul tuo viso, sparisce. La maschera appare contaminata, diventa un aggeggio ributtante. Il fatto di vedere le mani sopra la maschera è deleterio, insopportabile. Non te lo puoi permettere. Mentre parli, i gesti che compii appaiono amplificati. È il valore del corpo che determina il peso della maschera. In poche parole, se io muovo qualche passo in avanti, la maschera prende un determinato valore. Se, di colpo, cambio la posizione e cammino con un'altra cadenza, ecco che assume un altro valore. Sotto, la mia faccia rimane impassibile, senza espressione, perché tutta l'espressione alla maschera la dà il corpo. Quest'azione, portata avanti per ore e ore, per anni, distrugge l'abitudine alla mobilità dei muscoli facciali. Le contrazioni sono di tipo completamente diverso da quelle che

esprimono teatralità. Mai permettere che venga affossata la propria agilità, la vis comica, dall'uso eccessivo della maschera. Questo lo dico soprattutto ai ragazzi che della maschera fanno un uso allo «scarampazzo», cioè senza discernimento e ragione. La maschera, ogni tanto, bisogna dimenticarla, buttarla via, non accettarla.

A questo punto dovrei affrontare lo sproloquio del Boccaccone, ma prima, visto che ho accennato a Moretti, vorrei concedermi una piccola diversione, che mi serve soprattutto a rispondere a quanti, molto spesso, chiedono il mio parere circa la famosa messinscena di Strehler dell'*Arlecchino servitore di due padroni*. L'obiezione che sento azzardare con maggiore frequenza nei confronti di questo spettacolo è che non contiene tanto lo spirito dell'andare all'improvviso, ma piuttosto si presenta come una straordinaria macchina comica, con tempi programmati, poca libertà fantastica e molta precisione – insomma, come un orologio. Tutte cose che a taluni paiono poco aderenti alla lettura che più mi è congeniale della Commedia dell'Arte.

Innanzitutto, vorrei rispondere che ritrovarsi con una macchina del comico che funziona come un orologio è già un fatto del tutto straordinario, non certo di tutti i giorni. Nello specifico, però, devo subito premettere che la Commedia dell'Arte di cui si è occupato Strehler è quella della fine del Settecento, quella di Goldoni, quindi filtrata dalle sortite con ritorno ripetutesi più volte nell'arco di due secoli esatti, cioè dal 1580 al 1780. All'origine vi è un esodo che si indirizza verso la Francia, con l'innesto felice della cultura popolare francese e anche di quella dotta, che si richiama ai *fabliaux* e in particolare a Rabelais. Si registra poi, nella prima metà del Seicento, il ritorno in patria di talune compagnie prestigiose. È un ritorno vivificante, anche perché si tratta di comici sostenuti da una grande notorietà. Un altro ricambio di sangue avviene soprattutto grazie all'incontro con alcune compagnie napoletane, che nel frattempo sono cresciute anche in seguito al trionfo dell'opera buffa. Questa altalena dell'andare e venire si è dimostrata la chiave di volta del continuo rinnovamento della Commedia dell'Arte e della sua eccezionale longevità, unica nella storia del teatro di tutti i tempi.

Anche Goldoni si trovò a sperimentare gli effetti della trasmigrazione, ma con risultati tutt'altro che positivi. Fu Voltaire a insistere perché piantasse il suo teatro a Venezia e traslocasse a Parigi. Voltaire aveva una grande stima di Goldo-

ni: lo reputava l'unico uomo di teatro degno di essere paragonato a Molière. Fu un invito che purtroppo si risolse tragicamente: dopo un primo momento di grande euforia, applausi e complimenti, infatti, Goldoni fu abbandonato e lasciato crepare... proprio come si fa oggi con i pensionati poco illustri.

Ora, il discorso su Goldoni e sul suo modo di intendere la Commedia dell'Arte deve partire dal presupposto che l'autore del *Servitore di due padroni* era un uomo fortemente legato, in termini moderni, al suo tempo, un tempo interamente pervaso dalla cultura mercantile, nel quale i registri, per truccati che fossero, dovevano apparire sempre in ordine. Il suo intento era di mettere ordine nel rebellotto dei canovacci e di scongiurare il cialtronismo sempre latente, ossia di realizzare la riforma del teatro – una riforma che però non era solo strutturale, ma anche e soprattutto morale e politica. Goldoni credeva nella classe imprenditoriale del suo tempo, e non accettava l'idea di denigrarla andandoci pesante con la satira (anche se poi, piú tardi, deluso – anzi, imbestialito –, scrisse alcuni lavori con i quali si scagliò contro quella borghesia compradora, che aveva scoperto cosí cinica e gretta).

Ecco, Giorgio Strehler si trovò a fare i conti con quella primordiale posizione ideologica di Goldoni, e giustamente non cercò di forzarla né di camuffarla. L'*Arlecchino* di Goldoni, a differenza di quelli di Martinelli (1585) e di Biancolelli (dal 1627 in poi), è un satanasso tutto mobilità e furbizia, ma privo di ogni stravolgimento brutale, provocatorio e osceno. Inutile dire che io personalmente preferisco i primi due, ma devo anche ammettere che, per tutti noi che facciamo teatro, l'*Arlecchino servitore di due padroni* nella messinscena di Strehler si è dimostrato una grossa lezione di regia e di allestimento di uno spettacolo impostato sul ritmo, la cadenza comica e soprattutto lo stile. Strehler ci ha lavorato con grande entusiasmo e anche con divertimento, lo ha fatto, rifatto, ricucito, smontato con quella caparbietà che gli è propria, e, forse unico caso nella sua carriera, ha anche collaborato con i suoi attori – specialmente Moretti, appunto –, lasciando loro grandi spazi.

Ma a questo proposito vorrei lasciare la parola a mio fratello, noto direttore di teatri stabili, che quando si parla di questo spettacolo si sente sempre, giustamente, chiamato direttamente in causa, per interesse privato, in quanto ha assistito alla sua nascita. Ecco dunque la testimonianza di Fulvio Fo:

«L'allestimento dell'*Arlecchino servitore di due padroni* ha

coinciso con il mio debutto in teatro. L'ho portato in tutto il mondo, per anni l'ho seguito all'estero, l'ho visto crescere e trasformarsi. A qualcuno può apparire un prodotto preconfezionato, cioè espressione di un disegno che Strehler aveva in mente da sempre. Invece non è assolutamente così. L'idea di allestirlo è nata per chiudere un cartellone di fine stagione: forse i due direttori del Piccolo non ci credevano neanche molto. Anzi, per la verità storica, va detto che Giorgio non lo voleva fare 'sto spettacolo, non era per niente convinto. Poi, tra spinte e contropunte, soggetti di repertorio, gag rubate ai clown, tagli e modifiche, è saltato fuori uno spettacolo davvero unico nella storia del Piccolo, uno spettacolo che ha consentito a tutti gli attori di darci dentro e di tirar fuori ogni trappola del grande mestiere. L'allestimento, infatti, è stato costruito e si è sviluppato sul loro apporto, sull'apporto di interpreti straordinari che avevano fatto esperienza addirittura nell'avanspettacolo, come Franco Parenti, o che avevano battuto tutte le filodrammatiche, come Checco Rissone, e ancora sul contributo di Marcello Moretti, di Battistella, ecc. Così lo spettacolo è cresciuto in una chiave di grande collaborazione e generosità: la famosa scena della mollica di pane di Moretti¹, per esempio, era di Franco Parenti; fu proprio Franco a inventarla, e la cedette al compagno.

Una sera dopo l'altra, davanti al pubblico, il testo si arricchiva, e ogni attore si costruiva il suo personaggio: Battistella, il Pantalone di Battistella... Rissone con il suo Dottore... Quindi, per rispondere alla solita obiezione, d'accordo: oggi, dopo migliaia di repliche, l'*Arlecchino* di Strehler è diventato un orologio di precisione, forse un po' meccanico; ma non è nato a tavolino, per regia predisposta, anzi è cresciuto proprio nello spirito della Commedia dell'Arte, ed è stato lo spirito dell'andare all'improvviso a portare gli attori, diretti da Strehler, a quella brillantezza e perfezione quasi magica».

Lo sproloquio degli «Uccelli».

Ed eccoci finalmente al pezzo di cui parlavo: lo sproloquio degli *Uccelli*, che veniva eseguito dal corifeo della Parabasis,

¹ Arlecchino si siede su una mollica di pane che gli rimane incollata al sedere. Disperato la va cercando tutt'intorno, mostrando a più riprese al pubblico il deretano decorato di mollica.

il gruppo dei coreuti della commedia di Aristofane, un buttersi a sfottere e addirittura a insultare il pubblico.

La commedia, per chi non lo ricordi, tratta di due ateniesi, i quali decidono di lasciare la loro città con la motivazione piú che moderna del disgusto delle infamità, dei giochi politici bassi e dei processi orchestrati. Sembra di essere nell'Italia odierna con gli attuali governanti e in testa a tutti Andreotti che, è risaputo, viveva già allora e faceva parte del parlamento ateniese. Lo si riconosce in alcune figure vascolari attiche nell'atto di sfuggire, con uno straordinario scatto di reni, all'ennesima incriminazione per intrallazzi di sapore mafioso.

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

Nell'intermezzo salta fuori questo personaggio provocatore.

Nell'iniziare l'esemplificazione, Dario Fo si pone in capo una berretta che gli nasconde i capelli, quindi calza la maschera. Va verso il fondo, si gira di scatto e avanza fino al proscenio spalancando le braccia quasi a voler abbracciare tutta la platea.

Ah, ah, ah, oh dio mio che pubblico straordinario! Ho viaggiato per tutti i teatri, dal Pireo all'Ellesponto, ma poche volte mi è capitato di trovarmi a recitare davanti a un pubblico come voi. Incredibile! Io vi sogno anche di notte... (*Cambia tono all'istante*) siete un incubo! Ma cosa avete nella testa? possibile che un gioco di parole o una allusione allegorica non vi riesca di capirla? Perdio, le piú belle battute satiriche vi sono scivolte sul cervello come il lardo sul burro. Fate finta, almeno, di intuire, ci sono degli stranieri qua dentro oggi, bella figura che ci facciamo! Ridete! (*Si volta di qua e di là come ad ascoltare*) No, non cosí, a caso, ma sulla battuta. Aspettate: vi farò segno io! cosí, con uno schioccare di dita... e voi: ah, ah, ah! (*Corre sulla destra, al limite del proscenio*) Ma, dico, che fa quello, tutto appiccicato alla donna, con le mani dappertutto. Ti prego: rivolgiti anche qui, ogni tanto, tieni pure le mani sotto ma guardami un attimo! È quell'altro che si scaccola da un'ora le narici, vai dentro, vai fin nel cervello! Cosa ti illudi di trovarci? Convinciti: non hai niente nel cranio. Stappa quel dito dalla narice! Ehi, un momento, tu che ridi, sí, tu ridi adesso per quell'altro, ma cosa stai facendo che è un'ora che ti gratti i coglioni, ma che cos'hai?

Tutti gli insetti che ci sono nell'areopago¹ sono andati a finire fra le tue cosce!! Ah, ah, ah!! Fra poco volerai trasportato verso Giove. Un po' d'attenzione, per favore, non si può continuare con 'sta caciara, non è neanche un recitare... ma dico, se fossi andato in Beozia, che è la Beozia, avrei ottenuto più soddisfazione di certo! L'unica sarebbe buttarvi manciate di noccioline, come si fa con le scimmie. Ah, ah, ah... sentiremmo degli applausi almeno nell'attimo in cui arrivano le belle sfondate da raccogliere a manopiena. Oh, finalmente uno ha riso! Ah, ah, ah, no... è un venditore di noccioline! Vi ho forse offesi? Avete ragione, vi ho umiliati, no, ho esagerato, no... sí lo ammetto, ad Atene c'è anche della gente intelligente. Non è per blandirvi, ve lo giuro, li conosco, ci sono delle persone argute e di cervello finissimo. (*Pausa*). Ma non sono qui stasera, purtroppo, e se ne sente la mancanza! (*Ride sguaiato a sfottere, poi si rivolge a qualcuno delle prime file*) Ma cosa ci vieni a fare?... ah, ecco, perché... fa fino. «Vado a teatro, quindi sono intelligente». Ma chi te l'ha detto?! Ma tua moglie, lei è più preparata, più sveglia, la lasci a casa... le donne... non possono starsene qui, ah, ah, ah... le donne è inutile che vengano a teatro ché, tanto, non capiscono... e sono ben felici che tu le lasci sole a casa, sole, si fa per dire. Che ti prende?... Se sei tanto indignato, vattene! Torna a casa!! Sí, corri, però, se ti affretti troverai uno spettacolo straordinario: tua moglie nuda col tuo servo, che si diverte, lei sí, in modo intelligente, ah, ah, ah! (*Applausi*).

Si cava la maschera e accenna a ringraziare per l'applauso. Di scatto esegue uno sberleffo.

Qui dobbiamo analizzare il supporto mimico alla maschera di cui ho già parlato.

Il corpo cornice della maschera.

Si tratta di una particolare gestualità imposta dalla maschera: il gesto, il movimento perennemente completo del corpo va quasi sempre oltre l'altalenarsi delle spalle. Perché? perché tutto il corpo funge da cornice alla maschera, e ne trasforma la fissità. Questi sono i gesti che, variando i ritmi e la dimensione, modificano il significato e il valore della maschera stessa. È faticoso recitare per e con la maschera, in quanto sei costretto a scattare continuamente con la parte esterna del collo ed effettuare rapidi ritorni – sinistra/destra, alto/basso –,

¹ Il tribunale supremo di Atene antica.

fino a determinare effetti d'un'aggressività quasi animale, tanto che risulta inevitabile, dentro la maschera, effettuare una scelta specifica del ritmo rispetto alle parole e al contenuto. Bisogna sottoporsi a questo tipo di esercizio fino a raggiungere una rotondità quasi naturale.

Dimmi il mestiere ti dirò il gesto.

Ma da dove nasce la tecnica che produce questa gestualità? Sono sequenze meccaniche, casuali, scelte arbitrarie? Osserviamo un particolare: Plechanov sostiene che la gestualità dei singoli popoli è determinata dal loro rapporto con la sopravvivenza. Grandissimo ricercatore, antropologo russo del tempo di Lenin, legato da grande amicizia con artisti come Mejerchol'd e Majakovskij, Plechanov aveva scoperto – studiando la gestualità di centinaia di popoli diversi – che il ritmo, il tempo del gesto nell'agire lungo lo svolgimento di un lavoro o di una serie di mestieri fondamentali alla sopravvivenza determinano la configurazione generale del comportamento dell'uomo, la sua *attitude*, come dicono i francesi, ossia l'atteggiamento che si ha poi nello svolgere anche altre azioni che potremmo chiamare accessorie alla vita, come il danzare, il cantare, il giocare, tutti effetti che sono legati, nella forma in cui sono svolti, al mestiere di fondo che si esercita per campare. A tal proposito è significativo l'esempio della danza dei cordari in Sicilia.

Canto e danza di lavoro con corde.

Fino a qualche anno fa, a Siracusa, i fabbricanti di corde erano soliti lavorare le cime (cioè canapi molto robusti che servono per l'attracco dei barconi) all'interno di grotte enormi che, essendo dotate di un clima costante, evitavano che il materiale si alterasse. I cordari si disponevano cinque da una parte e cinque dall'altra, o sette, o sei, a seconda del tipo di intreccio che si voleva dare alla corda. Questi operai si sistemavano in fila di qua e di là, uno si accucciava nel mezzo con un tamburo e stabiliva i ritmi e i tempi. Per evitare la formazione di nodi, bisognava intrecciare la corda, passarla e poi, insieme, cinque da una parte e cinque dall'altra, tendere le varie funi. Tutto questo processo veniva accompagnato da un

canto che i cordari eseguivano per darsi l'un l'altro il tempo e il ritmo. Si trattava di intonazioni alternate di frasi e non di un canto corale vero e proprio. La canzone è quella che poi è diventata tanto famosa e fa:

Sciuri, sciuri, sciurite tuttu l'anno¹
 il su mi...
 sunnu iunnu a, ghenna iunnu é...

Quel «sunnu iunnu a, ghenna iunnu é» si sostituisce all'ordine di tirare tutti insieme nel finale. Questo modo di agire fa sí che le gestualità siano piú o meno le seguenti: uno, due, tre – giro – sollevare le braccia e torcere – uno, due, tre – aspettare che quello passi sotto le tue corde a intrecci – s'abbassa – alza – gira – uno – uno – uno – ohhop – ohhop – ohhop. Non è altro che un gioco molto simile alla tarantella e a molte altre danze meridionali, soprattutto della Sicilia, legate a un gesto continuo di spostamento del bacino e di rovescio della gamba.

Remare cantando.

Ma dove troviamo un nesso piú esplicito fra il gioco della danza e il lavoro è soprattutto in un particolare canto che accompagna il movimento di voga degli abitanti della bassa laguna. Sto parlando dei dintorni di Venezia, naturalmente. Nella bassa laguna, la zona del Polesine, per esempio, oppure il tratto verso Grado, dove il livello dell'acqua scende a poche spanne di profondità, esistono imbarcazioni che si chiamano «barche de' stciopo»². I veneziani capiscono subito di che si tratta. È una barca lunga con una murata piuttosto bassa. Normalmente vi remano due o anche tre persone, servendosi di remi a pertica; i barcaioli conficcano il lungo palo nel terreno della laguna, danno la spinta in avanti: uno, due, tre – ohhop, ohhop, lo ritirano, lo sollevano, tornano ad affondarlo, spingono ohhop – un, due – ohhop, ohhop.

Questo cadenzare di tempi ed esclamazioni risulta indispensabile se non si vuole scaracollare, nel senso che, essendo in due a remare, basta che l'altro compia un gesto fuori tempo e la barca, che è leggerissima, si rovescia. Gli uomini, oltretutto, remano all'impiedi, in equilibrio precario, e han-

¹ «Fiori, fiori, fiorite tutto l'anno».

² Barca da schioppo o colubrina.

no bisogno di rispettare i tempi, eseguendo gesti costanti, scanditi dal ritmo di un canto.

Prendiamo ora un canto famoso, che si chiama proprio *Canto de barca de' stciopo*. Stciopo perché? Questo tipo di imbarcazione serviva anche per andare a caccia con la colubrina, che oggi, essendo proibita, viene usata per scopi molto più violenti. Con la colubrina caricata a chiodi, polvere nera e altri materiali esplosivi si colpivano interi stormi di anatre a pelo dell'acqua. Dunque è una barca che può arrivare sul luogo dove starnazzano gli uccelli senza far rumore, leggerissima, galleggiando a filo di laguna: barca de' stciopo. Ecco il canto:

E mi me ne so' andao
dove che feva i goti
ijogando bele done e altri zijoghi.
E mi me ne so' andao...¹.

E prosegue con questo ritmo. Dalla prima strofa si ricava il tema che poi viene ampliato con il racconto della peregrinazione per le varie isole della laguna di Venezia, da Burano a Murano a Torcello, ecc. A noi interessa, comunque, questa prima strofa. Allora: «E mi me ne so' andao». Notiamo un particolare: «E mi», come tutte le altre strofe, inizia con una vocale, non con una consonante, favorendo, in tal modo, un'ampia presa di fiato. «E mi me ne so' andao». C'è un'inflexione della voce, un abbassamento del tono, perché? In questo momento, il vogatore ha l'addome compresso, costretto com'è a piegarsi in avanti nella spinta della pertica conficcata nel fondo. C'è un calo di tono, dato che le sue capacità vocali sono ridotte al minimo.

«E mi me ne so' andao...» (*Poi strappa. Si leva diritto*).
«Dove che fe...» (*Non ha più impedimenti, lo sforzo è finito*).
«Dove che feva i goti...» (*Emette il massimo della voce*).
«Ijogando...» (*Inizia di nuovo con una vocale perché deve prender fiato*).
«Ijogando bele done ed altri zijoghi...»

Tutte le volte che fa lo sforzo ed è in possesso di poco fiato, abbassa la nota, mentre quando solleva il palo riprende fiato e alza la voce. Vediamo il gesto uno, solleva la pertica,

¹ «Io me ne sono andato | là dove facevano i bicchieri | e le donne [lavorando] producevano suoni e altri giochi [d'amore] | Io me ne sono andato...»

l'affonda, spinge, cambia – uno, due, tre, quattro – respira – risollewa, affonda, spinge – uno, due, uno, due – va verso destra, estrae la pertica dal fondo, ohp, ohp. Attraverso una serie di progressive varianti, il movimento di voga si trasforma in danza. Ma c'è un altro fatto interessante: la metrica, in settenario con piede di cinque.

I vogatori remano copiando le metriche dai poeti.

È il classico settenario che troviamo negli strambotti e nei contrasti all'inizio della storia della letteratura italiana, e ci domandiamo di colpo: ma chi, per primo, ha usato il settenario con piede di cinque? Furono i vogatori oppure i poeti? Forse i poeti? E poi i vogatori avranno esclamato: «Oh, che bella quella metrica, inventiamo un tipo di voga che ci permetta di cantare e remare insieme al ritmo del settenario? Coi remi normali a coppia non si può. Beh, traslochiamo, andiamo a vivere sulla laguna, con la voga su barca con pertiche vien benissimo. La poesia avanti tutto!» Sí, forse è successo così!...

Ora potrei dedicare un'infinità di tempo a illustrare termini e moduli che provengono dal settenario, dall'endecasillabo, dall'ottonario, dallo strambotto, tutte metriche che – guarda caso – si ritrovano nei moduli del canto e del gesto di lavoro. Basti pensare ai vari tipi di canto mentre si voga, ai vari modi di darsi il tempo mentre si tirano le reti a riva o ai vari modi di lavorare e cantare insieme durante la battitura del grano, in cui si ritrovano forme diverse di andamento e di gestualità.

Lavorare, ma con stile.

Io sono stato a Zante, nel '77, invitato proprio a un incontro che vedeva come argomento centrale la cultura e l'arte popolare nel Mediterraneo. Erano presenti parecchi studiosi europei di cultura popolare, anche alcuni tedeschi esperti in materia, tra cui il famoso Müller, che ha pubblicato circa cinque-sei volumi sulle ultime ricerche. Io portavo le mie esperienze e sono rimasto subissato dai molteplici interventi basati sugli studi di Plechanov effettuati da Turchi, dagli stessi Greci, da Bulgari e da Romeni; tutti erano concentrati sul valore della danza quale strumento di rito nel lavoro contadino

e sull'artigianato dei manufatti, sui piccoli, grandi gesti della tessitura, fino a toccare il problema dell'applicazione di uno stile, di un modo particolare per mietere frumento o altri cereali.

È come se la gestualità, in quanto espressione viva delle esigenze umane, rispettasse in pieno il principio economico del «giusto mezzo». L'uomo che lavora ha bisogno, quando produce uno sforzo, di arrivare al massimo del risultato con il minimo sforzo, altrimenti si stronca. Tutti i movimenti compiuti per mantenere l'equilibrio, tanto nello sforzo individuale che collettivo, acquistano per lo spettatore un valore simbolico.

Portiamo l'esempio dei vogatori che si aiutano attraverso un processo d'interazione simbolica: i cinque da una parte intonano un canto ritmato che ha lo scopo di sollecitare gli altri, onde evitare lo scaracollamento che provocherebbe svantaggi ad ambo le parti. Questo sistema di interazione, caratterizzato da movenze cadenzate e intonazioni vocali, viene a realizzare una sorta di danza regolata da moduli rituali.

Da ragazzo ho imparato il movimento del falciare l'erba con la «ranza» o falce col bastone. All'inizio mi era sembrato facile, così mi sono tagliato un piede. Per chi ci sa fare, però, il gesto è eseguito nel massimo equilibrio e fuori equilibrio alternato: bisogna cambiare posizione e appoggio, bilanciare e sbilanciarsi al momento del passaggio rotante, dove un braccio spinge sul piolo e l'altro tira il bastone. Se non produci questo gesto a leva, come a suo tempo non ho fatto, la punta del piede ti rimane incastrata e inciampi rischiando di finire sulla lama con l'altro piede. Ora, non è soltanto una questione di ritmo e di tempo, ma è la semicaduta in avanti del tuo corpo che esercita la pressione necessaria e spinge la lama a tagliare scivolando. Non sono tanto le braccia, quindi, a creare il movimento, quanto l'anca e il contrattempo con le gambe. Agendo solo per rotazione di braccia, dopo un po' rischi di spezzarle, per la fatica, s'intende. Tutto il corpo, invece, deve partecipare a questo gesto con flessione continua, quasi in una danza.

Proprio a Zante ho assistito all'esibizione di danzatori delle Cicladi che cominciavano col mimare, nel silenzio, l'andamento riferendosi ai ritmi dettati dal gesto del falciare il fieno, e, per progressione, trasformavano quel ritmo e quei movimenti in gesti e passi di danza. Ora noi, gente di teatro, come facciamo con i nostri gesti quotidiani a ritrovare una radice che ci suggerisca movimenti armoniosi e atti alla danza? Nes-

suno di noi fa il rematore della laguna o il tagliatore di fieno delle Cicladi cosí da ritrovarsi in vantaggio nel realizzare gesti e ritmiche partendo dal proprio «naturale». Dove ritroviamo la nostra origine gestuale?

Facciamo le mosse (il gesto come contorno).

Qui devo fare una premessa: voi non avete idea del disastro che spesso si verifica al momento in cui ti ritrovi con un gruppo di mimi e devi allestire uno spettacolo con un grande respiro gestuale, cioè un'opera di pantomima corale. Mi sono ritrovato ad allestire per la Scala uno spettacolo, che è stato rappresentato anche a Roma, con trentadue mimi che si erano diplomati alla scuola del Piccolo Teatro di Milano e presso altre scuole di pantomima e di mimo anche straniere. Trentadue, ed erano i piú bravi, selezionati tra una quantità enorme di candidati preparati sul piano delle gestualità classiche.

Quando si trattava di recitare non sapevano dove mettere le mani, le braccia, i piedi, come muoversi in modo appena accettabile. Si ingrippavano come un motore sgangherato. C'erano quelli che camminavano per caduta, buttando il corpo in avanti prima delle gambe (e dando quindi l'impressione di essere sempre al limite del crollo). Poi c'erano quelli che, invece, si lasciavano cadere sul sedere. Altri che non piegavano assolutamente le gambe, la gamba rimaneva sempre tesa alla maniera degli struzzi che non articolano mai il ginocchio. Altri ancora, al contrario, sembravano cedere per flessione degli arti, oppure dinoccolavano o sbandavano o camminavano come procedessero controvento o immersi nell'acqua.

C'era Decroux, il grande maestro di mimo francese, che in una particolare dimostrazione si esibiva in una sequenza di camminate simili a quelle cui ho accennato, per la bellezza di tre quarti d'ora. Ognuno di noi, se ci si fa attenzione, possiede un suo modo particolare di procedere.

Anch'io ho una camminata abbastanza singolare, la conosco benissimo, mezza da cavallo, mezza da fenicottero.

Ognuno dovrebbe conoscere, rendersi conto della propria ambulazione e della propria gestualità di fondo, non solo per riuscire a correggersi ma anche per ingrandire quelle che sono doti positive in embrione.

Nella situazione in cui mi ero trovato, con quel gruppo di

ragazzi di cui parlavo, il difficile consistette nel far sí che ognuno arrivasse a conoscere il proprio carattere motorio e gestuale per poi poterlo modificare o accentuare nel giusto equilibrio.

I ciechi del gesto e l'insalata.

Una volta, a Volterra, mi sono trovato a tenere una relazione in un convegno sul rapporto tra pubblico e messa in scena. C'è stata una miriade di interventi, alcuni dei quali davvero interessanti. Quando è toccato a me, invece dell'intervento che avevo programmato, ho improvvisato, montando addirittura in piedi sul banco della presidenza, l'imitazione di tutti gli oratori che mi avevano preceduto. Una vera e propria sequenza di caricature, in parte solo mimiche, in parte realizzate usando vari grammelot (*si veda Glossario*). Mostravo i diversi tic a tormentone con braccia, dita, scatti col busto e col capo. Uno segava l'aria con larghi fendenti, un altro costruiva volumi che ammonticchiava in strane figure; un altro ancora duellava con una sola mano in un suo karaté privato per poi fermarsi di scatto e sfarfalleggiare con l'altra mano finalmente libera e felice.

Il divertente era che ogni caricatura non veniva assolutamente riconosciuta dal soggetto in questione! «No, io non faccio così». E tutti in coro: «Sí, sí, sei tu sputato!» Sghignazzavano mentre il giustiziato si guardava intorno allocchito. Questo perché noi non ci rendiamo assolutamente conto dei gesti che produciamo; noi leggiamo le nostre parole, stiamo attenti a quello che pronunciamo, se piazziamo un gerundio in modo corretto, un avverbio complementare, come usiamo il condizionale, i passivi, gli attivi, inorridiamo per gli sfondoni e diciamo: «Oh, Madonna, che troglodita, ho confuso il soggetto con il complemento». E, invece, dei gesti con i quali accompagnamo un discorso non ci curiamo; eppure potrebbero apparire altrettanto rozzi, sguaiati e ineleganti. Come mai quest'assenza? Perché pensiamo sempre che il gesto e la gestualità siano l'insalata, mentre il pezzo forte, la carne, è la parola. Questa dimensione ce l'hanno inculcata a partire dalla scuola. In ogni momento, fin dalla scuola materna, ci hanno corretto la pronuncia di ogni parola, mai il gesto che la sostituisce, o l'appoggio. Il gesto passa in secondo piano anche nel mestiere dell'attore.

Gestualità e gesticolamento.

Muovere gli arti e il tronco, con sapienza ed eleganza non affettata, dovrebbe essere il momento iniziale, preparatorio, del teatrante. L'apprendistato della tecnica motoria del respiro, fino all'agire in acrobazia, dovrebbe essere la chiave di volta del nostro mestiere prima ancora di imparare a impostare la voce. Ho visto registi importanti piangere davanti all'impaccio in cui si venivano a trovare certi attori incapaci di controllare la propria gestualità. Gente che risolveva la mancanza di naturalezza con il ficcarsi le mani in tasca o col trastullarsi, inutilmente, con i risvolti della giacca o con i polsini e col ravviare in continuazione i capelli.

Ci sono attori, come gli americani di una certa scuola (mi riferisco in particolare all'Actor's Studio), che, per evitare problemi di impaccio scenico, hanno creato una specie di espediente mimetico-gestuale, a livello, direi, subnormale: i gesti si proiettano in una sequenza di tic paranoici, privi di riferimenti reali e molto spesso rivolti a sottolineare un virtuosismo completamente astratto.

Dà una breve dimostrazione in cui esibisce una sequenza di gesti paradossali: si gratta con sempre maggiore veemenza il capo, poi si stropiccia occhi e naso; si ficca le mani in saccoccia rovistandosi intorno all'inguine... riesce ad affondare un braccio fino al ginocchio e con l'altro raggiunge addirittura un gluteo.

C'è tutto.

Ora il problema riguarda l'adattamento del gesto alla maschera. A che cosa serve la maschera? A ingigantire e nello stesso tempo a far sintesi del personaggio. Essa ti impone di allargare e sviluppare il tuo gesto, che non deve essere arbitrario se vuoi che il pubblico, tuo specchio diretto, ti segua avendo chiaro l'intento del tuo discorso, soprattutto di fronte a un effetto, una gag e una chiave comica.

Concerto per scricchiolio, tosse e sgranocchiamento di caramelle.

Nel teatro drammatico non è vero che la reazione del pubblico non si possa leggere: c'è, innanzitutto, il silenzio, per cui ogni minimo bisbiglio o fruscio ti fanno capire se agisci

nel modo giusto o sbagliato. In teatro ci sono delle spie come lo scricchiolio delle sedie e lo scalpiccio della gente che s'è stufata di starsene lí e se ne va. I maligni assicurano che le moquettes e i velluti siano stati introdotti proprio per evitare agli attori la mortificazione di rendersi conto di aver annoiato il pubblico. Altro segnale, poi, è la tosse. Voi non avete idea di che cosa comporti la tosse... è peggio dei fischi e dei pernacchi. Quando gli spettatori cominciano a tossire, puoi addirittura dare forfait e rinunciare a recitare. C'è gente che non ha mai avuto un raffreddore e quando viene a teatro comincia a tossire, gli vengono i rispetti alla gola e si ritrova persino a scaracchiare. Poi c'è lo sgranocchiare delle caramelle: perché, di solito, quando si è annoiati, si comincia a frugare in tasca o nella borsa e tutti ritrovano la caramella del '32 che tirano fuori e che scartano sgranocchiando: cric, cric, crac, riuscendo a produrre un fracasso tale che giurereste la caramella si ritrovi avvolta nella lamiera.

La spia della risata. Un consiglio di passaggio.

Tornando al teatro comico, come dicevo prima, il problema che vorrei brevemente illustrare è quello della risata a effetto, detta in gergo «telefonata». In teatro si usa dire: telefonare le battute e, al contrario, evitare di telefonarle, ovvero scoprire o evitare di scoprire anzitempo il gioco comico di una situazione. Questo significa mascherare il punto d'arrivo o, al contrario, preparare la gente alla soluzione comica finale.

La maschera non ha telefono.

È impossibile articolare smorfie, espressioni bizzarre o strizzatine d'occhio quando indossi la maschera. La maschera non ti permette alcuna mobilità facciale e ti ritrovi a mostrare uno stesso ghigno fisso in continuazione. Ma, come abbiamo già detto, grazie all'apporto gestuario di tutto il tuo corpo, riesci a dare espressività e mobilità alla maschera.

Primo discorso sulla sintesi.

Ma attenzione, come ho accennato poc'anzi, la maschera impone una sintesi del gesto nel coinvolgimento dell'intera corporalità gestuale. Perché, se per giungere a un determinato effetto si eseguono una molteplicità insulsa di gesti non si fa che distruggere il valore del gesto stesso. Bisogna selezionare i gesti ed esserne coscienti. Il movimento, l'atteggiamento generale, l'impostazione del corpo devono essere ponderati ed essenziali.

Finalmente si arriva al discorso che è alla base della Commedia dell'Arte e, guarda caso, di gran parte del teatro orientale. Appena ci si trova a calzare la maschera per interpretare la parte di un personaggio fisso della Commedia dell'Arte, ci si rende conto che il gioco è imperniato sul bacino, bilancia di propulsione per tutti i movimenti. Per esempio, la figura del vecchio è caratterizzata dalla protensione molleggiata in avanti del bacino. L'Arlecchino settecentesco, detto classico, si muove con il ventre in avanti e i glutei all'infuori, è costretto in una posizione che gli impone una continua danza con salto e raddoppio.

Il bacino al centro dell'universo.

L'Arlecchino seicentesco-arcaico, invece, sta piú piazzato sul tronco spostandosi in «fuoriequilibrio» con un ancheggio non danzato ma camminato.

Questi giochi dell'anca, guarda caso, trovano il proprio omologo nel teatro orientale. In Giappone, *kaza*, per esempio, significa «anca» e «ventre», ed esiste una espressione composita che indica nel kabuki il «teatro dell'anca». È una rivelazione che mi hanno fatto tanto Marotti che Eugenio Barba dell'Odin Teatret e che mi è stata confermata da un attore giapponese con cui ho lavorato in uno stage. Il teatro della Commedia dell'Arte può definirsi anche commedia sull'anca. Un teatro di impostazione generale, legato a questo fulcro essenziale. Solo il continuo esercizio con la maschera ci può convincere di quanto sia corretta questa definizione.

L'interesse della maschera, ripeto, è di essere uno straordinario strumento di sintesi. Non soltanto, ma ti costringe a sfuggire a ogni mistificazione. Diceva Bernard Shaw: «Offri

a un ipocrita una maschera perché la indossi, e vedrai che non riuscirà piú a mentire». Perfetto: la maschera ti costringe a dire la verità. Perché? Perché la maschera ti cancella l'elemento fondamentale con il quale si esprime ogni mistificazione, cioè il viso, con tutte le sue espressioni che articoliamo e usiamo con grande scioltezza. Cancellata la faccia, sei costretto a parlare con un linguaggio senza canoni, che non ha stereotipi fissi: quello delle mani, delle braccia, delle dita. Col corpo nessuno è abituato a mentire. Diceva infatti Étienne Decroux: «Se tu guardi e sai leggere il linguaggio delle mani, delle braccia, del corpo, niente ti sfugge della menzogna altrui». Decroux è un ineguagliabile maestro della tecnica dell'esprimersi col corpo. E ha ragione: noi non ci preoccupiamo mai di controllare i gesti che produciamo quando parliamo. Se ci si fa attenzione, e si conosce il linguaggio, ci si accorge che molta gente dice certe cose con la bocca, mentre gesticolando con le mani e le braccia, ne dice altre completamente diverse, tanto da contraddirsi e da scoprire la propria menzogna. Insomma, Bernard Shaw ci ha proprio azzeccato. L'impiego della maschera è uno straordinario espediente per controllare la propria gestualità. Attenzione, però: non bisogna piazzarsi davanti allo specchio, perché in questo caso il risultato è deleterio. Per riflettere i propri gesti è meglio usare l'immaginazione... e ricordare sempre che lo specchio migliore davanti al quale piazzarsi è il pubblico.

Chi non danza il giaguaro non fa la rivoluzione.

Avevamo lasciato in sospeso il discorso effettuato da Plechanov sul rapporto tra gestualità ed espressività, tra sopravvivenza e mestiere. Cercavo di sottolineare il particolare valore che questa radice assume anche nella nostra memoria.

Mi è capitato di assistere alla proiezione di un documentario stupendo, a Cuba, durante il festival del film africano. Raccontava il processo che ha portato alla progressiva presa di coscienza di un intero popolo schiavizzato passando per la lotta fino al momento della sua liberazione. Il titolo era: *L'Angola e la coscienza di un popolo sottomesso*. Ebbene, questa gente, che stava subendo la dominazione dei portoghesi da piú di tre secoli, aveva ormai perduto, con l'andar del tempo, ogni connessione, ogni legame con la propria storia, la propria origine. Per prima cosa, i preti cattolici al seguito dei colonizza-

tori avevano annullato tutti i riti e le feste aborigene, avevano soppresso tutte quelle feste tribali che secondo la mentalità europea nulla avevano a che vedere con il rito religioso, a cominciare dalla danza di iniziazione alla pubertà e dalle esibizioni collettive nella caccia e nell'uso di tamburi e di altri strumenti musicali durante feste di propiziazione contro la siccità o per un buon raccolto.

I colonizzatori portoghesi erano riusciti a ridurre il popolo angolano, come diceva Butitta, «senza la voce, oltre che senza gli occhi e senza i gesti», cioè un popolo morto. Gli angolani si erano ritrovati a tal punto spenti che, anche volendo, non avrebbero nemmeno saputo come ribellarsi. Cosicché i primi organizzatori della rivolta, che erano sí, a loro volta, angolani ma che, per lo piú, avevano studiato in Europa, capirono che quello che mancava alla loro gente era il rapporto diretto col proprio tempo, con le proprie azioni e con le proprie origini. Un popolo senza cultura non ha una sua dignità, non si preoccupa delle proprie radici e quindi non ha desiderio di liberarsi e tanto meno di combattere. Per prima cosa, questo gruppo di angolani colti ha cercato di ripristinare le ritualità primordiali. Una delle ritualità fisse riguarda la preparazione della caccia al giaguaro. Il giaguaro, come tutti sanno, è l'animale da rapina piú veloce che esista al mondo. Questo felino riesce, addirittura, a rincorrere le scimmie sui rami piú alti degli alberi. Nel documentario è ben illustrato questo momento: si vede un giaguaro che parte, arrampicandosi come un fulmine sui tronchi, poi sparisce in mezzo al fogliame e si avverte la presenza di una scimmia in fuga. L'azione si può seguire solo al *ralenti*. Nella ripresa a 35 fotogrammi si scorge il giaguaro che cammina sui rami a velocità incredibile, cammina quasi nel vuoto, riesce a beccarsi questa scimmia, se l'acchiappa, le dà un rivoltone, la rincorre nell'aria, le si precipita addosso raggiungendola a terra.

Come si impara la grinta del giaguaro.

Nel film vediamo una sequenza di pantomime eseguita nello spiazzo del villaggio. Tutte le caratteristiche del giaguaro, la sua velocità, il suo coraggio, la repentinità, intervengono a dare calore ed enfasi alla danza iniziatica cui l'uomo partecipa, non solo per essere introdotto a un cimento terribilmente rischioso, ma soprattutto perché, come individuo, deve ac-

crescere, col coraggio, la capacità di sincronizzare i propri gesti attraverso una scelta di tempi, ritmi e, soprattutto, di slancio aggressivo. Il corpo acquista sapienza, allora, attraverso i riti della gestualità, e diventa espressione di equilibrio, d'invenzione e di armonia. Tutti questi elementi fanno parte del rito che viene insegnato ai ragazzini, gradualmente, da vecchi cacciatori che vivono come eremiti nella savana. Essi, messi al bando dalla civiltà, rientrano come maestri in una comunità soggiogata e spenta. Pian piano ecco che, impugnando semplici lance, strisciando, saltando sugli alberi, buttandosi a nuoto, ritrovano il legame con le proprie antiche qualità motorie.

All'apparenza, tutto questo non c'entra niente con una guerra da condurre con mitragliatori, con cannoni da venti millimetri a ripetizione, con mine anticarro, bazooka, ecc. Ma i capi della resistenza angolana sapevano che per formare combattenti solidi, prima bisognava ritrovare le chiavi che conducono ai motivi del proprio coraggio e alla propria identità. Ora, noi che viviamo in questa società moderna, tecnologica, che cosa abbiamo salvato come gesto?

Marmo e coralità.

Le ultime espressioni, realizzate nell'agire quotidiano, le ho potute osservare, ed è stato straordinario, nelle cave di Massa e Carrara dove Michelangelo, Donatello e Bernini avevano estratto il marmo per i loro capolavori.

Il processo di «stacco» del marmo passa attraverso varie fasi. Prima di tutto il blocco si sega fuori di cava con un filo d'acciaio con cui si lascia intersecare il masso. Una volta staccato il blocco, che ha misure considerevoli – decine di tonnellate –, questo viene fatto scivolare a valle dagli operai. Ma, prima ancora del trasporto, si limano tutte quelle parti superflue o inutilizzabili affinché il grande masso si riduca a forme geometriche. Voglio ribadire che alcuni blocchi sono talmente grandi che non starebbero neanche dentro un teatro. I blocchi sono fatti slittare giù per la china della montagna: non vengono gettati a caso, ma scivolano su rotaie e sono trattenuti da argani che ne controllano la discesa.

Ma ci sono cave dove, ancora oggi, è impossibile arrivare con macchinari a causa delle asperità del terreno, per cui risulterebbe estremamente costoso impiantare strutture e ar-

gani di grande mole. Allora si ritorna ai metodi antichi, che si avvalgono di leve e giochi di corde manovrate a mano. In questo lavoro vengono impiegate centinaia di persone che si dividono i vari compiti. Alcuni dispongono i pali stesi a mo' di rullo lungo la china, uno dietro l'altro, altri abbrancano il marmo, avvolto da funi (sono decine e decine le corde che trattengono il masso), e, a tempi stabiliti, lo lasciano scivolare lungo i pali. Naturalmente, questo lavoro richiede una sapiente coordinazione di gesti che devono essere guidati con *souplesse*, rapidità e sicurezza. Guai se un gruppo sballa: il lavoro di decine e decine di giorni andrebbe a vuoto, e si produrrebbe un disastro di incalcolabile entità.

A impartire i tempi esatti dell'operazione viene delegato un «urlatore» capocava che, restando in piedi sul masso, emette una sequenza di grida articolate in ritmi e sonorità diverse, come in un canto con molti strappi e sincopi. Sono i suoni a indicare i gesti e quale dei vari gruppi deve operare di volta in volta.

Questo canto, che ricorda vagamente i richiami dei marinai alle operazioni di armamento delle vele, è, in verità, di origine montanara, e si prolunga in una origine piú remota nell'alta Lombardia.

Le cattedrali prefabbricate.

Infatti, fin dal basso Medioevo venivano a Massa e Carrara intere popolazioni di scalpellini e scultori da Campione, Lecco, Como, Val d'Intelvi: i comacini. «Comacino» deriva dal latino «cum macina», cioè operai, muratori che si erano organizzati ed esercitati a eseguire lavori di grande edilizia con macchine: trabattelli mobili, centine regolabili, gru e pontili azionabili. I comacini, detti anche maestri longobardi, scendevano dal Nord e venivano a insediarsi qui per tutto il periodo necessario alla «fabrica» di un determinato edificio. Di fatto, le colonne, i capitelli, le mille pietre di forma complessa che costituivano l'assetto di una chiesa o di un palazzo venivano tagliate e lavorate interamente nella cava, e tutto per evitare gli oneri del trasporto. Un masso dal quale bisogna cavare un capitello pesa circa il doppio del manufatto realizzato. In poche parole, tutta la massa degli operai scultori e tagliatori si doveva ritrovare qui, intorno alla cava, dove l'intera costruzione veniva realizzata pezzo per pezzo per

essere, poi, trasportata anche per nave e montata nel luogo stabilito.

In questa zona, per secoli, si è realizzato un vero e proprio crogiolo di lingue e dialetti diversi. Per generazioni, questa gente ha mantenuto intatte le varie lingue con le sfumature che le diversificavano fino a determinare una sorta di arcipelago linguistico che caratterizza, ancora oggi, la zona di Massa e Carrara. Anche i suoni di carattere gutturale appartengono ai dialetti medievali dell'alta valle del Po, e la tradizione, i ritmi e i tempi sono altrettanto antichi. L'andamento corale risulta dalla sintonia di domande e risposte che i due gruppi si scambiano nel collocare i pali e nel cedere le corde.

Un canto per non pestarsi i piedi.

Analogo è il canto di lavoro dei battitori di pali di Venezia. Tutti sanno che Venezia è fabbricata, in gran parte, su isole artificiali, il cui impiantito è costituito da pali conficcati nella laguna. Ancora oggi, al posto di piloni in cemento armato, si preferisce usare, per questioni termiche, quelli di legno. Oggi si usano le macchine, ma una volta per conficcare i pali si ricorreva, addirittura, a un enorme tronco che veniva sollevato e lasciato ricadere di schianto da quattro-cinque persone. Il ritmo e la cadenza venivano stabiliti da un operaio esterno al gruppo dei battipali che si limitava a dare ordini cantati. Il tronco schiacciapali presentava una serie di pioli conficcati che fungevano da maniglie di sollevamento. Il cantore esterno, con le sue grida, coordinava i movimenti inducendo gli operai a evitare gesti controtempo che avrebbero causato guai, specialmente ai piedi.

Dimostrazione del ritmo e della cadenza.

E jeveremooo [solleveremo] la bandiera bianca

ehhee!

boh!

Bandiera bianca è segno di pace

ehhee!

boh!

Il «boh!», è ovvio, allude al tonfo del palo, ma «ehhee» è la risposta cantata dagli operai, è la calata.

li tipici di uno stato primordiale da tempo sopraffatto da un sistema di vita fisso e stereotipato che produce solo un grave silenzio alternato a frastuono e un assopimento di tutte le facoltà creative. Eppure, anche in mezzo a tanto fracasso sgangherato, c'è chi è riuscito a esprimere con arte rabbia e gioia del proprio tempo. Non è una follia capire, ad esempio, perché a Liverpool, in un determinato ambiente, quello proletario, sia nato il rock che è stato ripreso, quasi subito, in un determinato ambiente americano, per poi ritornare in Inghilterra, trovando fervido terreno in un ambiente ancora di gran lunga popolare; voglio ricordare soltanto che i Beatles sono di Liverpool, la città industriale per antonomasia dell'Inghilterra, e che ci sono altre compagnie e gruppi di rocchettari straordinari che provengono da una situazione analoga, da Manchester per esempio, e che appartengono a un ambiente spesso suburbano caratterizzato da particolari forme di vita oltre che di espressività.

Qualcuno mi aveva suggerito, vedendomi eseguire una specie di parodia della catena di montaggio, che l'anima del rock risiede proprio in questa forma di robotizzazione del gesto che, in sede di lavoro, si riduce a semplice meccanismo ripetitivo. Ora accennerò a una progressione di gesti tipici della catena di montaggio. Immaginiamo che la catena di montaggio funzioni da destra verso sinistra e che ci siano certi movimenti fissi e agiti in modo ossessivo. Afferro delle tenaglie a chiave con le quali blocco un pezzo: si chiude, si gira, uno, due, un po' come in *Tempi moderni*, poi afferro un saldatore, uno, due, tre, riprendo la chiave inglese, si tira giù, si abbassa, si chiude, uno, due, si gira, uno, due, tre, si gira... mi scanso per lasciar cadere il maglio della pressa... (*Agisce cadenzando il ritmo*) Allora da capo: uno, vai, due, tre, quattro, cinque, ohp, ohp, trac, boh.

All'inizio esegue lentamente, quindi accelera premendo i tempi in modo danzato. Dinoccola le gambe, gira rapido sul tronco, agita ad arco le braccia, scatta, contorcendosi proprio in una moenza da rock.

Appare chiaro che, anche nel grottesco, nel fare la parodia di quelle che sono le situazioni del nostro vivere quotidiano, trapelano forme che possono essere ridotte a caricatura nel gioco del grottesco e della satira.

Ora, mi preme mostrare la grande differenza che esiste tra l'eseguire un medesimo pezzo con o senza la maschera.

Il gesto e la maschera.

Prenderò come punto di riferimento un monologo che ho eseguito per la prima volta in teatro a Roma alcuni anni fa, e che è stato poi trasmesso in televisione. Si tratta della fame dello Zanni.

Il pezzo che si rifà a chiavi del tardo Cinquecento, racconta di uno Zanni affamato che, in preda alla disperazione, immagina di mangiare se stesso. Prima di tutto bisogna ricordare l'origine storica e sociale dello Zanni. Zanni è il soprannome dato dai veneziani, nel xv secolo, ai contadini della valle del Po, e in particolare a quelli delle valli del bergamasco. Lo Zanni, che è derivazione del nome Gianni, Giovanni, è legato a un momento determinante della storia di Venezia. Qui, infatti, nei primi anni del Cinquecento, accade qualcosa di straordinario: la nascita del capitalismo moderno.

Pochissimi sanno che il capitalismo è nato in Italia (quando accenno a questa ovvietà storica il pubblico, specialmente all'estero, rimane esterrefatto) grazie alle banche, simbolo della nostra civiltà rinascimentale, stendardo dell'alta borghesia, alta nel senso di valore, senza fare dell'ironia. Il Magnifico, da cui ha avuto origine la maschera grottesca del nobile decaduto, era un banchiere. Le famiglie più importanti di Firenze sono famiglie di banchieri: non è un caso che chi si è appropriato del titolo definitivo di scopritore delle Americhe fosse un Vespucci, rampollo di una famiglia di banchieri i quali, essendo i sovvenzionatori della seconda, terza e quarta spedizione di Colombo, mandarono il figlio Amerigo a controllare che il genovese non si fregasse la roba. È sintomatico che l'America abbia il nome di un banchiere.

Per la genialità dei banchieri di quel tempo, a Venezia si è inventata la «maona». La «maona» è il pacchetto delle azioni commerciali offerte in vendita ai cittadini e – per la prima volta nella storia dell'umanità – non sono più i re, i principi, i duchi a organizzare le guerre, ma direttamente le banche, che coinvolgono, naturalmente, tutti i cittadini abbienti e coraggiosi. Ogni cittadino diventa partecipante e, soprattutto, sollecitatore di guerre. Guerre di colonizzazione, s'intende. In quel tempo, infatti, Venezia riesce a moltiplicare esageratamente i propri territori, di cui restano proprietari i suoi cittadini, membri delle Repubbliche di Genova e Venezia che, a causa dell'enorme quantità di terre acquisite, sono costret-

ti a emigrare in Turchia, Medio Oriente, Basso Oriente, Alto Oriente, Grecia, Iran, Iraq, Siria, Libano e via dicendo.

Questa gente riuscí a far sviluppare anche l'economia della terra madre grazie al ripristino della schiavitú. Le derrate alimentari arrivavano sui mercati di tutta Italia a prezzi dimezzati, cosicché i contadini, gli Zanni in particolare, si trovarono al fallimento. Non riuscendo piú a vendere i propri prodotti, dovettero abbandonare le loro terre ed emigrare, questa volta, a Venezia e a Genova, in gran quantità: diecimila, si calcola, in tre anni giunsero nella laguna; un esodo incredibile se si pensa all'esigua popolazione del tempo: diecimila maschi e altre diecimila femmine costrette a seguire i loro Zanni.

Arrivano gli Zanni!

Ventimila persone che si riversano, invadendola, in una città di poco superiore ai centomila abitanti, com'era, appunto, Venezia. È ovvio che questi disperati diventino personaggi importanti che sballano il clima di un ambiente. Fanno scattare risentimento e disprezzo, per cui vengono subito presi in giro, sfottuti, oltre che fottuti, come è normale. Diventano capri espiatori di ogni malumore, come tutte le minoranze indifese che si rispettino: parlano male la lingua della città, fanno strafalcioni, hanno una fame incontenibile e succede loro di crepare di fame; le loro donne accettano i mestieri piú umili, fino a quello di puttana (quello delle serve è già saturo come mercato).

Il boom delle battone.

L'offerta di questi servizi cresce a tal punto che, in quel tempo, nessuno si permetteva di apostrofare un amico: «puta de ta mare», «quella puttana di tua madre», espressione gioviale classica dei veneziani. Non lo diceva perché l'altro rispondeva, immancabilmente: «Sì, è vero, e la tua?»

Dunque, gli Zanni morivano letteralmente di fame.

Il personaggio che vado a presentarvi è, appunto, uno Zanni che racconta della propria fame. Disperato, immagina di mangiarsi un piede, una mano, un testicolo, un gluteo. E, alla fine, introduce una mano dentro lo stomaco, strappa le bu-

della, si mangia anche quelle, svuotate, pulite, naturalmente, poi leva gli occhi quasi verso il pubblico, si rende conto che ci sono gli spettatori e decide che non sarebbe male abbuffarsi di qualcuno dei presenti, se la prende con Dio e fa commenti piuttosto espliciti che è inutile vi preannunci e quindi inizia una tirata pantagruelica che è il pezzo del suo incubo finale.

Tutta l'esibizione a me interessa soltanto perché mi permette di far capire la gestualità diversa che si deve applicare calzando la maschera e, al contrario, a viso scoperto. In *La fame dello Zanni* la lingua che uso è il grammelot. Si tratta di un gioco onomatopeico di suoni, dove le parole effettive sono limitate al dieci per cento e tutte le altre sono sbrodolamenti apparentemente sconclusionati che, invece, arrivano a indicare il significato delle situazioni:

Si calza la maschera. Prima però si mette in capo una lunga calza nera da donna, passa la parte che calza la gamba sotto il mento e la fa risalire, come un sottogola, fin sulla testa, quindi la blocca. Inizia la dimostrazione:

La fam che g'ho mi, la fame che tégno... ohimè Dio... (*insieme di suoni onomatopeici*) am magnerìa ün pie, ün ginòcio, me ciaperìa ün cojon, l'altro cojon, me magnerìa el pisèlo, me magnerìa 'na ciàpa, l'altra ciàpa, ciaparìa 'na ciàpa dentro la man, l'altra ciàpa sùravìa (*mima di mangiarsi chiappe e mano*), me magnerìa tuto dentro, a sfrogarìa dentro la man a tirà föra la büseca... (*suoni onomatopeici. Mima di sentire gran dolore al sedere*)... ah, 'l büs del cül me sont srabulà... (*Farfugliare di suoni. Mima di strapparsi dal ventre le budella. Quindi ci soffia dentro per nettarle. Serie di pernacchie*) La merda che ghe ven föra... Boja che mund... ahhh... che fame che tegno mi... (*Altro sproloquio. S'arresta, va in proscenio*) Ohi, quanta gente che gh'è... che bela gente ohè... pudria magnarme qualcun de vui... (*Cianciare onomatopeico*) Boja che fame... me magnerìa 'na muntàgna, me magnerìa 'l mare (*s'arresta e punta lo sguardo in alto*), e bon par te Deo che te se' luntàn! Te magnerìa anca 'l triàngul, tüti i cherubini intorno... Ahhhh... te g'hai paüra eh? (*Si toglie la maschera*)¹.

¹ Che fame che ho, la fame che tengo... ohimè Dio (*insieme di suoni onomatopeici*) mi mangerei un piede, un ginocchio, mi prenderei un testicolo, l'altro testicolo, mi mangerei il pisello, mi mangerei una chiappa, l'altra chiappa, prenderei una chiappa dentro la mano, l'altra chiappa sopra (*mima di mangiarsi chiappe e mano*), mi mangerei tutto dentro, infilereì dentro la mano a tirare fuori le budella... (*suoni onomatopeici, mima di sentire gran dolore al sedere*)... ah, il buco del culo, mi sono *strabulà* (rivoltato)... (*Farfugliare di suoni. Mima di strapparsi dal ventre le budella. Quindi ci soffia dentro per nettarle. Serie di pernacchie*) La merda che viene fuori... Boia che mon-

Nell'eseguire questo pezzo ho evitato sempre con cura di appoggiare le mani sulla maschera, addirittura di sfiorarla, mentre, nella versione senza la maschera, il gioco di toccarsi, di ricostruirsi quasi, di plasmare addirittura la propria faccia, la propria spalla, il proprio corpo, le proprie mani, è quasi obbligatorio per realizzare un personaggio in una chiave come questa.

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

(Lunga serie di suoni onomatopeici, scuote la marmitta, ingoia i rimasugli, si lecca il bastone, poi ingoia anche il bastone, si dimena per fare a pezzi il bastone nello stomaco e digerirlo. Gran rutto finale). Pardon... boja... (pianto) non g'hai magnàto... (Pianto con grammelot e scatto rabbioso. Afferra un moscone immaginario. Lo osserva sbirciando nel pugno) Bello... grasso... sta lí ehhh... Che bestia! Che animale! (Mima di staccare una zampa dal moscone) Varda le zampine... ohè, che bel... pare un parsutto! Ahhh, le aline... và le aline ... (ci gioca solleticandole)... ih, ih, ih... Me lo magno tūto. (Ingoia il resto dell'insetto mugolando per il piacere, da buongustaio) Ah! Che magnàda!!!!¹.

do... ahhh... che fame che tengo io... *(Altro sproloquio. S'arresta, va in prosenio) Ohi, quanta gente che c'è... che bella gente ohè... potrei mangiarmi qualcuno di voi... (Cianciare onomatopeico) Boia che fame... mi mangerei una montagna, mi mangerei il mare (s'arresta e punta lo sguardo in alto), e buon per te Dio che sei lontano!... Ti mangerei anche il triangolo, tutti i cherubini intorno... Ahhhh... hai paura eh? (Si toglie la maschera).*

¹ *(Lunga serie di suoni onomatopeici, scuote la marmitta, ingoia i rimasugli, si lecca il bastone, poi ingoia anche il bastone, si dimena per fare a pezzi il bastone nello stomaco e digerirlo. Gran rutto finale). Pardon... boia... (pianto) non ho mangiato... (Pianto con grammelot e scatto rabbioso. Afferra un moscone immaginario. Lo osserva sbirciando nel pugno) Bello... grasso... sta lí ehhh... Che bestia! Che animale! (Mima di staccare una zampa dal moscone) Guarda le zampine... ohè, che belle... pare un prosciutto! Ahhh, le aline... guarda le aline... (ci gioca solleticandole)... ih, ih, ih... Me lo mangio tutto. (Ingoia il resto dell'insetto mugolando per il piacere, da buongustaio) Ah! Che mangiata!!!!*

Abbiamo una macchina da presa nel cranio.

La grande differenza – maschera, senza maschera – è determinata da un particolare atteggiamento psicologico che impone di volta in volta allo spettatore di inquadrare diversamente le immagini prodotte dall'attore quasi si servisse visivamente di una serie di obiettivi. Ne voglio fare un accenno.

Si tratta del modo in cui il pubblico viene condizionato dall'attore a privilegiare un particolare dell'azione o la totalità di essa usando degli obiettivi custoditi inconsapevolmente nel proprio cervello. Mi spiego meglio. Nell'eseguire *La fame dello Zanni* io mi creo un ampio spazio intorno, consentendo allo spettatore una visione completa del mio corpo – corpo che però, a un certo punto, viene come dimenticato, in quanto irrigidisco volutamente la parte bassa (quindi togliendone l'interesse), e induco così il pubblico a usare un primo piano ravvicinato verso il solo volto. I miei gesti, infatti, si svolgono nell'ambito di trenta centimetri e non di più, senza mai fuoriuscire da una immaginaria inquadratura, senza scantonare o debordare, cosa che determinerebbe la perdita della concentrazione da parte dello spettatore. La concentrazione è un gioco che va in progressione, non a scatti.

In questa dimensione a crescere va osservato il passaggio mimico che inizia con la visione del bastone ingoiato, giù nella gola ad attraversare tutto il corpo, col tronco che si agita e macina avvitando in una specie di danza del ventre. Poi, di colpo, l'attenzione viene rivolta al pianto, quindi al viso, il lamento diventa acuto e si trasforma nel suono di una mosca che infastidisce lo Zanni. Lo Zanni si gira di qua e di là, per cui lo spazio si allarga di poco, poi si restringe ancora nel momento in cui acchiappa la mosca fino a limitarsi all'inquadratura del solo naso, con gli occhi addirittura convergenti, fissi sulla mosca. Qui lo spettatore è costretto a restringere ancora di più il proprio fuoco d'attenzione fino a una microinquadratura, quella della mosca sola alla quale vengono strappate zampe e ali. La progressione, naturalmente calcolata, deve essere eseguita con precisione millimetrica, soprattutto deve possedere un determinato ritmo e dare illusione di spazio che, se divaricato o limitato di troppo, produce fatica e distrazione.

L'inquadratura che comprende la maschera non può essere, al contrario, eccessivamente restrittiva, dato che in essa

concorrono sempre i movimenti della spalla e del busto. L'attore che racconta tenendosi la maschera in faccia ha bisogno, come minimo, del busto per esprimere ciò che a faccia scoperta può risolvere col solo movimento degli occhi o della bocca. Questo non significa che il recitare al naturale dia vantaggi e risultati migliori che con le maschere.

Ora analizziamo un pezzo dell'Arlecchino relativo alla chiave della sensualità o, meglio ancora, dell'erotismo con elementi volutamente osceni.

Diavolo d'Arlecchino!

Il pezzo è di origine francese: come è noto, la maschera di Arlecchino è frutto dell'innesto dello Zanni bergamasco con personaggi diabolici farseschi della tradizione popolare francese; Arlecchino, infatti, come ho già detto, lo troviamo per la prima volta a Parigi alla fine del Cinquecento su un palcoscenico gestito da comici della Commedia dell'Arte italiana detta dei «Raccolti». L'attore che interpretava la prima maschera di Arlecchino, e di cui abbiamo già fatto la conoscenza, si chiamava Tristano Martinelli ed era nativo di Mantova.

Il termine Arlecchino nasce da un personaggio medievale: Hellequin o Helleken che diventa poi Harlek-Arlekin. Un demone nominato anche da Dante: Ellechino. Nella tradizione popolare francese del Due-Trecento troviamo questo personaggio descritto come un diavolaccio caciaroso, scurrile, così come dev'essere ogni buon diavolo che si rispetti, e soprattutto ridanciano, gran fabbricatore di beffe e truffe. Il personaggio si incrocia anche con l'«homo selvaticus» o «sebaticus», una specie di mammuttones ricoperto di pelli o di foglie a seconda delle zone e delle stagioni. Spesso rozzo, candido e sprovveduto, altre volte furbo come una scimmia, agile come un gatto, violento come un orso impazzito. Assommando a incastro tutti questi caratteri, otteniamo l'Arlecchino di Tristano Martinelli, una specie di fauno che sproloquia nella lingua lombardesca degli Zanni inzeppata di espressioni dell'*argot* francese. Il primo Arlecchino non calza maschere, ma presenta la faccia tinta di nero con ghirigori rossastri. Solo più tardi apparirà in pubblico con una maschera di cuoio marrone presentando il ghigno di una scimmia antropomorfa con sopracciglia vistose e un gran bernoccolo sulla fron-

te. Il costume a fondo bianco di tela grezza è cosparso di sagome ritagliate a mo' di foglie. Foglie verdi, terra gialla, rosso faggio e marrone. È evidente che si allude all'«homo selvaticus». Le losanghe e le toppe variopinte arriveranno solo piú tardi, sessant'anni dopo, con un altro grande Arlecchino: Domenico Biancolelli.

Entrambi gli attori usavano della provocazione. Entravano in scena aggredendo il pubblico con oscenità e gesti scurili inauditi. Martinelli, nel bel mezzo del dialogo d'amore tra il cavaliere e la sua dama, si calava le braghe e iniziava a defecare, tranquillo e beato, sul proscenio. Poi afferrava il risultato della sua fatica e a piene mani (si trattava, quasi sempre, di castagnaccio ancora tiepido) lo gettava sul pubblico urlando con gran sghignazzo: «Porta fortuna!... Approfittate!» Penso che sia nata allora l'espressione francese «Merde!» per augurare «buona fortuna» tra gli attori.

Altre provocazioni erano quelle di fingere di orinare sul pubblico, di cadere franando addosso a quelli delle prime file, di gettare oggetti in platea, di sparare con colubrine e razzi micidiali, sempre sul pubblico.

C'è un canovaccio dove è descritto il crollo dell'intera scena, con tanto di praticabili e paratie che vanno precipitando in platea sulle teste degli intervenuti. All'ultimo istante la scena viene trattenuta da corde predisposte, naturalmente, in anticipo. L'effetto di terrore era garantito.

Re Enrico III era letteralmente innamorato di questo nuovo genere di teatro e andava pazzo per l'Arlecchino di Tristano Martinelli, lo invitava spesso a corte e lo copriva di doni e di affettuosità. La regina gli aveva tenuto a battesimo i figli. Di tale simpatia approfittava Arlecchino, che si permetteva di attaccare con sfottò satirici piuttosto pesanti uomini politici, aristocratici e prelati, sicuro di passare immanabilmente impunito. Questa della satira politica inserita nella Commedia dell'Arte è una notizia sconosciuta anche a molti ricercatori specializzati. Al tempo di Molière, il Biancolelli (secondo Arlecchino) usava mettere in scena temi e situazioni scottanti, come il problema della giustizia e quello dell'ingiustizia. Esistono due canovacci in cui Arlecchino si ritrova rispettivamente nei panni del giudice arraffone e in quelli dell'inquisitore fanatico e ipocrita al tempo stesso.

La ricacciata dei comici.

È risaputo che, di lí a poco, nel 1675 circa, quasi tutti i comici dell'arte furono costretti, seppure per breve periodo, ad abbandonare la Francia, e non certo per i loro lazzi, spesso scurrili. Era il gioco satirico sui costumi, sulle ipocrisie e sulla bassa politica di quel tempo che non si poteva piú sopportare. Il potere non resiste alla risata... degli altri... di quelli che il potere non lo posseggono. In tutto il Seicento la commedia all'italiana trionfò in ogni paese d'Europa. Un certo numero di compagnie, tra le piú prestigiose, continuò a vagare per l'Europa passando per la Danimarca, l'Olanda, il Belgio, l'Inghilterra e persino la Russia. L'andirivieni imperterrito di questi gruppi, con notizie dell'alternarsi di fortune e disastri, sarà l'argomento delle prossime giornate. Alcune compagnie tornarono in Italia a ripristinare i moduli della Commedia dell'Arte, da noi ormai in via di declino, e, arricchiti di un immenso bagaglio raccolto nell'incontro con culture di paesi diversi, proposero nuove situazioni comiche e altri personaggi realizzando un vero trionfo.

Ora vorrei finalmente passare al brano in questione che proviene dalla tradizione popolare francese dei *fabliaux* e che è stato letteralmente abbrancato e riproposto dai comici della Commedia dell'Arte. I *fabliaux*, di cui mi occuperò in seguito, sono l'espressione tipica del teatro della fabulazione medievale, che si basa su continue allusioni oscene. L'osceno nel Medioevo, e anche nella Commedia dell'Arte, doveva svolgere una funzione liberatoria; si sa che, in altri contesti sociali, veniva usato anche per un gioco fine a se stesso: basti pensare alle commedie del cardinal Bibbiena, che sono l'apoteosi dell'oscenità e dello spirito libertino, ma che non hanno niente a che vedere con la chiave del pezzo che andrò a eseguire, che ha dentro una denuncia esplicita alla falloccrazia. Basti il titolo *L'Arlecchino fallotropo*, cioè esibitore di fallo.

Ecco la storia: Arlecchino deve eseguire un ordine del Magnifico, suo padrone. Magnifico è un appellativo ironico. Infatti, questo suo padrone non ha assolutamente nulla dello splendore dei signori delle corti italiane di quel tempo. È un nobile decaduto, spiantato, spompato e stitico. Il Magnifico si è innamorato di una prostituta che cerca di sfruttarlo finché può, soffiandogli i pochi quattrini che gli rimangono. La prostituta dà l'appuntamento: si vedranno a casa di lei e fa-

ranno l'amore, finalmente. Ma il Magnifico teme di non ritrovarsi all'altezza dell'incontro sul piano della propria tenuta sessuale e di fare una magra terribile. Perciò decide di ricorrere a una fattucchiera che gli appronterà una pozione magica capace di somministrare vigore e aitanza. Arlecchino viene mandato a prelevare la fiaschetta col liquido miracoloso. La fattucchiera lo avverte che se il Magnifico ingoierà più di un cucchiaino della pozione concentrata, rischierà di farsi esplodere il fallo. Arlecchino arriva dalla fattucchiera e, impunito com'è, gira e rigira la contrattazione finché riesce a pagare la metà della cifra pattuita. Con i soldi restanti va in un'osteria a comperare alcune fiaschette di vino che tracanna. Canta, salta, ride e, sbronzo e rintronato com'è, si ritrova a ingoiarsi anche il contenuto della fiaschetta magica. Se ne rende conto inorridito. Si sente crescere un gran calore dal basso verso l'alto. Nota che qualche cosa di superfluo sta crescendo oltre misura, in modo esasperato, tanto che le dimensioni delle braghe non riescono a contenerlo: saltano i bottoni, si stacca la cintura. Alcune donne stanno arrivando nello slargo. Arlecchino non sa come mascherare quella gobba fuori posto. Scorge una pelle di gatto appesa a essiccare e l'indossa per nascondere lo «strabordante».

Una ragazzina vorrebbe accarezzare il gatto, Arlecchino la scaccia. Entra in scena un cane che lo aggredisce azzannando il gatto. Getta lontano la pelle del gatto, rincorsa subito dal cane. Sopraggiungono altre donne. Come mascherare il «tremendo»? Arlecchino ricorre ad alcune fasce per fantolino appese, se le avvolge tutt'intorno al «tremendo», come si fa con un bambino, trova anche la cuffietta, non sa distinguere il davanti e il retro del fantolino e finge di ninnarlo. Passano alcune ragazze che, intenerite da quello che credono un bambino, tentano di prenderlo in braccio per spupazzarselo. Arlecchino cerca disperatamente di scantonare. Le ragazze afferrano caparbiamente il fantolino, lo tirano di qua e di là. Arlecchino è disperato.

Eseguirò la pantomima recitando uno pseudo-grammelot bergamasco.

Si calza la maschera dell'Arlecchino primordiale.

Ecco Arlecchino che canta brillo e si rende conto di aver tranquigiato la pozione.

(Canto). Vai, che bon 'sto vin, zoldón e sbargiòn che me svìrgola i busèchi che me slisiga i sgaragòj fin ai bernòcoli cont i bìgo-

li... (*Rivolto al pubblico*) Canto del XVII secolo, bergamasco per ubriachi solisti. (*Suoni onomatopeici*)... Mi un sconvigolo sprozon rambergolo de bon, ohi, che cojon! (*Si rende conto dell'equivoco*)... Ohi, boja, la puziùn, la puziùn 'n dov'è... l'ho bevüda, l'ho bevüda... uhi, uhi, uhi... non me sento negòtta... ohi, me crésse, spaca la zinta! Sta fermo balòsso... (*mima lo sforzo di arrestare la tremenda crescita del fallo*)... ohè g'ho üna goba davanti sòtta al stòmigo... (*Suoni onomatopeici*). Come ol nascondo 'sto birbante sbolgirón? Ohi, chi ha gh'è... üna pelle de gatt... (*mima di avvolgere il fallo nella pelle del gatto*) ... ohi, ecco un bel gatin... me piàse i gat, miaoooo... de se a vün ghe piàse i gat, ohei! ün gatìn, ohè... (*si siede su uno sgabello e tenta di accavallare la gamba ma l'ingombro del fallo e della sua appendice non glielo permettono*)... che gatàsso! (*Suoni onomatopeici. Con azioni mimiche fa immaginare l'arrivo di un gruppo di donne*) No, dona, me spiàse ma 'sto gato no' se tóca, anche ti, fiolèta... l'è selvatico! Via can, via boja, via, via, vaohè... (*Mima di subire l'aggressione di un cane*) Ahia, oahia, ahaaa! Boja, che cagnàda! Ahia, che male! Ohi, che dolór! Östrega! (*mima di gettare lontano la pelle del gatto*)... 'na fasa de bambin... ahoa, ahoe... (*Finge di afferrare una lunga fascia appesa a un fantomatico filo. Mima di avvolgere il bambino rivolgendosi a qualcuno che gli sta intorno*)... La madre l'è andàda via, sempre el padre ghe tuca a sta cui filiulin, i fiulin semper col pàder... (*lo culla*) nana oho nana oho... anca la cuffietta... dove sarà ol davanti e ol dedrio? (*Si siede sullo sgabello. Come sopra*) Buona sera, siòra... el me bambin, sí... no, non so se l'è màstcio o fèmena. Sarà màstcio... sí, son ol padre, sí, anche la madre. Non so se il m'assomija. Cosa? Non lo nino giusto? Parché, come se fa? Se sta fermo col busto e se mòve solo el fantolin de qua e de là... Ma mi ghe son tropo attacà a 'sto bambin. (*Mima di essere aggredito dalle donne che insistono per prendersi in braccio il fantolino*) Lasé, no' gh'è pì, 'ndate via... iah, iah, pfah. Oh, boja, ohia, m'è stciopà ol bambin! Cume se sta ben de castrà! ¹.

¹ (*Canto*) Vai, che buono 'sto vino, dolce e corposo che mi solletica le budella e che mi scivola lungo le interiora fino ai testicoli con il *bindorlone* fino ai bernoccoli... (*Rivolto al pubblico*) Canto del XVII secolo, bergamasco per ubriachi solisti. (*Suoni onomatopeici*)... Mi un sconvigolo sprozon rombergolo de bon, ohi, che cojon! (*Si rende conto dell'equivoco*)... Ohi, boja, la pozione, la pozione dov'è... l'ho bevuta, l'ho bevuta... uhi, uhi, uhi... non mi sento niente... ohi, mi cresce, spaca la cintura! Sta' fermo, brigante... (*mima lo sforzo di arrestare la tremenda crescita del fallo*)... ohè ho una gobba davanti, sotto lo stomaco... (*Suoni onomatopeici*). Come lo nascondo 'sto birbante borioso? Ohi, qui c'è... una pelle di gatto... (*mima di avvolgere il fallo con la pelle di gatto*)... ohi, ecco un bel gattino... mi piacciono i gatti, miaoooo... se a uno gli piacciono i gattini, ohè! un gattino, ohè... (*si siede su uno sgabello e tenta di accavallare la gamba, ma l'ingombro del fallo e della sua appendice non glielo permettono*)... che gattaccio! (*Suoni onomatopeici. Con azioni mimiche*

A questo punto, mi sembra di sentire qualcuno chiedermi: «Perché non ci parli anche di Pulcinella, è una maschera della Commedia dell'Arte anche quella, no?», con un intento piuttosto polemico, quasi risentito, che suona pressappoco così: «Ecco, siamo alle solite, anche nel trattare di maschere si discrimina fra Nord e Sud... finora non hai fatto che presentarci maschere polentone... e noi meridionali, chi ci vede?» D'accordo, veniamo a parlare senz'altro di Pulcinella.

C'è un ottimo testo che tratta largamente di questa maschera e che è stato scritto da Anton Giulio Bragaglia. Bragaglia ha raccolto una mappata incredibile di notizie e documenti e ha proposto soluzioni al limite del paradosso, a cominciare dal problema della nascita di Pulcinella. Dal suo libro veniamo a sapere che alcuni autori sostengono che il «gobbo bianco» veda la luce fra il Due e il Trecento, mentre c'è chi assicura che la sua origine sia da ricercare molto più in là, nel teatro comico romano, cioè a dire nelle farse atellane e fescennine. D'altra parte, non è un mistero per nessuno che il teatro napoletano nella sua totalità abbia avuto radici antichissime. Era già noto e importante, per il suo carattere particolare, al tempo della Magna Grecia. Luciano di Samosata ricorda che nelle feste dionisiache a Napoli si danzava sulla scena mimando e giocando in grottesco anche nelle tragedie. E ancora che esisteva uno spettacolo di pura danza dove si rappresentavano storie drammatiche e comiche, unico caso in tutto il Mediterraneo. A Napoli, infine, ce lo assicura Bragaglia e con lui molti altri autori, è nato il mimo, inteso come genere di teatro totale che impiegava voce, corpo, danza e

fa immaginare l'arrivo di un gruppo di donne) No, donna, mi dispiace ma 'sto gatto non si tocca, anche tu ragazzina... è selvatico! Via cane, via boia, via, via, via, vaohè... (*Mima di subire l'aggressione di un cane*) Ahia, oahia, ahaaa! Boia, che morsicata! Ahia, che male! Ohi, che dolore! Maledizione (*Mima di gettare lontano la pelle del gatto*)... Una fascia per bambino... ahoa, ahoe... (*Finge di afferrare una lunga fascia appesa a un fantomatico filo. Mima di avvolgere il bambino rivolgendosi a qualcuno che gli sta intorno*)... La madre è andata via, sempre il padre deve stare coi bambini, i bambini sempre col padre... (*lo culla*) nanna oho nanna oho... anche la cuffietta... quale sarà il davanti e il dietro? (*Siede sullo sgabello. Come sopra*) Buona sera, signora... il mio bambino, sí... no, non so se è maschio o femmina. Sarà maschio... sí, sono il padre, sí, anche la madre. Non so se mi assomiglia. Cosa? Non lo cullo giusto? Perché, come si fa? Si sta fermi col busto e si muove solo il bambino di qua e di là... Ma io sono troppo attaccato a 'sto bambino. (*Mima di essere aggredito dalle donne che insistono per prendersi in braccio il fantolino*) Lasciate, non c'è più, andate via... iah, iah, pfah. Oh, boia, ohia, mi è scoppiato il bambino! Come si sta bene da castrati!

acrobazia... cioè il presupposto fondamentale all'origine della maschera napoletana per antonomasia. Ma Pulcinella è anche la maschera di cui troviamo facsimili in tutto il Mediterraneo: il Karakochis (conosciuto già nel III secolo d.C.) è una maschera turca e anche greca che possiede la medesima grinta di Pulcinella, la stessa gibbosità, la medesima aggressività, il medesimo gusto per la frottola e il paradosso. L'arte dell'arrangiarsi pur di sopravvivere l'ha inventata senz'altro Pulcinella.

In una delle prossime giornate tratterò, a proposito dei clown, di questa particolare invenzione, o per meglio dire arte, e così torneremo a incontrarci con Pulcinella. Pulcinella si apparenta sovente con Arlecchino. Spesso, 'sti due gaglioffi, li troviamo intenti a rubarsi l'un l'altro le parti. Stesse scene in cui il medesimo ruolo viene interpretato ora da una, ora dall'altra maschera, con gli stessi lazzi, le medesime trovate... l'unica variante è lo stile, oltreché il linguaggio. Pulcinella, con quella sua testa incassata fra le spalle, quella schiena sormontata dal gibbo, si muove come schiacciato da un sacco... allarga le braccia quasi a ritrovare, sventolandole a mo' di ali, un equilibrio e una volatilità. E ci riesce infatti. Ciò che sorprende in questo goffo pagliaccio fatto a esse, con il ventre idropisiaco dell'eterno affamato controbilanciato dalla gobba, il collo con cranio nero che si protende fuori dalla carcassa come la testa di una tartaruga, ciò che sorprende, dicevo, è la leggerezza con cui riesce a muoversi, la sospensione che riesce a esercitare nei saltelli, giravolte, piroette, ecc.

Ma, rispetto ad Arlecchino, la chiave di ruolo che lo specifica e distingue da qualsiasi altra maschera è il cinismo. Sto parlando del cinismo dei cinici... quel particolare atteggiamento filosofico, nato a quanto pare e non a caso proprio a Napoli e dintorni. Pulcinella, quello originario dei primi canovacci, odia e rifugge dal patetismo e dalle retoriche... è vero, da quel gran bastardo qual è ci gioca, lo recita, fa l'appassionato, il disperato, mostra il cuore palpitante sul palmo della mano... giura che l'interesse del ventre e della saccoccia è l'ultimo dei suoi pensieri... e naturalmente gioca sempre e solo al realizzo del proprio vantaggio, ma alla fine, da vero cinico, anche quando è arrivato al successo, con un gesto imprevedibile, per coerenza, diremmo estetica, se ne disfa, il privilegio, il potere, lo infastidiscono, lo mortificano... meglio ricominciare da capo, l'autonomia dello spirito val pure una poltrona da re! Pulcinella sa essere spietato e duro come so-

lo un'altra maschera sa essere. Sto parlando del Puck inglese, figlio diretto di Pulcinella.

Ma per ora fermiamoci qui; come ho detto, avremo occasione piú tardi di tornare sull'argomento.

Nel concludere questa prima giornata, vorrei allargare il discorso sulla creatività a due casi particolari, sui quali spesso mi vengono rivolte domande. Il primo riguarda i bambini: molti infatti si chiedono perché da bambini, giocando con una bambola, si riesca a imitare i grandi con naturalezza nell'atto di cullare, rimboccare le coperte, dar da mangiare, mentre, quando si cresce, queste facoltà spariscono e l'uomo può possederle solo dopo ricerche, esercizi e studi particolari.

Come ti imbesuisco il pupo.

La risposta investe tutto il processo di creatività del bambino. Tempo fa ho partecipato a una discussione tra psicologi e pedagogisti impegnati a ricercare le cause di assopimento di tali capacità. Tutti osservavano appunto come, con la crescita, si sviluppi nell'adolescente un senso di timidezza che, immancabilmente, blocca tutte le facoltà espressive e gestuali. Tale impedimento risulta ancora piú evidente nell'espressione figurativa e cromatica. Ci sono dei bambini che eseguono disegni stupendi, e sanno stendere colori con accostamenti cromatici addirittura azzardati. Superati i dieci anni, però, si perde tutto, come perdono il latte dopo il sesto mese o giú di lí le donne che allattano. Col crescere negli anni avviene un processo sistematico di distruzione della libertà mentale che cancella, nel bambino, la possibilità di vedere e descrivere con paradosso e fantasia le cose. Al fantastico si sostituisce lo schema programmato in sequenze di regole. Viviamo in una società in cui l'insegnamento scolastico è predisposto e organizzato, appunto, per schemi a gabbia. Siamo costretti a scrivere addirittura tra righe e quadretti, a rientrare nelle cosiddette metope stabilite. Personalmente ho frequentato la facoltà di architettura e mi ricordo l'angoscia, la costrizione e il blocco che mi ha creato l'imposizione degli «Ordini del Vignola», estenuante classificazione degli stili architettonici dai Greci ai Romani che si effettua attraverso l'uso di moduli e rapporti, tipico sistema di ingessatura della conoscenza e della sapienza. Questa mia personale esperien-

za sul negativo dei moduli l'ho portata con me nel teatro, cosicché ogni volta che mi trovo davanti a dei giovani che mi chiedono di dar loro consigli su come impossessarsi del mestiere, ripeto: «La prima regola, nel teatro, è che non esistono regole». Il che non vuol dire che si debba andare allo scarampazzo, vuol dire che ognuno è libero di scegliersi un metodo che gli permetta di raggiungere lo stile, cioè un rigore dialettico efficace. E poi, ordine è una parola che ci ricorda un'orrenda progressione di termini: l'ordine costituito, l'ordine sociale, l'ordine poliziesco, ecc., per non parlare degli ordini religiosi.

Ora, il disegno, il rappresentare emozioni attraverso segni e macchie di colore non codificati ci viene inibito con ordini del tipo: «No, non va bene quel tono lí; prima il contorno, poi si riempie con il colore. No! Non si spande il colore con il dito! La macchia! Perdio, hai sporcato!...», quando, al contrario, la macchia stessa può diventare un momento di invenzione. Picasso diceva: «Un pittore imbecille sta dipingendo, dal pennello gli casca del colore. Una macchia vistosa gli si spande sul foglio. Il pittore imbecille, disperato, straccia il foglio e ricomincia da capo. Al contrario io, che – se mi permettete – sono un pittore di talento, come mi cade la macchia, sorrido, la guardo, giro e rigiro il foglio, e, commosso, inizio a sfruttare quell'incidente con un grido di gioia. È dalla macchia che per me nasce l'ispirazione!»

Il bambino che macchia il foglio è normalmente aggredito con male parole dall'insegnante che lo addita ai suoi coetanei come modello da non imitare. In un ambiente dove non esistono regole e schemi oppressivi, ma, al contrario, ci si muove in un clima di libertà, non sentirai mai urlare: «Fuori, sei uno sporcaccione!», ma udrai un esplicito invito a preservare la creatività a ogni costo e con ogni mezzo: «Ma sí, sporcati, disegna con le mani, con il naso, metti sopra il colore che vuoi, usa l'acqua, il latte, il caffè, tutto va bene... basta che quello che ne viene fuori sia autentico, vivo, e magari divertente e spiritoso!»

A scuola spesso l'insegnante si attiene agli stereotipi imposti dall'ordinamento didattico. Così, anche se è persona dotata, si limita a invitare i ragazzi a riprodurre sul proprio quaderno immagini risapute a livello di Babbo Natale sulla slitta che si incrocia con la cicogna rispettando i semafori. Guai se un bambino scarabocchia spantegando per tutto il foglio Zorro o Mazinga, o meglio, un cantante rock truccato da punk,

con il fumetto: «Ti sbatterei come una maionese, bambola!... oh, yes!» Dovrebbe presentarsi il giorno dopo dal preside accompagnato dai genitori.

Per evitare rogne del genere il bambino, che godrebbe come un pazzo nel disegnare mostri con dodici occhi che sparano razzi anche dall'ombelico, o una donna nuda, o un'autoblindo col pisello al posto del cannone, eccolo, mogio, abbiocato, eseguire assennato il fiorellino, la margheritina, senza lasciar spandere il colore dai margini precostituiti.

Lo stesso processo di inibizione viene a contaminare anche il gesto. Ad alimentarlo sono i primi insegnamenti da parte degli adulti: «Non si fanno certe mosse, non sta bene... via la boccaccia, non gridare, non sederti per terra, non sporcarti!» Ma come fa uno a imbastire una pantomima senza lasciarsi andare per terra, rotolarsi, stropicciarsi gli abiti? E guai se si abbraccia la bambina o il bambino. Dimmi tu come si possono rappresentare sentimenti e situazioni appassionate senza potersi toccare. Mai sentito parlare di pantomima asettica? Tutti i giochi inventati dai bambini respirano in libertà. C'è senso del grottesco, allusività, allegoria, sintesi. Ma quando un adulto dice: «Facciamo teatro», quel respiro viene mozzato all'istante, e tutto diventa asfittico... un muoversi affannoso carico di regole insulse e arbitrarie che fanno del teatro la brutta copia dell'ovvio, uno stereotipo pulito come un calco di gesso e vibrante di immaginazione come una mozzarella affumicata tipo esportazione.

L'altro discorso che voglio affrontare riguarda le donne. Mi capita spesso, infatti, di sentirmi rivolgere da loro una domanda che suona dal più al meno così: «In Italia, quale forma di teatro è possibile per noi? Nel nostro paese le donne si ritrovano ancora in uno stato di sudditanza, tentano disperatamente di rendersi indipendenti ma non ci riescono. Ciò rende impossibile la nascita di un teatro fatto di donne che possano mostrare il vero volto che per anni hanno nascosto dietro una simbolica maschera imposta dalla società». Rispondo col raccontarvi di una mia esperienza diretta, piuttosto recente. È la storia della stesura e allestimento di uno spettacolo dell'84, in cui eravamo otto persone recitanti, *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, e dove, tra l'altro, mi ritrovavo a svolgere un ruolo secondario rispetto a Franca, che interpretava il personaggio di punta.

Vietato piangersi sulle mani.

Ebbene, vi devo confidare che la gestazione di questo spettacolo è stata molto sofferta e laboriosa, soprattutto per la ragione che Franca mi ha mandato in crisi un paio di volte. La prima stesura del testo risale all'82. Appena terminata, l'ho letta a Franca che mi ha ascoltato con molta attenzione. Devo premettere che si tratta di un testo con importanti riferimenti storici, con vari ribaltamenti che investono l'attualità italiana piú recente. È la storia di Elisabetta I d'Inghilterra, una donna costretta a scegliere tra il privato e il pubblico, tra femminilità e potere, tra la propria libera sessualità e la logica dell'immagine di vergine richiesta dalla cultura del dominio: grottesco e tragedia insieme.

Franca mi disse con molta sincerità che, pur trovandolo uno spettacolo molto interessante e pieno di scene di buon teatro, nella totalità non la convinceva. Ora, guardiamoci in faccia: sfido chiunque a stendere un testo, lavorarci per mesi (come in questo caso), e poi sentirsi dire: «Sì, interessante ma non mi convince». Io l'ho presa di petto:

– Eh no, adesso mi dici dove non ti convince e perché.

– Non so, non saprei dire esattamente, sento solo che non gira.

– Come, senti che non gira? Che cosa vuol dire non gira? È troppo comodo...

– Non so, non gira!

– E se io ti dicessi che a me girano i cosiddetti? che non accetto piú le critiche vaghe e generiche, fatte di sensazioni?

Insomma, è saltato fuori un gran bordello. La mia richiesta finale è stata perentoria: «Esigo critiche dettagliate, puntuali e circostanziate, non da critico che s'addormenta durante la rappresentazione per eccesso di cibo ingurgitato e poi ti stronca per vendicarsi di non avergli permesso una digestione soddisfacente e col ruttino finale».

A questo punto Franca poteva anche mandarmi a mori-ammazzato, invece mi ha preso in parola. Avevo sul mio tavolo, in artistico disordine, una decina di saggi storici sul periodo elisabettiano che mi erano serviti per raccogliere dati e informazioni sull'argomento. Se li è presi uno per uno e ha incominciato a leggerli. Dopo una ventina di giorni si è presentata con una spataffiata di note e ha cominciato a tenermi una vera e propria relazione critica, punto su punto, riguar-

do alla chiarezza storica dei vari personaggi, sullo svolgersi delle situazioni, sul montaggio delle sequenze e soprattutto sull'evoluzione dialettica dei personaggi, per non parlare delle macchine comico-satiriche e della loro efficacia. Insomma, mi ha tenuto sotto per un bel po'. Alla fine mi si era prodotta una specie di sollecitazione impellente a riprendere il lavoro daccapo. Mi sono buttato a riscrivere il testo al completo ripartendo dalla prima scena. Alla lettura della seconda stesura ho ritrovato gli applausi di Franca, sono arrivato alla messa in scena, ma la «tremenda inesorabile» mi ha procurato un'altra crisi, peggiore della prima. Il personaggio di Elisabetta regina d'Inghilterra, che alla lettura pareva funzionare a meraviglia, agito all'impiedi sul palcoscenico risultava sbilenco, zeppo di contraddizioni ingiustificate e soprattutto gratuite, piú che un personaggio appariva un pretesto per il puro gioco del paradosso. A questo punto, imprecaando (imprecaando è un eufemismo), ho piantato lí tutto: «Fattelo da te il tuo personaggio!»

E la «tremenda» ha raccolto i fogli che avevo graziosamente spampanati nella stanza e s'è buttata a leggerli, rileggerli, operare tagli, varianti, chiose. Ha atteso il momento in cui sembravo meno su di giri e mi ha esposto una possibile corretta progressione delle scene, un diverso taglio di certi interventi, come si potevano aggiustare alcuni dialoghi. L'ho guardata con ironia e distacco: «La ragazza mi dà lezione... a me; oppure... se le do corda questa non mi lascia piú scrivere neanche un biglietto per gli auguri di Capodanno».

Il giorno dopo, di nascosto, ho dato un'occhiata agli appunti di Franca. Ci ho fatto sopra le smorfie piú colorite del mio repertorio. Ma dopo un po' mi sono ritrovato a scrivere sulla falsariga di alcune sue proposte. Il personaggio ha cominciato a funzionare molto meglio, devo ammetterlo. Ma, ahimè, non mi illudo certo che si sia trattato di un caso unico. Da un giorno all'altro mi può sparare addosso un'altra crisi, ormai s'è presa il vizio.

Ma perché, vi domanderete, vi vengo a raccontare questa storia molto personale, anzi, familiare? Mi serve per rispondere alla lamentazione femminile da cui sono partito. La morale è questa: non basta denunciare che la società opprime e concede poco o alcuno spazio alle donne, non basta limitarsi a far critiche da Cassandra. Per arrivare a ottenere spazi e credibilità, forse il rimedio è darsi da fare in prima persona, magari anche accettando di collaborare perfino con i maschi, se

è il caso, e indurli a lavorare a vantaggio del problema e a svolgere discorsi che trattino del femminile, come appunto, nel suo piccolo, ha saputo ottenere Franca. Se poi voi donne riuscirete del tutto a sganciarvi da quella schifezza che è il maschio e a produrre da sole, meglio ancora. Ma, scusate se rischio il sermone, credo che dobbiate liberarvi, innanzitutto, della ritualità del lamento e piantarla di piangervi sulle mani.

E con questo bel pistolotto chiudiamo la giornata.