

## Quinta giornata

*La voce: trombonismi, cantilene e birignao.*

Abbiamo considerato l'esprimersi col gesto, ora passiamo al problema della voce e della respirazione nel recitare. Per arrivare a educare e sviluppare la potenza e l'incisività vocale, oltre che la chiarezza dei suoni, non ci si può affidare a metodi stabiliti e applicabili schematicamente a tutti i soggetti. Ogni attore dovrebbe sperimentare con attenzione fino a ritrovarsi la tecnica piú adatta e vantaggiosa. Ci sono tecniche fondamentali che sono applicabili alla gran parte dei «vocianti», altre che sono adatte a poche persone. Ognuno deve preoccuparsi di arrivare a conoscere come è strutturato il proprio apparato vocale, e cercare caso per caso la pratica piú corretta e gli esercizi piú efficaci per sviluppare sonorità e potenza. Importante è partire dal proprio naturale, per riuscire ad approfittare delle doti ma anche dei difetti e trasformarli a proprio vantaggio. Non è da credere che tutti i grandi attori abbiano o avessero belle voci: basti pensare a Ricci, a Ruggero Ruggeri, non parliamo di Petrolini, che possedevano voci nasali, con pochissimi suoni gravi. Le frequenze acustiche del loro parlato tendevano esclusivamente al medio-alto, ma riuscivano ugualmente a proiettare la voce e, pur possedendo gamme tonali molto scarse, le sfruttavano fino all'impossibile.

L'importante è proprio imparare a proiettare la voce, a scandirla, e a masticare le parole in modo che risultino il piú intelligibili possibile. L'organo sul quale bisogna spingere per ottenere una buona sonorità è l'addome. Bisogna tendere il plesso come un tamburo, fare esercizi in questo senso per ottenere suoni in tonalità la piú bassa possibile. Recitare di petto o di addome evita innanzitutto che si sgrani la voce, in quanto le corde vocali, che sono due appaiate, per realizzare suoni gravi producono vibrazioni piú brevi e lente, cosicché si evita la cosiddetta frustata delle corde con relativo sfrega-

mento dell'una contro l'altra, che crea guai seri. Per di piú, il tono basso della voce ha una resa maggiore anche sul piano dell'ascolto. Quasi tutti credono che sollevando in acuto o in falsetto si riesca a proiettare la voce piú lontano, e invece è proprio il contrario. La pressione sull'addome con emissione di suoni gravi raggiunge spazi piú distanti.

*In apnea coi bassi.*

Se poi voglio tenere un discorso piuttosto esteso senza prendere fiato durante la tirata, incamero una buona quantità d'aria all'inizio della frase, senza esagerare, come quando si va in apnea, e continuo a parlare fino all'ultimo residuo d'aria che mi rimane nei polmoni e anche nello stomaco, un poco anche nel vestibolo delle orecchie, un minimo nella cavità del naso, finché ecco: ho chiuso, mi sgonfio, non ne ho piú...

La chiave dell'esercizio consiste nell'emettere fiato lentissimamente e senza premere in eccesso... cioè quanto basti a far arrivare la voce. E non si creda che per esprimere grande potenza vocale sia necessario produrre una fuoriuscita esorbitante di fiato. Questo è un altro errore marchiano dei dilettranti: la sonorità è determinata soprattutto dalla pressione che si esercita sull'addome e su tutti i muscoli dell'apparato vocale, cioè quelli dell'esofago, della glottide e dell'epiglottide, per non parlare di quelli della zona retroalatale.

È la spinta che determina la potenza, non la quantità di fiato emesso. È lei, la spinta, che produce una proiezione efficace della voce. Un altro trucco fondamentale che bisogna imparare è il metodo che permette di prendere i respiri rapidamente, eseguendo le prese di fiato mentre si parla, senza doversi arrestare magari spalancando la bocca. Anzi, voglio correggere l'espressione che ho usato: non è un trucco, ma piuttosto una tecnica che bisogna acquisire facendo esercizio, un esercizio che vede anche il coinvolgimento del naso, sperando di non averlo otturato dal raffreddore.

*Attenti al birignao.*

Un espediente che consiglio è quello di far sempre mente locale, anche quando si parla con amici o parenti a casa: pre-

mere costantemente sull'addome cercando toni bassi, anche quando si legge il giornale farlo a voce alta proiettando il suono, a costo di farsi prendere per pazzi... Si sa, il teatro vuole le sue vittime! Dopo un po' che si va d'addome, ci si accorge che anche la voce di maschera e quella di testa e di falsetto riescono meglio e con minor fatica. Recitando bisogna cercare di impiegare tutte le gamme possibili, ma sempre con molta misura e mai a sproposito. E soprattutto, bisogna evitare il birignao.

Cos'è il birignao? È un termine gergale che indica quel recitare lagnoso, zeppo di saliscendi contratti e stucchevoli, classico di una buona mappata di attori e attrici del teatro fine. Quando da ragazzo ho debuttato in teatro, mi sono imbattuto in decine di attori caratterizzati da quelle cadenze in birignao. Le loro sdruciolate mi si appiccicavano alle orecchie come la carta moschicida. Mi ero stupidamente convinto che la causa di quella affettazione collosa fosse dovuta alla particolare tecnica impiegata alla maniera dei cantanti d'opera: una impostazione vocale che impone faccette e «grimace», e il masticare in eccesso le parole. Quindi mi rifiutavo di applicarmi per apprendere un minimo d'impostazione vocale corretta. Sparavo la voce come veniva, salivo con certi falsetti da scardinarmi i timpani, m'ingrippavo di gola e sfarfugliavo sputacchiando in tal quantità, che ora al confronto sembro uno che soffre d'arsura salivaria. E, immancabilmente, perdevo la voce.

Caparbio e strafottente me ne fregavo, finché mi è capitato che a Napoli, recitando al Mercadante, ho perso completamente la voce... non mi usciva manco una parvenza di suono... soffiavo come un iguana con le adenoidi. Il professore specialista dell'ospedale decretò «afonia grave» con processo in formazione di polipi sulle corde vocali. Cinque giorni muto dovetti rimanere, e la compagnia fu costretta a sospendere tutte le rappresentazioni napoletane. L'incidente mi convinse a tentare di diventare un professionista, e per prima cosa imparai a impostare una corretta emissione vocale. Oggi mi posso permettere di urlare, sparare falsetti a strappo, intrattenere il pubblico per delle ore, e difficilmente mi capita di sballare con la voce, a meno che non mi arrivi addosso una bronchite con faringite annessa...

*Il timbro d'addome non naturale alle femmine.*

Ma la tecnica per impostare la voce, è analoga anche per le aspiranti attrici? Bisogna premettere che le donne per natura non posseggono la cosiddetta voce d'addome. Anzi, sfuggono per istinto dall'impiegarla. È proprio la natura che si preoccupa in anticipo di proteggere l'eventuale figlio che si collocherà nel ventre. Premendo sul plesso e tendendo i muscoli addominali, si rischia immancabilmente di procurare disturbo al bambino. Perciò la natura ha già spostato l'apparato vocale più in alto. È questa la ragione principale per cui le donne parlano preferibilmente di testa e di maschera rispetto agli uomini che tendenzialmente parlano d'addome. Quindi, gli esercizi per riattivare il plesso e ripristinarne l'impiego dovranno svolgersi senza forzare, per gradi, e logicamente sarà difficile apprenderne la tecnica.

Ma una volta che hai imparato a proiettare la voce e a prendere correttamente i fiati, non hai risolto né la tendenza al birignao, né l'altro problema, ancor più preoccupante e duro da risolvere, che è quello delle cadenze e delle cantilene. Noi italiani, all'estero, veniamo spesso applauditi per il canto che sappiamo esprimere parlando, ma essi, stranieri, non sanno che appena un italiano si mette a recitare, cioè è costretto all'artificio, si rivela un disastro. È millantato credito che noi si sia naturalmente portati alla recitazione, attori nati. Ma a questo punto s'impone una dimostrazione pratica.

*Il cantilenare e l'enfasi.*

Chi vuole salire sul palcoscenico? Avanti, coraggio. Una piccola audizione. Vi prometto che eviterò di mortificare chicchessia. (*Nessuno si muove*). Avanti, se volete che riesca a darvi questa dimostrazione... datemi una mano. Oh, brava: accomodatevi. Sì, anche tu. (*Invita un ragazzo*) Passatemi quella sedia... Ecco, ce n'è una anche per te. (*Fa accomodare entrambi. Prende un testo dal tavolo*) Questa è una raccolta di favole di Esopo. Ti spiace leggerne qualcuna a caso... Ecco, questa: *La rana e il bue*.

RAGAZZA (*legge*) Una rana sguazzava nello stagno. Un bue si avvicinò alla riva per abbeverarsi: «Per Giove, che animale presente, – esclamò un piccolo topo dal bordo dello stagno. –

Non ne ho mai visto uno cosí grande, è certo il preferito di Giove». «Perché tanta meraviglia? – sghignazzò sprezzante la rana. – Anch'io sono in grado di raggiungere quelle dimensioni, mi basta prendere un bel fiato...» E, cosí dicendo, cominciò a gonfiarsi.

Stop, basta cosí. Non so se ti sei resa conto, ma hai tirato fuori un discreto cantilenare e soprattutto hai preso fiati controtempo. Qui... nel passaggio «Per Giove, che animale possente! – esclamò un piccolo topo dal bordo dello stagno. Non ne ho mai visto... ecc.». Tu hai preso tre volte il fiato, e ogni volta hai cambiato suono e tonalità... quindi, hai cantato senza ragione. No, al contrario devi schiacciare il tono... uniformarlo, e per riuscirci devi legare tutte e tre le frasi in un'unica tirata. Solo cosí il tuo discorso diventa intonato. Ancora una volta si crede che per recitare (o leggere bene con effetto) occorre colorare, dare cadenze vistose. No, per essere credibili bisogna appiattare, togliere ogni andamento cantato o cantilenoso. Prova tu adesso. (*Porge il libro al ragazzo*).

RAGAZZO (*legge*) Un leone si era ammalato in modo grave e se ne stava sofferente accucciato nella sua caverna. Molti animali si recarono a fargli visita. Ci andarono l'asino e il bue... anche la gru e il cervo. La volpe arrivò davanti all'ingresso della grande tana ma non si decideva ad entrare. «Perché te ne stai cosí impacciata? Cosa ti trattiene dal farti avanti?», gli gridò il leone dall'interno dell'antro. «Mi preoccupano solo, – rispose con garbo la volpe, – le orme che hanno lasciato sul terreno i visitatori che mi hanno preceduto. Ne riconosco diverse, di parecchi animali... tutte che s'avviano all'ingresso... e proseguono nell'interno della tua caverna... ma nessuna ne vedo sortire».

Perfetto! Nel senso che la tua lettura mi permette di svolgere bene la dimostrazione. Non pensare che io sia un cinico ributtante. Tu hai letto con voce ben impostata, complimenti perché dimostri di possedere un istinto fabulatorio, una impostazione naturale ottima, anche l'accento è buono. Ma a tua volta hai cantilenato, e ci hai piazzato due o tre scivolote considerevoli, per di piú... ti prego, non devi sentirti mortificato... dicevo che, preoccupato di non calare, sei caduto in un'enfasi gratuita, specie nella frase: «Mi preoccupano solo le orme che hanno lasciato i visitatori che mi hanno preceduto. Ne riconosco diverse, di parecchi animali...» E qui ti sei ingolfato...

*I professori in trombonismo e lagna.*

Il caricare di enfasi è un difetto che apprendiamo direttamente a scuola: sono la maestra e il professore che ci abitua-no fin da ragazzini a caricare e a cantilenare.

Tempo fa sono stato invitato a partecipare a un convegno di studi sul teatro del Cinquecento. Salivano in cattedra, uno dietro l'altro, esimi professori, e nei loro interventi, di tanto in tanto, leggevano brani di commedie e melodrammi... sonnetti e dialoghi dell'Aretino, di Giordano Bruno, del Ruzante... roba da buttarsi per terra con crisi viscerale da colite trombonica. Sí, perché non ho mai sentito dei tromboni magniloquenti e caccolosi come quei docenti paludati. Tu ti aspetti da gente cosí seria una dizione sobria e scarna. Macché: sbragano tutti con cantilene sbrodolanti d'enfasi.

Non parliamo dei registi. È risaputo che tutti, o quasi, i registi, bramano di poter montare sul palcoscenico e recitare... e quando finalmente, se pur trattenuti da parenti e amici affettuosi, ci riescono, producono insanabili disastri. Ce n'è uno che approfitta perfino delle cadute con fratture multiple e ricovero urgente di un amico attore... Ed ora, per favore, non cominciamo con la caccia al «chi è?»... non siamo al telequiz.

Ma nessuno, ad ogni modo, batte i poeti. Avete mai sentito recitare un poeta? Chi ha ascoltato Montale declamare le sue poesie? O, massimo fra tutti, Ungaretti?! Dio! Vermi di una spanna fioriscono immediatamente nel ventre! Sgarrate, nasate, falsetti impossibili... e ansimano, con birignao da delirium tremens... gli vibra la voce... e snaricciano come vecchi attori del tempo di Ermete Zacconi.

Ora, come si fa a evitare tutti questi sballi? Per prima cosa, bisogna imparare... mi pare d'averlo già detto, a recitare le intenzioni che stanno in un discorso, non le parole. Qui torna in ballo l'importanza di imparare ad andare a soggetto... Ma riprendiamo la dimostrazione...

Dario fa raccontare alla ragazza la favola appena letta. Il risultato non è pienamente convincente: ha evitato l'enfasi, ma il racconto era piatto, ingrigito. Fo attribuisce la colpa all'italiano convenzionale, le fa allora raccontare la stessa storia nel suo dialetto di origine. È un successo... Dario commenta.

DARIO Stupendo, a parte che cosí come l'hai detta è di gran lunga piú bella dell'originale tradotto... di' la verità, tu sapevi già che ti avrei chiesto di tradurre in veneto 'sta favola

e ti eri preparata in anticipo... magari facendoti aiutare da Tomizza in persona. E poi avrete apprezzato tutti il ritmo, la secchezza del discorso... dico, riuscire a non cadenzare in cantilena parlando in veneto... ce ne vuole. Brava!

*Recita come mangi! Elogio del dialetto.*

Il grande vantaggio di quest'ultima esibizione sta proprio nel fatto che la ragazza ha potuto esprimersi in dialetto. Il dialetto non lo impari a scuola, non ci sono la maestra e il professore che ti insegnano il birignao... non si legge quasi mai. Le cadenze e i respiri, le parole, le costruzioni grammaticali sono autentiche, non c'è niente di costruito. Io uso spesso questo metodo: quando monto uno spettacolo e mi imbatto in attori che stonano e cantano con suoni artificiali, li invito a dire il testo che devono recitare prima con parole proprie, e poi tradotto nel loro dialetto d'origine. Li alleno a pensare la composizione delle frasi, i ritmi, nella forma del proprio linguaggio nativo. E vi assicuro che funziona subito, perché naturalmente si sbrogliano di tutti quei manierismi fonetici fasulli che hanno appreso sia scimmiottando certi attori famosi, sia nelle accademie scimmiottando i maestri di scimmiottamento.

Ecco un consiglio davvero utile di cui, sono certo, gli aspiranti attori mi saranno grati: quando imparate un testo cercate di ritradurvelo prima con parole vostre, e poi nel vostro dialetto, se ne avete uno. È una grande sfortuna per un attore non possedere un dialetto come fondo alla propria recitazione. Ho conosciuto attori che ne erano privi: dicevano le battute proiettando fonemi piatti, asettici, e senza nessuna musicalità nei toni e nelle cadenze. Io stesso, quando scrivo un testo, mi trovo spesso ingrippato in una frase o in dialoghi, e allora non faccio altro che pensare il tutto nel mio dialetto d'origine, e poi lo ritraduco in italiano. Ma non ho inventato nulla di nuovo. Il primo a preoccuparsi del costruire attraverso il dialetto fu senz'altro Dante: a parte che, trasformando il volgare, ha inventato una lingua d'acchito... e che lingua! Per riuscirci ha fatto un fior d'inchiesta raccogliendo, nel *De vulgari eloquentia*, espressioni, termini, forme idiomatiche per tutta l'Italia e i dintorni, Provenza compresa.

Un altro che s'è inventato una lingua propria è Alessandro Manzoni. Pochi sanno che l'autore dei *Promessi Sposi* non par-

lava che molto raramente l'italiano. Normalmente si esprimeva in dialetto, come in quel tempo tutta l'aristocrazia milanese, del resto. In casa parlava spesso in francese e in francese svolgeva la corrispondenza. Ed è evidente che, quando componeva racconti o romanzi, strutturava il linguaggio partendo dal suo proprio naturale, cioè il dialetto milanese. Io ho provato a tradurre in dialetto lombardo brani interi dei *Promessi Sposi*, e tutto sta in piedi alla perfezione; anzi, vi assicuro che, se Manzoni avesse scritto direttamente in milanese come pensava, oggi sarebbe un romanziere universale... invece di ritrovarsi, com'è, relegato nell'ambito ristretto del nostro paese.

E, per finire, c'è Pirandello, il massimo scrittore di teatro di quest'ultimo secolo. Ecco un altro che scrive pensando sempre nel suo dialetto. Del siciliano sono i ritmi, la struttura grammaticale, la composizione idiomatica, per non parlare dell'arco generale del racconto scenico, il clima conflittuale dei personaggi, il paradosso tragico e grottesco insieme, tutto nasce dal lessico e dalla cultura siciliano-volgare. Quindi, se non ce l'avete un dialetto, trovatevelo!

### *Spazio e sonorità.*

Ora vorrei tornare sul tema del suono-voce, e parlare della vocalità in rapporto allo spazio e della proiezione con mezzi meccanici, quali microfoni e amplificatori.

La proiezione meccanica della voce è stato un problema che noi della Comune ci siamo trovati a dover risolvere già una quindicina d'anni fa, quando cominciammo a recitare in spazi enormi e oltretutto privi di sonorità e, peggio, con rimbombi e ritorni d'eco terribili. Questi ambienti erano i saloni delle case del popolo, le grandi balere coperte della Romagna e dell'Emilia, i giochi di bocce con tettoia, gli hangar delle fabbriche, e soprattutto i palazzetti dello sport e le chiese sconsecrate. Recitare in quei luoghi con voce naturale era assolutamente impensabile. Prima che noi ci provassimo, nessuno aveva mai realizzato uno spettacolo dentro uno spazio come quello del palazzetto dello sport di Torino: 320 metri di diametro; o come quello di Bologna: 230 metri; ambienti che potevano contenere da diecimila a trentamila persone.

Fino a qualche anno prima, nel teatro ufficiale, noi eravamo abituati a lavorare su palcoscenici che presentavano una



estensione massima di 12-13 metri, con una media di 9-10. Quindi, nei palazzetti dello sport, prima ancora del problema della fonica ci si presentava da risolvere quello degli spazi vivi. Come trasportare la scena originale in una dimensione così ampia? Al palazzetto di Torino, perché il palcoscenico in quello spazio abnorme avesse un senso, doveva dilatarsi almeno fino a 30 metri. Riuscimmo a ottenere dai custodi del Palazzetto 30 praticabili da aggiungere ai nostri in dotazione.

Abbiamo sistemato i mobili, il frigorifero, la lavatrice e le varie sovrastrutture quali finestre, porte, gradini, ecc., tutti in fila l'uno accanto all'altro come ci si trovasse alla mostra dell'artigianato. La scena appariva come un bassorilievo schiacciato, senza profondità. E anche noi di conseguenza dovevamo recitare disposti su una linea orizzontale. All'inizio sembravamo dei dementi esagitati che continuavano a spostarsi da un lato all'altro della scena tutti preoccupati come eravamo di coprire quell'immenso spazio. Poi, finalmente, abbiamo trovato la giusta misura. C'era anche il problema della gestualità. Bisognava raggiungere un minimo rapporto con lo spazio più ampio. Quindi, gesti meno affrettati e più larghi. Non serviva giocare con lo sguardo, accentuare il movimento facciale e quello più minuto degli occhi. A 30-40 metri di distanza era leggibile solo il gesto a cui avesse concorso tutto il corpo, con il sostegno di una voce opportunamente amplificata. Ed eccoci al punto.

### *Voce amplificata da rock.*

Noi oggi usiamo il Sennheiser, che è un apparecchio straordinario che riproduce anche i toni più sottili e ridà il timbro più prossimo al reale. Allora, al tempo dei palazzetti dello sport, usavamo i Bynson, i primi radiomicrofoni, che erano ancora molto scarsi come potenza. Perdipiù ne possedevamo solo due, quindi la maggior parte di noi recitava addirittura portando un microfono a filo legato al collo, e tirando il cavo di qua e di là per il palcoscenico: ogni tanto ci si ingarbugliava l'un l'altro, e si correva il rischio di impiccarci. Oggi la pratica che ci siamo fatti coi Sennheiser e con altri apparecchi più sofisticati, rende assurdo l'impiego della voce al naturale. Ma attenzione, quando si ha al collo il microfono bisogna usare una tecnica del tutto particolare, tanto nell'emissione dei toni gravi che di quelli acuti. Un falsetto eseguito col mi-

crofono impone una tecnica d'emissione completamente diversa. I cantanti rock non sanno, né gli interessa impararlo, impostare la voce per cantare a voce libera: toglie-tegli l'amplificazione e sono dei cadaveri. Il loro modo di cantare è migliorato, ma anche condizionato, dal mezzo meccanico. Per mia fortuna, mi trovo spesso costretto a usare nuovamente la voce naturale, e quindi non perdo l'esercizio. Ma è certo che, insistendo troppo lungamente con l'uso del solo microfono, mi può succedere di diventare a mia volta un recitante rock.

Bisogna ammettere che con questi apparecchi ormai altamente sofisticati si riescono a ottenere toni e sonorità incredibili, di un'ampiezza e profondità irraggiungibili con la voce naturale. Ci sono ancora, a tutt'oggi, i nostalgici appassionati della vocalità naturale a ogni costo, quelli che dicono che l'amplificazione meccanica ha ucciso il vero teatro. Mi fanno venire in mente dei fissati che vanno sull'autostrada sgambettando sul monopattino e gridano: questa sí che è velocità!

### *Gli attori del Volksbühne.*

Vorrei ora tirare in ballo, sempre a proposito del discorso sugli attori, Claudio Meldolesi, che all'Argentina mi ha sollecitato su un argomento specifico. Ecco il nostro dialogo:

MELDOLESI Credo sia interessante che tu ci parli degli allestimenti dei tuoi lavori all'estero. Müller, l'autore tedesco che tu ben conosci...

DARIO Di quale Müller parli, scusa?

MELDOLESI Di Heiner, quello che ha scritto il *Filottete*.

DARIO Ah, sí, il lavoro messo in scena da Mauri, una splendida commedia... anzi, tragedia...

MELDOLESI Mi ha detto che ti conosce...

DARIO Sí, ci siamo conosciuti a Berlino per la prima di un suo lavoro satirico sulla storia di una lotta in fabbrica nella Germania dell'Est al Volksbühne, sempre dell'Est. Una commedia che la censura gli aveva tenuta bloccata non so per quanti anni.

MELDOLESI Beh, Heiner mi ha raccontato un aneddoto che ti riguarda.

DARIO Ah sí, quale?

MELDOLESI Quello della provocazione alla tua rappresentazione del *Non si paga, non si paga!*

DARIO Sí, sí, me lo ricordo, l'ha raccontato anche a me... Vai, vai, che è divertente.

MELDOLESI Be', mi diceva d'essersi trovato due anni fa al teatro Volksbühne, ma di Berlino Ovest, nella sera in cui rappresentavano per la cinquantesima volta questa tua commedia. A un certo punto si sono presentati dei giovani, una trentina, che pretendevano di entrare gratis... dal momento che era scritto sul manifesto che non si doveva pagare. Bisogna premettere che il Volksbühne di Berlino Ovest, anche se il nome significa «Teatro del Popolo», non ha proprio piú niente di popolare... Cosicché le maschere chiamarono subito il direttore, che cercò di spiegare che quello era il titolo, un titolo paradossale... I giovani, molto spiritosi, giocando su un pragmatismo davvero prussiano, sventolavano sul muso del direttore, spalleggiato da tutte le maschere, il volantino che propagandava lo spettacolo e gridavano: «Se era davvero un paradosso dovevate essere chiari... e metterlo sul manifesto: "Non si paga, però è uno scherzo, si paga e come!" Voi ci avete fatti arrivare fin qui da cento chilometri fuori città, allettandoci, e poi ci tirate il bidone?! Adesso ci restituite i soldi del viaggio, il pernottamento e il prezzo di due pasti a testa, giacché siamo in ballo da tutta una giornata. Siamo in trenta, fate voi!»

DARIO Ahh! Al direttore gli è preso il coccolone!

MELDOLESI Il bello è che è intervenuta la polizia... E sapete qual è il grottesco? Che la polizia dapprima è rimasta perplessa, poi, grazie al fatto che i giovani recitavano stupendamente la loro parte di sprovveduti bidonati, hanno dato ragione ai trenta ragazzi.

DARIO Sí, ma non è finita, c'è un altro risvolto comico: gli attori sentono vociare in sala, s'informano... e quando vengono a sapere la ragione di tanto trambusto, uno di loro, il capogruppo degli associati (si trattava di una cooperativa d'attori), viene in proscenio e avverte che se non verranno allontanati dalla sala quei provocatori, loro si rifiuteranno di lavorare.

MELDOLESI Proprio cosí... È scoppiato un finimondo... Parte del pubblico fischiava gli attori, un'altra parte urlava contro i ragazzi della sceneggiata. La polizia non sapeva piú dove sbattere la testa, da che parte stare. Alla fine, non so come sia andata a finire...

DARIO Mi pare siano stati costretti a sospendere lo spettacolo. Questo vi dice che razza di rapporto avessero stabilito questi attori (facenti parte di una cooperativa, oltretutto) con il pubblico e con il testo che recitavano. Non tutti sono al corrente, immagino, del tema principale che svolge questa commedia. Essa tratta della solidarietà fra gente bastonata dal profitto, della lotta contro il rincaro arbitrario dei prezzi, contro l'egoismo e l'ottusità. Questi attori si sono immediata-

mente scoperti per quello che erano: un gruppo di opportunisti... e basta. Avevano scelto quella commedia solo perché dava garanzia di successo. La gente veniva, si divertiva per la macchina comica e rimaneva coinvolta dalle cosiddette tematiche che proponeva. Ora, 'sti goffi ipocriti del Volksbühne hanno smarronato come pirla. A parte che, dico, ci voleva poco: stai recitando uno spettacolo comico di provocazione e vai a cascare a tua volta in una smaccata provocazione? Ma cosa ti costava farci una risata? A trenta ragazzi che arrivano con l'intento chiarissimo, anzi scoperto di giocare di rimessa, il minimo che devi fare è proprio di dargli corda, andargli in braccio, come si dice, e giocare a tua volta in contropiede. Stai allo scherzo e fatti una bella risata! E invece no, 'sti coglioncioni salgono in cattedra e sbecerano l'ultimatum: «Fuori i sovversivi o noi non si lavora!» Devo dire che, purtroppo, ho saputo del loro comportamento troppo tardi, avevano già chiuso la stagione, altrimenti, vi assicuro, sarei intervenuto a togliergli il permesso di rappresentazione.

Ma non sono quelli gli unici attori che recitano un pezzo strafregandosene del discorso che espongono ogni sera. Non dico che ogni attore si debba assolutamente identificare con l'autore e con la sua ideologia, ma almeno un minimo di coerenza e correttezza ci vorrebbe. Così, invece, succede che attori anche di grande talento si trovino a recitare un testo reazionario il mercoledì, uno qualunque il giovedì e un altro rivoluzionario progressista il venerdì... sabato comica finale. L'importante è che ci sia una bella parte, che il testo funzioni, e il pubblico riempia i teatri... L'arte è al di sopra di ogni ideologia!

Purtroppo mi succede spesso di vedere testi miei e di Franca messi in scena solo perché fanno cassetta. I registi, i produttori e gli attori principali mica ti vengono a dire: «Guarda che io lo metto su solo in quanto funziona ed è divertente, del discorso ideologico-morale che ci metti dentro a me non frega proprio niente». No, a sentir loro interessa solo il messaggio, il discorso politico. Ed è lí che mi girano i cosiddetti. Purtroppo, dopo che una compagnia ha debuttato, come fai a prenderti la responsabilità di mettere in mezzo alla strada tutti gli attori e i tecnici... a parte che le leggi sul diritto d'autore hanno blocchi a non finire.

*Gli italiani delle commedie nascono con i baffi.*

Per fortuna non è sempre così: ci sono fior di compagnie, come quella del Berliner Ensemble o come il gruppo di Richard Gavin, che ha allestito l'*Anarchico* a Londra, o la cooperativa diretta da Echantillon in Francia o il Mime Group di San Francisco, che, se pur con stilizzazioni che non mi convincono fino in fondo, hanno allestito nostri spettacoli con grande pulizia e stile. È tutta gente piuttosto coerente con quello che fa.

Il difetto maggiore che noto spesso nell'allestimento di gran parte dei nostri testi prodotti all'estero lo si rileva nell'eccesso di colore. Tendono quasi tutti a caricare di effetti, rimpinzare di gags gratuite e appiccicate, e non si rendono conto che con certi testi, dove già la macchina della situazione è di per sé comica, basta niente, un minimo per ottenere un sufficiente divertimento. Ancora, non c'è quasi mai sobrietà nel loro modo di porgere le battute, un minimo distacco. E, come al solito, vale per loro il motto di Jouvot: «*Ils jouent toutes les répliques*». Inoltre, spesso, si caricano il viso di maquillages espressionistici con varianti secondo la moda vigente che non ci azzeccano proprio niente... fanno «grimace» e sporcano di caccole tutte le battute. Io non mi capacito di come riescano a ottenere egualmente successo. Forse nei nostri testi c'è qualcosa di miracoloso di cui nemmeno noi ci siamo resi conto.

In verità, devo ammettere che spesso il pubblico straniero si dimostra proprio di bocca buona. Il pubblico italiano, invece, è il più esigente fra tutti quelli che mi è capitato di incontrare, e ormai mi manca solo di provare a recitare davanti agli indiani del Bangladesh e agli aborigeni della Terra del Fuoco. Ma devo aggiungere che, forse, senza fare dello sciovinismo gratuito, gli attori nostrani sono di gran lunga i più bravi, sensibili e scafati che esistano sulla piazza... purtroppo, salvo eccezioni, sono una massa di cialtroni, ma questo è un altro discorso.

Quando la gente di teatro, sia d'Europa sia d'America, mette in scena lavori di autori italiani, e questo vale anche per Pirandello, non possono fare a meno nel loro addobbo scenico di immaginarsi due o tre personaggi che calzano scarpe gialle o meglio bianche e nere e hanno capelli nerissimi imbrillantinati con basette che scendono fino alle mascelle (i bambini,

in Italia, sono convinti nascono già baffuti e imbasettati); inoltre, secondo loro, un bel personaggio all'italiana quando parla agita le mani e le braccia come un giocoliere pizzaiolo. Mi sono accorto che, nel caso mio e di Franca, quando poi ci vedono recitare restano interdetti e si meravigliano che non si sfarfallino le mani e i piedi, che non si roteino gli occhi e soprattutto che si riesca a parlare in palcoscenico con toni senza effetto, addirittura schiacciati.

Immagino cosa avrebbero provato vedendo recitare Eduardo in *Sabato, domenica e lunedì*, quando se ne stava laggiù in fondo alla scena a seguire in silenzio, con il solo sguardo, gli altri attori che si agitavano nella casa. Bastava quella sua presenza nell'ombra a catalizzare l'attenzione del pubblico. E quando veniva avanti in proscenio, parlando sommesso e accompagnandosi con due o tre gesti appena accennati, sentivi fermarsi il respiro di tutta la platea. Non c'era niente di descrittivo nei suoi gesti e nella sua voce, niente di naturalistico, tutto era inventato in una straordinaria sintesi ed economia... e t'inchiodava alla sedia.

### *All'improvviso con battute e situazione.*

E veniamo a esaminare nella pratica diretta la tecnica dell'improvvisazione con l'impiego di gesti mimici, dialoghi e anche oggetti. Per impostare correttamente una storia da recitare a soggetto è bene, preventivamente, indicare l'argomento che si vuol svolgere, poi lo spazio scenico nel quale si vuole alludere debba svilupparsi il fatto drammatico o comico, quindi (fondamentale) dichiarare la situazione e le relative chiavi.

Esempio: scegliamo come luogo o spazio scenico uno scompartimento ferroviario, decidiamo se debba essere di prima classe o seconda... o addirittura uno scompartimento a cucette o da vagone letto... No, seconda classe ci va bene. Personaggi: un ragazzo, una ragazza e il controllore-bigliettaio. Stabiliamo che la ragazza si trovi già seduta nello scompartimento e stia leggendo. Entra il ragazzo e cerca di attaccare discorso, situazione del tutto normale. E, per restare sempre nel normale, la ragazza, almeno in principio, resterà sulle sue. Ma passiamo subito alla dimostrazione pratica.

Dario fa salire sul palco due ragazzi e una ragazza. Dispone due file di seggiole, una di fronte all'altra, che rappresentino

lo scompartimento, con una struttura a V aperta in direzione del pubblico. La ragazza è seduta nello scompartimento, il ragazzo sta per entrare.

Vai! (*Il ragazzo si precipita nel luogo deputato e fa il gesto di entrare nello scompartimento*). Stop! (*Dario arresta l'azione*). Un momento, non puoi arrivare con 'sta violenza... sei una catapulta! Prima di tutto si presuppone che qui ci sia una porta, molto probabilmente chiusa, quindi dovrai mimare di farla scorrere così da localizzare gli spazi per il pubblico. Allora, qui c'è il corridoio... percorrilo... (*Il ragazzo esegue*)... entra. Ecco, bravo, fai scorrere la porta... Un attimo, prima sbircia nell'interno... devi far intuire al pubblico che sei in cerca di uno scompartimento dove trovare qualcuno, o meglio, qualcuna, con cui trascorrere piacevolmente il tempo... Allora, arrivi, sorpassi di mezzo metro la porta, ti arresti, sbirci, torni sui tuoi passi... fai scorrere la porta... E qui devi già decidere che impronta dare al personaggio: è un timido? Uno sfacciato? Un professionista dell'abbordaggio? Uno che impiega una tecnica d'approccio antiquata a base di: «disturbo se fumo?» o uno scafato con trovate spiritose? Sei pronto? Vai!

Il ragazzo ripercorre il corridoio immaginario, si ferma, sbircia, fa il gesto di far scorrere la portiera, accenna un saluto, entra, mima di posare una valigia sulla rete portabagagli.

RAGAZZA Scusi, le spiace chiudere?

DARIO Brava! Molto azzeccato. Lui s'era scordato di far riscorrere la porta, non per cattiva educazione, ma perché gli era completamente uscito di testa. E ha fatto bene la ragazza ad approfittarne e segnalarlo al pubblico, facendo tornare la dimenticanza nella normalità. Riprendiamo. Prego, ripeti la tua battuta.

RAGAZZA Scusi, le spiace chiudere la porta?

RAGAZZO Oh, sí, scusi. (*Esegue*) Ma sa, avevo le mani impedito dal bagaglio.

DARIO Bravo! Bella parata.

Il ragazzo si siede di fronte alla ragazza. La sbircia, ma poi volta il viso verso l'immaginario finestrino. La ragazza sbircia a sua volta il ragazzo.

RAGAZZO Fa molto caldo, scusi, le spiace se abbasso il finestrino? (*Fa il gesto di alzarsi*).

RAGAZZA No, scusi, sono raffreddata... e mi verrebbe l'aria in faccia.

*Trovare la chiave e il ribaltone.*

DARIO Accidenti, che coppia di petulanti assortiti! Va bene, ma adesso troviamo la situazione... finora avete accennato al carattere dei personaggi, che è divertente. Riprendiamo da una battuta indietro... e concentratevi sull'inventare una chiave, una trovata che faccia decollare la storia. *(Fa il gesto di ricominciare alla ragazza).*

RAGAZZA Mi spiace ma io sto bene qui... se vuole aprire il finestrino ci sono altri scompartimenti vuoti di là. *(S'immerge nella lettura).*

RAGAZZO Perché s'è fermato? Ha visto? Il treno s'è fermato. *(La ragazza non risponde).* C'è della gente sui binari... sono poliziotti con dei cani... forse cercano qualcuno. *(La ragazza sbircia appena. Dario fa cenno di continuare su quella chiave che va bene).* Non avranno mica trovato una bomba?

RAGAZZA Una bomba? *(Si leva in piedi preoccupata e guarda dal finestrino)* Uno spiegamento così di polizia... forse cercano dei terroristi... scusi, non è che lei delle volte...?

RAGAZZO Io cosa? Cosa le viene in mente? Io un terrorista? Sono diplomato al conservatorio, violoncello... e sto seguendo un corso di perfezionamento per viola d'amore... se vuol proprio saperlo.

Dario fa partire un applauso e si avvicina al ragazzo. Gli fa cenni e suggerisce all'orecchio.

RAGAZZA Chiedevo così, non s'arrabbi...

RAGAZZO Eh, non s'arrabbi... vorrei vedere! Si comincia proprio così: sei su un treno, cerchi di attaccar discorso con una ragazza carina, quella s'insospettisce, ti denuncia come terrorista e finisci in galera in attesa di giudizio per nove anni. Così te lo saluto il corso di perfezionamento per viola d'amore!... E hai studiato cinque anni il violoncello per niente.

RAGAZZA Ma non deve prendersela... è che lei è entrato con un'aria così circospetta...

RAGAZZO Io, circospetto?

RAGAZZA E poi con quella valigia così strana.

RAGAZZO Per forza è strana, è la custodia del mio violoncello. Non aveva mai visto un violoncello lei?

DARIO Bravi! Accidenti, ma siete dei professionisti voi due! Avanti così... Adesso dovete decidere... o il treno riparte e si è trattato di un falso allarme... oppure dal finestrino vedete che portano via qualcuno ammanettato. Ma la cosa dev'essere commentata brevemente, altrimenti andiamo fuori chiave... ad ogni modo fate come vi pare, non voglio condizionarvi... A voi...



- RAGAZZA L'hanno preso! (*Mima di abbassare il finestrino*).
- RAGAZZO Chi?
- RAGAZZA Qualcuno, non so... eccolo!
- RAGAZZO Ha un turbante? Dev'essere un arabo.
- RAGAZZA No, ha solo la testa bendata... è ferito... non vede? lo accompagnano sull'autoambulanza.
- RAGAZZO Sull'autoambulanza... ammanettato!
- RAGAZZA Marco! oh mio Dio! (*Fa il gesto di chiamare dal finestrino, poi si interrompe*).
- RAGAZZO Lo conosce?
- RAGAZZA No, così, m'era sembrato... ma non è lui.
- DARIO Perfetto... questa è una situazione ottima, può avere un sacco di sviluppi... state andando benissimo... proseguite. Allora lei si riprende... le pareva di conoscerlo. (*Al ragazzo*) Tu non devi lasciar cadere la situazione... sostienila. (*Alla ragazza*) Riprendi dall'ultima battuta.
- RAGAZZA Così, m'era sembrato di conoscerlo... ma non era lui.
- RAGAZZO E com'è che è diventata così pallida, allora?
- RAGAZZA Io, pallida, che dice?
- RAGAZZO Sì, pallida... sta male? guardi come trema! Posso fare qualcosa? (*Le cinge le spalle*) Si calmi! Si stenda, si appoggi alla mia spalla.
- RAGAZZA (*scansandosi*) Mi lasci, per favore... non approfitti!
- DARIO (*alla ragazza*) Forza, non ti fermare. Sbircia ancora con intensità dal finestrino. (*Rivolto al ragazzo*) E tu continua la chiave del sospetto.
- RAGAZZO ( *fingendo di guardare a sua volta dal finestrino*) Quel giovanotto ferito ha guardato di qua, sta puntando ancora da questa parte... ce l'ha con lei. Evidentemente l'ha riconosciuta.
- RAGAZZA (*ritraendosi*) A me? Impossibile... non l'ho mai visto, forse assomiavo a qualcuna che lui...
- DARIO No, no, fermati alla battuta: «È impossibile». Stop! Se no la giustificazione è troppo scoperta... e falsa il gioco. E poi il ragazzo a 'sto punto deve cambiare discorso... bisogna lasciare in sospeso la situazione del sospetto in modo che resti sulla testa come una trappola innescata. Anzi, facciamo una cosa. Spezziamo l'azione con l'ingresso del controllore. Prego, entra tu. (*Il secondo ragazzo si appresta a entrare*). Aspetta, è meglio che tu faccia imprestare una borsa... possibilmente con cinghia a tracolla. (*Gliene passano una*). Ecco, quella va bene. Riprendiamo sempre da un attimo prima: non l'ho mai visto!
- RAGAZZA (*ripete*) Non l'ho mai visto. Ecco, l'autolettiga parte... (*Risolleva il finestrino*) Riparte anche il treno.
- SECONDO RAGAZZO (*entra, mimando di far scorrere la porta*) Buon giorno: biglietti per favore... già visti?

RAGAZZO Sí, già visti.

SECONDO RAGAZZO Non importa, vorrei vederli lo stesso, se non vi spiace.

RAGAZZA (*cerca nella borsa*) Scusi, li avevo, sono sicura di averli messi qua...

RAGAZZO Faccia con comodo, non si agiti, signorina.

SECONDO RAGAZZO Questo dovrei dirlo io... se mai! Vuole mostrarmi i suoi intanto?

RAGAZZO Senz'altro. (*Si avvicina alla ragazza e infila le mani nella borsa*) L'aiuto io... lasci fare a me... sono praticissimo di borse.

RAGAZZA Ma che fa? Tiri fuori quelle zampe di lí!

RAGAZZO Volevo solo aiutarla, lei è talmente agitata... (*Al controllore*) Sa, è per via di quel tale con la benda in testa che hanno arrestato... A proposito, chi era?

SECONDO RAGAZZO Credo un terrorista. L'hanno colpito i poliziotti mentre cercava di mettere una bomba...

DARIO No, non puoi essere così esplicito... non è credibile! E poi, attento, se vai in quella direzione rischi di far sballare tutta la storia, ammazzi la situazione. A mio avviso tu dovresti concentrarti tutto sul tuo incarico di controllore e sul riferire del terrorista dovresti essere molto laconico... «Ma, non so...» Siamo tutti tornati indietro alla battuta precedente.

RAGAZZO Quello con la benda, chi era?

SECONDO RAGAZZO Non lo so... favorisca i biglietti.

RAGAZZO Come non lo sa? Arrestano uno, gli spaccano la testa e lui non lo sa... magari era un criminale, un assassino.

DARIO Forza tu. (*Indica la ragazza*) A questo punto tu devi intervenire, devi lasciarti sfuggire una espressione di difesa del tipo: «No, non era un criminale!»

RAGAZZA No, non era un criminale!

SECONDO RAGAZZO Che ne sa lei?

RAGAZZO Beh... lei lo sa perché lo conosce, si chiama Marco.

SECONDO RAGAZZO Sí, è vero, Marco Ramberti... davvero lo conosce?

Dario suggerisce mettendosi alle spalle di volta in volta dell'uno e dell'altra.

RAGAZZA No, non lo conosco... mi era sembrato... ma...

RAGAZZO Come non lo conosce?... Appena l'ha visto è diventata smorta. Poi lui la guardava... proprio come un... come dire... per me era innamorato.

RAGAZZA Ma si vuole impicciare dei fatti suoi lei...

SECONDO RAGAZZO Eh no, questi non sono fatti solo suoi, ma di tutti... io sono un pubblico ufficiale, sa? Mi favorisca i suoi documenti... oppure...

DARIO (*soffiando all'orecchio*) Devi chiamare la polizia.

SECONDO RAGAZZO Anzi, mi faccia un piacere. (*Al primo ragazzo*) La tenga qui, non la faccia scappare... io vado a chiamare la polizia. (*Il controllore se ne va*).

RAGAZZA La prego, non m rovini...

RAGAZZO Senta, lei deve piantarla di fingere con me. Mi dica la verità e le giuro che cercherò di aiutarla.

RAGAZZA Ebbene, sí... lo conosco... io sono una terrorista...

DARIO No, no, per carità, bisogna svolgerla questa situazione, non affossarla. Una rivelazione a chiudere di questo tipo rischia di essere banale... scontata. Devi negare, e anche solo in parte, per essere credibile... lo conosci ma tu non c'entri...

### *La controchiave.*

Riprendete sempre dalla battuta avanti. Vai! (*Indica la ragazza*).

RAGAZZA Ebbene sí, lo conosco... è stato il mio ragazzo fino a qualche anno fa, poi non ne ho saputo piú nulla... glielo giuro... è la verità... non ho nessuna idea di cosa abbia combinato... mi aiuti. Loro non mi crederanno. Mi terranno in galera in attesa di giudizio per chissà quanto...

RAGAZZO Le credo... ma cosa vuol fare... dove scappa? A parte che rischia di farsi sparare addosso... l'unica sarebbe tirare il freno d'emergenza e andarsene per i campi.

RAGAZZA Sí, la prego, fermi il treno! poi io scendo dal finestrino...

RAGAZZO E va bene... si tenga forte che tiro. (*Mima di abbassare la maniglia del freno*).

DARIO Forza! Mimate lo scossone... e di conseguenza ritrovatevi l'uno nelle braccia dell'altro: scena d'amore! Voi in sala imitate lo stridio della frenata gridando in falsetto e pestando forte i piedi. Via, azione! (*Grida piuttosto stonate e gran fracasso. I due ragazzi mimano di trovarsi sbattuti di qua e di là ma per eccesso di realismo e slancio arrivano a battere la testa uno contro l'altro. Si trovano abbracciati*). Forza, non è niente. Un bacio d'addio, cosí, tanto per gradire. (*Eseguono impacciati*). Forza, azione... aiutala a scendere dal finestrino. (*Il ragazzo solleva la ragazza e mima di farla scendere*). Vi siete soltanto dimenticati di abbassare il vetro del finestrino, è la forza dell'amore! Ma non ha importanza.

RAGAZZO Lasciati andare... ci sei, forza, scappa!

RAGAZZA Addio!... Grazie!

Dario chiama altri due ragazzi e assegna a loro il ruolo dei poliziotti. Entrano nello scompartimento, trovano il ragazzo ac-

cusato di aver lasciato fuggire la terrorista e vogliono spararle dal finestrino. Il ragazzo per impedirglielo confessa di essere lui il complice di «Marco» nella rapina. Il bottino è nella custodia del violoncello.

Il primo poliziotto sale in piedi su una sedia e mima di tirar giù la custodia.

DARIO Altolà... a questo punto ci vuole un altro risvolto... o facciamo rientrare la ragazza che salva il ragazzo del quale e ormai perduto innamorate... in questo caso dovrebbe presentarsi puntando un mitragliatore alla Rambo... con tre caricatori a tracolla, una fascia rossa in testa e un coltello sghettato in bocca... ma andremmo decisamente sulla parodia grassa e sarebbe troppo fuori chiave... Un'altra soluzione, forza. *(Si avvicina ai tre e parla loro sottovoce; mormorio di disapprovazione da parte del pubblico)* Scusate, ma vogliamo combinarvi una sorpresa... vediamo se funziona... *(Riprende con cenni e suggerisce le indicazioni senza farsi sentire dagli spettatori)* Ecco, d'accordo?... proviamo così... via dall'ultima battuta.

RAGAZZO Il malloppo è lì nel violoncello...

Il primo poliziotto sta sulla sedia e mima di tirare giù la custodia.

SECONDO POLIZIOTTO Cos'è 'sto strano ticchettio? Mica sarà una bomba...

PRIMO POLIZIOTTO Una bomba a orologeria?...

RAGAZZO *(si è accovacciato a terra e cerca di infilarsi sotto le sedie tenendosi le mani in testa come attendesse un'esplosione)* Ci siamo... buttatela perdio! buttatela dal finestrino! *(Dario fa cenni e suggerisce, il secondo poliziotto fa il gesto di afferrare la custodia e di lanciarla dal finestrino)*. Sí, buttala, presto! Prima che scoppi!

SECONDO RAGAZZO Ferma, è un trucco: voi buttate la custodia con il malloppo... la ragazza che è rimasta nascosta nei paraggi raccoglie la custodia lanciata, disinnescia la bomba... e oltretutto voi, senza il corpo del reato... come lo incastrate questo?

PRIMO POLIZIOTTO *(al ragazzo)* Avanti, apri e disinnescia...

Gli puntano le pistole.

Minacciato dai poliziotti il ragazzo apre la custodia, tira fuori i pacchetti di banconote, che i poliziotti acchiappano al volo. Lancia anche la bomba improvvisando così anche un numero da giocoliere. I poliziotti spaventati, si lanciano dal finestrino. Il ragazzo li saluta dal finestrino del treno in corsa.

*L'approccio rovesciato.*

Dario fa accomodare una decina di ragazzi e ragazze sul palcoscenico. Di nuovo una ragazza si siede nell'immaginario scompartimento. Estrae dalla borsa un lavoro a maglia e si mette a sferruzzare. Entra un ragazzo, si nota che è molto timido, o che non ha alcuna intenzione di comunicare, dal fatto che si siede nell'angolo opposto e si nasconde completamente dietro a un giornale spalancato. La ragazza si agita, cambia posto, abbassa il finestrino, lo richiude. Il ragazzo sbircia appena. La ragazza singhiozza lavorando a maglia. Il ragazzo abbassa il giornale. La ragazza volta la faccia premendola contro l'angolo della parete col finestrino. Il ragazzo si alza e le va vicino.

RAGAZZO Cosa ti succede?... Qualche guaio?

La ragazza si volta, il ragazzo le appoggia una mano sulla spalla. La ragazza si butta fra le sue braccia e, sempre singhiozzando, lo tempesta di baci e di carezze. Dario interviene facendo notare che, con questa trovata un po' paradossale, la situazione si chiude. Bisogna invece lasciarla aperta. Si riprende l'azione con la ragazza che, con piú garbo, abbraccia il giovane, ma poi si scosta e, anzi, va a porsi nell'angolo opposto. Continua a singhiozzare. Il ragazzo torna ad avvicinarsi, lei monta addirittura in piedi sulle sedie e gli punta un ferro del lavoro a maglia come fosse una spada. Entra il controllore. È una donna. Afferra per il collo il giovane e lo schiaffeggia. Il ragazzo cerca di spiegare l'accaduto al controllore femmina che non gli crede. Dario alle loro spalle dà suggerimenti. Interviene la ragazza che scagiona in parte il ragazzo. La donna controllore è convinta che la ragazza menta per timore di essere coinvolta in un eventuale scandalo. La ragazza insiste e racconta, veloce, come si sono svolti i fatti, coinvolgendo in una specie di pantomima a ripetere il ragazzo che si ritrova ancora fra le braccia della ragazza che lo bacia. La donna controllore interviene obbligando i due a dividersi. I due fanno fronte comune e si abbracciano e si accarezzano. La donna controllore scoppia in lacrime e va a singhiozzare in un angolo dello scompartimento. I due, perplessi, chiedono cosa le sia preso. La donna controllore scoppia in un pianto diretto. La ragazza le si avvicina e le cinge le spalle. La ragazza fa cenno al ragazzo di uscire, di lasciarle sole. La donna controllore racconta che è disperata a causa di una delusione d'amore. Un suo collega l'ha piantata mezz'ora fa. Il gesto d'affetto fra i due le ha fatto scattare la crisi. Torna

il ragazzo accompagnato da un altro giovane nelle vesti del collega della donna. È lui l'uomo della relazione spezzata. Il giovane collega aggredisce la donna. Si intuisce che il dramma fra i due è scoppiato per questioni di gelosia. Lui accusa la sua ex amante di farsela con il capostazione di Viterbo. Lei nega e lo insulta. Lui le ammolta uno schiaffo, ma poi l'abbraccia chiedendo perdono e scoppiando in lacrime a sua volta. Tutti piangono.

DARIO (*rivolto al pubblico*) Avete notato un fatto eccezionale? Tutti recitano senza cantilene, prendono i fiati giusti. Forse, non impostano con sufficiente pulizia e incisività la voce... Infatti, qualcuno del pubblico m'è parso si lamentasse per via della poca chiarezza delle battute. Ma in linea generale la sensazione che avete procurato è di un ascolto piacevole. Certo, non c'erano grandi invenzioni vocali, né gestuarie. Diciamo che è risultato tutto un po' naturalistico... ma questo è un problema da affrontare in un secondo tempo. Già il fatto eccezionale è l'essere riusciti a evitare il lagnoso del normale apprendista... e anche di molti professionisti.

### *L'improvviso al Berliner.*

Questo stesso metodo veniva impiegato anche da Bertolt Brecht. Al Berliner Ensemble ho avuto la possibilità di ascoltare le registrazioni di alcune improvvisazioni molto simili alle nostre, anche se su altre chiavi, che Brecht faceva eseguire ai suoi attori durante le prove per liberarli, purgarli, dall'andazzo di routine, dal trombonismo rettorico e fasullo in cui gli attori tedeschi pare riescano a cadere più facilmente che da noi.

Un altro espediente a cui ricorreva spesso Brecht era quello di costringere a una lunga corsa gli attori nel grande cortile dietro il palcoscenico del Berliner e quindi portarli a recitare ancora sbuffanti, con il fiato corto, così che fossero costretti ad appiattire al massimo le proprie tonalità.

### *Training e riscaldamento.*

Un metodo questo che, se applicato a gran parte dei nostri attori, li vedrebbe dare le dimissioni in massa. Ed è un grave errore, poiché il cosiddetto training preparatorio è di grande vantaggio alla resa dello spettacolo. Bisogna ammettere che

noi italiani siamo handicappati dall'economia del tempo a un simile esercizio, specie gli attori e le attrici che lavorano in compagnie di giro: debutti uno dietro l'altro, teatri scomodi, palcoscenici ingombri dal montaggio. D'altra parte ho visto compagnie assillate dagli stessi problemi risolvere egualmente ritagliandosi tempo e spazio per il «riscaldamento» con incredibile fantasia e caparbia. Sto parlando anche di gruppi italiani, naturalmente. Gli orientali, poi, dedicano ore alla preparazione: esercizi di scioglimento muscolare e nervoso, yoga e meditazione. Ma sarebbe da fanatici pensare di imitarli, quei riti sono legati alla loro cultura e al loro particolare tipo di teatro.

Ad ogni modo, io stesso ho potuto sperimentare l'effetto positivo di un buon training. Due o tre ore prima dello spettacolo, specie se sono teso o preoccupato in vista di una rappresentazione difficile, mi faccio una bella corsa di cinque, sei chilometri, con piegamenti e flessioni. Poi arrivo in teatro, mi sdraio in uno spazio tranquillo del palcoscenico avvolto in una bella coperta, butto fuori sudore a volontà, mi faccio una doccia. E oplà! sono pronto... mi sono scaricato di tutte le rogne e mi ritrovo rimontato al punto giusto.

Chi dovesse decidere di intraprendere sul serio 'sto mestiere, non scordi questo consiglio, che a mia volta ho ricevuto da Moretti al mio debutto: per tirarsi su e superare il track che becca prima di un'andata in scena, non ricorrere mai a pasticche, a golate di whisky o di cognac, o ad altri ingredienti piú o meno coglioni, ma fare delle belle sgambate; mettersi a testa in giú, se ci si riesce, fare dello yoga, se si è portati, sauna e doccia a volontà, e soprattutto salire in palcoscenico con l'idea fissa di volersi divertire per primi.

### *Genio e sregolatezza: prima regola.*

Dal momento poi che in teatro non ci sono regole, succede anche di incontrare attori che sono rimasti in piedi tutta la notte a sgavazzare, nel pomeriggio si sono sorbiti una marchetta di due ore di doppiaggio e la sera eccoli sul palcoscenico, lucidi ed efficienti, addirittura portentosi.

A Parigi, due anni fa, sono andato a trovare Carmelo Bene in camerino, nell'intervallo del suo *Macbeth*. Mi ha offerto una birra afferrandola da una grande cassa che teneva sul tavolo: «Questa è la mia ragione quotidiana», disse, mo-

strandomi uno stuolo di bottiglie vuote, ben ordinate in fila per tre. Commentai che con quel pieno, al suo posto, sarei crollato sul palcoscenico entro i primi cinque minuti di rappresentazione. Aveva recitato tutto il primo tempo con una veemenza incredibile, e nella seconda parte saltò come un capretto, digrignò, andò di falsetto, sbrodolò parole a grande velocità, il tutto mantenendo un tempo e una coordinazione perfetti.

Conosco parecchi attori inglesi, fra cui Peter O'Toole, che bisogna stare attenti a non scuotere prima dell'entrata in scena perché spumeggerebbero alcool dalle orecchie come una bottiglia di champagne tenuta al caldo... eppure in scena questi bar ambulanti rendono a meraviglia ogni sera. Quindi tutto dipende dal tipo di teatro che ognuno fa, dal fisico che ciascuno possiede, dal proprio rapporto psichico e culturale con la scena e, soprattutto, dal discorso che si vuol comunicare. Cioè, se razionale o emotivo o viscerale. D'altro lato, posso assicurare che altri attori anche importanti, che ogni tanto per vincere la noia del rifare spettacoli alla duecentesima replica, o per superare il crak del debutto, tracannano alcool per darsi brio e coraggio, s'illudono di risolvere al meglio... ma è una loro sensazione falsa. Ne ho visti a decine, caricati di whisky, perdere i ritmi, respirare con affanno, stonare e rallentare in modo preoccupante, o accelerare senza logica. E alla fine, immancabilmente, si autocompiacevano: stasera ero in gran forma! Nessuno dei loro collaboratori ha mai il coraggio di dir loro chiaro: «Sei stato uno schifo!»

### *I clown.*

Vorrei ora passare a un argomento che ho sfiorato più volte senza mai approfondirlo: i clown. Il mestiere del clown è costituito da un insieme di bagagli e filoni di origine spesso contraddittoria; un mestiere affine a quello del giullare e del mimo greco-romano, dove concorrono gli stessi mezzi di espressione: voce, gestualità acrobatica, musica, canto, e con in più la prestidigitazione, oltre a una certa pratica e dimestichezza con animali anche feroci. Quasi tutti i grandi clown sono abilissimi giocolieri, mangiatori di fuoco, sanno servirsi di fuochi d'artificio e sanno suonare alla perfezione uno o più strumenti.

In *La signora è da buttare*, uno spettacolo in cui agivano ve-



ri clown – i Colombajoni (Alberto, Charlie, Romano e la moglie di Alberto, acrobata) –, mi trovai a dover impiegare vari effetti e giochi acrobatici tipo rompicollo, esplosioni, evoluzioni sul trapezio, camminate su trampoli molleggiati, cascate a picco in un bidone. I Colombajoni li conoscevano e li sapevano eseguire tutti alla perfezione, e ce ne insegnarono molti altri che non erano previsti nel copione. Da loro ho imparato quasi tutto quello che so del e sul clown, compreso il saper suonare il trombone. Franca imparò ad andare sul trapezio ed eseguire la cascata all'ingiu' rimanendo appesa per i soli piedi e con le gambe ripiegate. Proprio per la complessità e la vastità delle tecniche che un clown deve acquisire, si può ben asserire che un attore che si sia procurato tutto quel bagaglio tecnico si trova di gran lunga avvantaggiato... non solo nel comico ma, e vedo i «pantoufles» del teatro che inorridiscono, anche nei ruoli tragici.

Spesso si assiste all'imitazione dei clown da parte di attori che credono di risolvere il gioco con il semplice ficcarsi una pallina rossa sul naso, calzarsi un paio di scarpe smisurate e berciare con la voce di testa. Si tratta di una ingenuità da pernacchio. Il risultato è sempre fastidioso e stucchevole. Bisogna mettersi in testa che si diventa clown solo in conseguenza di un gran lavoro, costante, disciplinato e faticoso, e – ancora – grazie a una enorme pratica perseguita per anni. Clown non ci si improvvisa.

Ai nostri giorni, il clown è diventato un personaggio destinato a divertire i bambini: è sinonimo di puerilità sempliciotta, di candore da cartolina d'auguri, di sentimentalismo. Il clown ha perso la sua antica capacità di provocazione, il suo impegno morale e politico. In altri tempi il clown aveva saputo esprimere la satira alla violenza, alla crudeltà, la condanna dell'ipocrisia e dell'ingiustizia. Ancora qualche secolo fa, era una catapulta oscena, diabolica: nelle cattedrali del Medioevo, sui capitelli e nei fregi dei portali, si ritrovano rappresentazioni di comici buffoneschi che si esibiscono in accoppiamenti provocatori con animali, sirene, arpie, e che mostrano sghignazzanti il proprio sesso.

Il clown viene da molto lontano: prima della nascita della Commedia dell'Arte esistevano già i clown. Si può dire che le maschere all'italiana siano nate da un matrimonio osceno fra giullaresse, fabulatori e clown, poi, in seguito ad un incesto, la «commedia» ha partorito decine di altri clown.

*Il clown e il potere.*

Tutte le storie, le situazioni, le forme di spettacolo dei clown puntano sulla deformazione grottesca della voce, sulla smorfia o «grimace», sul maquillage molto vivace. Abbiamo già visto come Arlecchino, all'origine, si servisse di un maquillage da clown, ma anche da Pagliaccio, che altro non è che una maschera della prima «Commedia» (1572, compagnia di Alberto Ganassa). In una descrizione di Salvatore Rosa, Pagliaccio appare con la faccia dipinta di bianco e più tardi si trasformerà in Gian-farina (allusione al bianco del viso), e poi in Pierrot.

I clown, come i giullari e i «comici», trattano sempre dello stesso problema, della fame: fame di cibo, fame di sesso, ma anche fame di dignità, di identità, fame di potere. Infatti il problema che pongono costantemente è di sapere chi comanda, chi grida. Nel mondo clownesco due sono le alternative: essere dominati, e allora abbiamo il perenne sottomesso, la vittima, come nella Commedia dell'Arte, oppure dominare, e allora abbiamo il padrone, il clown bianco, o Louis, che già conosciamo. È lui che conduce il gioco, che dà gli ordini, insulta, fa e disfa. E i Toni, i Pagliacci, gli Augustes, s'arrabattano per sopravvivere, qualche volta si ribellano... normalmente si arrangiano.

Mi ricordo un numero della troupe dei Cavallini. Entrano in pista l'Auguste e il Toni, si siedono uno appresso all'altro e cominciano a suonare l'uno una tromba, l'altro un sassofono. S'interrompono, discutono sulla melodia, l'Auguste scrive sulla sabbia della pista, mista a segatura, le note. Suonano con accordi giusti. Arriva il clown bianco che li scaccia: «Qui non si suona, zona di silenzio, andate più in là». Prima di spostarsi i due clown raccolgono nei loro cappelli la sabbia con segatura su cui avevano scritto le note. Si allontanano, vanno sull'altro lato della pista. Sistemano le sedie e spargono la sabbia con segatura su uno spazio ristretto. Ricominciano a suonare, ma, arrivati al primo refrain, stonano. Manca una notina che avevano dimenticato di raccogliere. Tornano allora sul luogo originario, cercano in terra la notina, la trovano, raccolgono una manciata di sabbia con segatura, la vanno a spargere sul nuovo spazio e ricominciano a suonare, finalmente in pace, la loro musica.

*Il pagliaccio ruffiano.*

All'interno di questo schema fondamentale dell'arrangiarsi, c'è anche quello più feroce della lotta per sopravvivere, dove affiora spesso il cinismo distruttivo di tutti i valori convenzionali della morale: onestà, rispetto umano, fedeltà.

A questo proposito emblematica è la farsa antica, in cui già ritroviamo come protagonista un clown che somiglia sputato a Pulcinella. Il clown-Pagliaccio, come suo solito, ha fame. Entra in pista un secondo clown, il «cafone», classica caricatura del contadino dell'Irpinia, che trascina un carretto carico di ogni ben di Dio, quasi fosse il carretto della cuccagna. Il clown affamato cerca di convincere il contadino a vendergli qualche caciotta, un salame e mezza dozzina di uova. Il cafone vuol vedere i soldi in anticipo. Il clown-Pagliaccio cerca ogni espediente pur di soffiargli qualcosa da mettere sotto i denti. Ma il clown cafone è più sveglio di quanto non sembri, non molla un gambo di sedano. Il clown cafone, trascinando il suo carretto della cuccagna, va vociando per le strade e passa sotto la casa dove presta servizio la donna del Pagliaccio. Lei si affaccia appena, chiede il prezzo di un pollastro, contratta un poco e si ritira. Pagliaccio, appena il clown cafone se ne va, chiama la propria donna alla finestra e comincia a farle una scenata di gelosia: «Ho capito tutto, – dice, – tu ti sei innamorata di quel bel giovane cafone!» «Io? Ma se manco l'ho visto, manco so com'è!» Il Pagliaccio fa una descrizione stupefacente del cafone, e assicura che quando la donna si è affacciata alla finestra lui è diventato tutto smorto in viso e ha esclamato: «Dio, che splendore!» «Tant'è vero che ti voleva dare la gallina quasi gratis... se tu insistevi un poco nella contrattazione quello ti regalava anche il carretto. Ma ti avverto, se ti vedo ancora trespacciare con quel bellimbusto, io ti uccido!» La donna di Pagliaccio rientra lusingata all'idea di tanta conquista. Il Pagliaccio attende al varco il cafone e, come ripassa sotto la finestra della sua donna, lo aggredisce: «Tu devi piantarla di corteggiare la mia femmina... e approfittare del fatto che lei ha perso la testa per te!!» «Ma chi è questa tua femmina che io manco la conosco!?» «Ah, non la conosci? Quella che, col pretesto di chiederti il prezzo della gallina, s'è affacciata poco fa alla finestra... che tremava parlandoti e le luccicavano gli occhi tanto che, tu eri appena andato via, e lei ha esclamato: "Dio, che splendore!"».



Il bifolco è lusingato. Pagliaccio piange e, fra le lacrime, finge di raccogliere un biglietto che consegna al cafone. «Ecco, è per te. C'è scritto: all'Adone-Cafone, principe dell'amore». Cafone non sa leggere, in verità neanche Pagliaccio, che però, spudorato, declama il contenuto del biglietto; con strafalcioni vistosi canta l'amore sconvolgente che avrebbe travolto la donna di Pagliaccio. Pagliaccio si finge disperato, afferra una carota dal carretto, con la quale vuole pugnalarsi. Il cafone cerca di consolarlo. S'affaccia la donna di Pagliaccio, sempre lusingata ma restia. Pagliaccio ruffianeggia spudorato recitando il personaggio dell'amante sconfitto che si sacrifica lasciando il passo al nuovo più meritevole amante per la felicità di entrambi. Il clown cafone viene spinto a salire dalla donna; la donna, se pur a disagio, acconsente. Pagliaccio, urlando in lacrime, dice la sua disperazione; chiude il portone a chiave, imprigionando i due, poi afferra le stanghe del carretto di Bengodi e se lo trascina via cantando: «Crudele destino, mentre altri godono dei piaceri dei sensi e dello spirito, a me tocca accontentarmi di quelli del ventre».

Nel vasto repertorio dei clown vi sono anche beffe all'apparenza puerili. Ad esempio, un clown dice all'altro: «Adesso giochiamo all'ape che fa il miele». Il primo clown mima di svolazzare ronzando qua e là. L'altro deve dirgli: «Oh, ape, apina, dammi il dolce mielice». Di colpo l'ape-clown: PSST-TAT! spruzza dalla bocca un gran getto d'acqua che lo inonda. Il clown tontolone, tutto inzuppato, sghignazza divertito e vuole a sua volta fare l'ape. Esce in quinta, si riempie la bocca di acqua, svolazza intorno al secondo clown che fa lo gnorri e non si decide mai a dargli l'ordine: «Ape, apina, dammi il dolce mielice». Il tontolone soffoca, si sbrodola tutto d'acqua. Ci riprova, si riempie la bocca un'altra volta, torna a uscire, l'altro fa la manfrina... anzi, fa gesti e dice battute che lo fanno ridere. Il tontolone si torce pur di trattenere l'acqua in bocca, ma poi sbroffa tutto inondandosi. Il clown furbo se la ride a crepapelle, ma il tontolone dai lunghissimi pantaloni estrae il becco di una canna da pompieri che prosegue oltre il pantalone fino a raggiungere un bocchettone all'esterno; con un getto terribile d'acqua il tontolone investe il clown furbo e per poco non lo annega.

*Mangiami ma non sfoffermi.*

Spesso succede che il clown perdente riesca a vincere perché gli scatta la molla dell'«adesso basta!», cioè la risoluzione disperata di perdere tutto ma cavarsi almeno lo sfizio finale di terminare in bellezza.

A Parigi, tanti anni fa, al Circo Medrano, ho assistito a un numero straordinario, la più bella esibizione di clown con animali che mi sia mai capitato di vedere. Il domatore di leoni domanda se qualcuno vuole entrare nella gabbia con le belve. Un tizio fra il pubblico alza la mano «Ah, bravo! – esclama il domatore. – Ecco un uomo coraggioso!» «No, ma io chiedo soltanto dove potevo andare per fare pipì». Il domatore continua a incoraggiarlo: «Su, signore, si accomodi, non deluda quelle signore che l'hanno applaudito». E lo attira verso la gabbia. L'altro ha un bel ripetere che deve andare al gabinetto... non c'è niente da fare, viene letteralmente scaraventato dentro la gabbia. Preso dal panico, si aggrappa alle sbarre e cerca di arrampicarsi. I leoni gli girano intorno, sempre più d'appresso, annusandolo. Nel tentativo di scappare, il clown – finto spettatore – scava una buca sotto la gabbia. Un leone lo afferra per le braghe all'altezza del sedere e lo trascina via dalla buca, poi lo solleva di peso e lo lascia cadere a terra di schianto. Allora il clown-spettatore s'infuria. Al limite, potrebbe accettare di essere divorato dal leone, ma non di essere sfofferato, preso letteralmente per i fondelli. Quindi si rialza di scatto e sferra un terribile ceffone sul muso del leone. Il leone guaisce e rincula impressionato. Anche tutti gli altri leoni hanno allora paura di lui e, terrorizzati, fanno grandi balzi qua e là per la gabbia. Il domatore deve intervenire per difendere le povere bestie ed è schiaffeggiato a sua volta. Alla fine il clown si mette a fare il leone: ripete tutti gli esercizi delle belve e arriva a superarle in agilità e nei ruggiti, salta sulle pareti della gabbia e attraversa il cerchio di fuoco. Ecco di nuovo il risvolto morale che balza evidente: «Si può perdere tutto, anche la vita, ma, per Dio, la dignità no!»

*I Cavallini sul filo.*

Un'altra chiave del gioco del clown è il paradosso del surreale che vince ogni regola e ogni legge fisica. I Cavallini ese-



guivano un numero superbo che illustra perfettamente quello che voglio dire. Un'acrobata dal corpo splendido, elegantissima, danza lassù sul filo e il clown è in pista che scopa lo sterco lasciato dai cavalli che si sono esibiti da poco. Colpisce con una volée una palla di sterco e la butta verso l'uscita. In quello stesso istante la ballerina sul filo ha terminato un volteggio del suo repertorio. Il pubblico applaude. Il clown, convinto che l'applauso sia diretto a lui, per il suo ultimo exploit di lanciatore di cacca di cavallo, s'inchina. Quindi si mette a caracollare, come uno stallone burbanzoso, tondo tondo per la pista. Nel frattempo la ballerina ha compiuto ulteriori prodezze, il pubblico applaude con maggior entusiasmo e il clown, sempre credendo che il tutto lo riguardi, fa il cavallo con maggior convinzione. Finalmente scorge la ballerina che volteggia lassù e resta incantato a guardarla. Se ne entusiasma sempre più fino a trovarsene follemente innamorato. Vuole raggiungerla ad ogni costo, restare vicino a lei. Per riuscirci va a cercare una scala. Prima ne trova una corta sulla quale si arrampica cascando rovinosamente, poi riesce a rimediare una scala lunghissima che appoggia al filo su cui si esibisce la ballerina. Comincia a salire, ma i pioli gli si staccano da sotto i piedi; il clown manco se ne accorge tant'è grande la passione che lo spinge. Continua a salire e gli ci vuole un'enorme potenza e agilità perché può servirsi delle sole braccia. La ballerina sul filo ha un parasole e anche il clown, prima di cominciare la sua spedizione, si era procurato un ombrello tutto scassato che si era infilato sotto l'ascella. Si azzarda sul filo con le mani in saccoccia, fa il bullo con la ragazza. Per caso gli capita di guardare giù e, di colpo, s'affloscia. Preso dal panico scivola, sbanda, cade, ma il manico dell'ombrello che tiene sotto braccio lo tiene appeso agganciato al filo. A forza di mulinellare attorno all'ombrello finalmente riesce a rimettersi in piedi in equilibrio sul filo. Come in tutti i grandi numeri clowneschi, e questo lo era, la situazione sfiora e supera il surreale, l'impossibile.

### *Il porcellino e i cavoli.*

La grande abilità dei clown e dei giullari nel manipolare oggetti e situazioni arriva al magico nel far apparire possibile l'impossibile, falso il vero e viceversa. L'aneddoto del porcellino inesistente, nella moralità medievale del ladro salvato



da san Rocco (verrà ripresa piú tardi anche dai clown), ribadisce perfettamente questo paradosso. Si tratta di una storia presa da una raccolta di novelle morali senesi del Trecento in cui si parla di un ladro, per giunta bugiardo e fanfarone, che, dopo aver rubato un porcellino, lo nasconde in un sacco. Il porcellino grugnisce e si dibatte. La gente d'arme, alla ricerca del porcellino rubato, raggiunge il mariuolo e gli chiede cosa contenga il sacco. Il ladro risponde che ci tiene dei cavoli. Ma proprio in quel momento il porcellino grugnisce. Il giullare fa credere d'essersi fatto male e di aver lanciato il gemito. Attratti dal passaggio di un altro personaggio che desta sospetto, gli armigeri se ne vanno. Rimasto solo, il ladro decide di uccidere la bestia, ma dura fatica perché il porcellino si agita e si dimena come un ossesso: prima cerca di colpirlo con un bastone, poi cerca di sgozzarlo con un coltello, infine di soffocarlo. E ogni volta il porcellino, che sembra morto, riprende ad agitarsi e la lotta ricomincia.

Nel frattempo sopraggiunge il contadino al quale è stato sottratto il porcellino. Aiutato dagli armigeri, che sono tornati sui propri passi, fa in modo che il mariuolo venga arrestato e trascinato davanti al giudice. Strada facendo, il gruppo passa davanti a una cappella dedicata a san Rocco. Sfuggendo per un attimo alle guardie, il mariuolo si butta in ginocchio davanti al santo e lo implora di salvarlo. Egli è ben conscio che se lo troveranno colpevole gli spezzeranno le giunture delle ossa e gli mozzeranno le orecchie; quella era la regola per i ladri recidivi come lui. Arrivano davanti al giudice, il ladro continua a sostenere impunito che nel sacco ci sono solo dei cavoli. Si apre il sacco e... miracolo! Dentro ci sono davvero tre grossi cavoli rossi.

Spesso, alla fine della rappresentazione, scoppiava una discussione piuttosto vivace. Gran parte degli spettatori erano convinti che davvero nel sacco, durante la rappresentazione, ci fosse un porcellino che ogni volta veniva massacrato sul serio, e che la sostituzione del porcellino ammazzato coi cavoli avvenisse nel momento in cui il giullare si buttava in ginocchio davanti al santo, approfittando della copertura che gli offrivano le guardie nel momento in cui gli si paravano dinanzi col pretesto di costringerlo a tornare in piedi. Il giullare assicurava che non era così, non c'era nessun animale dentro il sacco. Era lui stesso che, con la mimica, la voce, i gesti delle mani e dei piedi, riusciva a dare l'impressione che dentro il sacco ci fosse realmente un porcellino vivo. Ma il pub-

blico, nella quasi totalità, non si dava per vinto, anzi, i piú lo tacciavano di millantatore. Allora, un giorno, il giullare sali sul palco, introdusse a vista un vero porcellino nel sacco e cominciò a recitare la scena dello scannamento. Ma le reazioni del porcellino stavolta risultavano meno credibili, i grugniti e gli scossoni fuori tempo e improbabili, anzi, falsi. Il pubblico si mise a gridare: «Furbacchione, adesso sí che nel sacco ci hai infilato i cavoli... e sei tu che sbraiti e beceri col trucco!» Il giullare smise di recitare, spalancò il sacco e, miracolo, dentro c'era proprio il porcellino sanguinante. Morale: agli spettatori il vero porcellino era sembrato falso, e solo quando il giullare, col trucco dei gesti e della voce, rifaceva il dibattersi disperato della bestia, questo appariva vero. Quindi si torna a ribadire a tormentone: in teatro solo il falso è autenticamente reale.

### *L'indiano provocatore.*

I clown esistono in quasi tutte le forme teatrali di tutti i tempi e i paesi. Nel teatro cinese ho visto i clown cascatori eseguire la famosa sarabanda della sedia. Due o tre clown cercano di impossessarsi dell'unica sedia che sta sul palcoscenico. Se la sottraggono con destrezza l'un l'altro da sotto il sedere causando cascate rovinose al derubato di turno. Da principio la gara si limita a trucchi che distruggono il temporaneo possessore della sedia, poi si arriva ad atti di violenza inaudita. I clown compiono ruzzoloni e addirittura salti mortali con la sedia incollata al sedere pur di non mollarla. Questo stesso gioco ho avuto occasione di inserirlo, sviluppato, nell'*Histoire du soldat* di Stravinskij, che ho messo in scena per la Scala. Il tema era quello della lotta per le poltrone governative nella scena del parlamento dell'isola felice. La sarabanda in questo caso era condotta da quindici mimi-clown per il possesso di sette sedie, in una sequenza di cascate a schianto collettive, di grosso effetto comico.

Si sa che nelle commedie di Aristofane le gags clownesche erano all'ordine del giorno: cascate a rompicollo, tutto il repertorio delle bastonate e dei ceffoni, per non parlare dei lazzi piú osceni. Nelle *Donne a parlamento* c'è il tormentone del comico nei panni del vecchio spompato, il cui fallo spunta a pendaglione dal «sottano». Ogni volta che lo sbulinato si siede, manda urla: s'è schiacciato di sotto il pendaglione! Con

cura se lo pone al fianco sulla panca, ed ecco sopraggiunge un energumeno che ci si va a sedere sopra.

Nella *Lisistrata* entrano in scena personaggi clowneschi con falli ritti di dimensioni non omologabili. Uno di essi, il gigantesco Lacedone, col proprio mattarello, infila letteralmente un petulante vecchietto. Costui si trova a cavalcare il fallo dello straniero convinto di trovarsi in sella a un mostro marino. Nel teatro di piazza, in ogni luogo e tempo, saltimbanchi, clown e giullari si presentano in forme di spettacolo molto simili. In ogni paese si ritrova il clown che si esibisce in lotte grottesche con animali veri e finti, cioè interpretati da altri clown travestiti: un esempio è la lotta con l'orso ammaestrato dei giullari e pagliacci armeni e persiani e dei russi caucasici. Ma gli stessi montano scontri comicissimi con orsi giganteschi interpretati da due clown che agiscono uno sulle spalle dell'altro ricoperti da un'enorme pelle. Così agendo in coppia, i clown si travestono da cammelli, asini, cavalli, tigri, leoni.

C'è a questo proposito un sonetto scritto in tono disgustato da un poeta inglese del Cinquecento, Thomas Kirchmeyer, un puritano fracico, che ci dà testimonianza di come i clown del suo tempo si presentassero nelle sarabande carnevalesche; eccolo:

Indossando pelli acconce imitano  
orsi e lupi e leoni d'aspetto feroce  
e tori infuriati. Alcuni  
rappresentano gru con ali e trampoli alti.  
Alcuni hanno l'immonda sembianza di scimmie  
e altri da buffoni sono acconciati.  
Ecco il truculento modo di festeggiar Bacco  
che usano questi papisti osceni.

Noi, nell'ultimo spettacolo su Arlecchino, abbiamo sperimentato tanto il gioco in coppia dentro la pelle di un asino, che quello dentro la pelle di un leone. Naturalmente, ci siamo ispirati a esibizioni osservate nel circo, non solo nostrano, ma anche orientale, in particolare cinese.

Il travestimento unito alla provocazione è la chiave portante di una gran quantità di spettacoli clowneschi eseguiti dai pagliacci itineranti dell'India. Ho avuto la fortuna di assistere ultimamente, a Boston, alla proiezione di un documentario girato da John Emigh dell'Università di Harvard sulla storia di una straordinaria famiglia di comici indiani. Costoro si esibì-

scono singolarmente e in coppia nei mercati, durante le grandi feste religiose, in mezzo a una folla di migliaia di persone. Arrivano travestiti da santoni e ne fanno la parodia. Molti, fra il pubblico, sono convinti che siano santoni autentici e li trattano con rispetto e timore, ma via via i clown eseguono riti sempre piú paradossali e irriverenti da far esplodere gran sghignazzo fra il pubblico accorto e l'indignazione nella maggior parte degli spettatori e nei fedeli ottusi e fanatici. In altre occasioni recitano la parte di pazzi di diverso carattere: pazzi d'amore che vedono in ogni donna che incontrano tra il pubblico, anche la piú goffa e malandata, la loro stupenda innamorata. Ma il pazzo piú spassoso è il pazzo fanatico dell'uomo politico piú in voga che il clown va magnificando con tali sperticate lodi da far scoprire il rovescio in un vero e proprio sputtanamento. Si presentano anche travestiti da donna.

Un travestimento mi ha particolarmente colpito, quello del personaggio di una moglie alla quale il marito ha appena mozzato il naso. Il clown evidentemente stigmatizza, nella sua esibizione truculenta, la consuetudine orrenda ancora praticata in molte regioni dell'India, di punire la femmina fedifraga col mozzarle il naso. La faccia sanguinante, un cappuccio di cuoio che finge di mascherare il naso asportato, il clown si presenta urlante sulla piazza. Il travestimento è forzato, ma abbastanza credibile. Parte del pubblico in principio è convinta che si tratti di un'azione reale. C'è chi compatisce la povera donna, chi impreca contro l'atto barbaro e spregevole, chi insulta la donna puttana giustamente punita. La femmina clown accusa alcuni uomini, individuati tra i piú ottusi e reazionari, di essere stati suoi amanti, li svergogna e li fa imbestialire, poi li sollecita a tornare in fretta alle proprie case e fare altrettanto coi nasi delle proprie femmine, compresa la vecchia madre, la cagna del cortile e la merla canterina, tutte implicate in vistosi atti puttaneschi. Qualcuno di loro abbocca all'amo e si scaglia contro il clown per colpirlo, ed ecco che all'istante egli si rivela per il travestito che è... fra lo sganciarsi del pubblico che si fa beffa dei retrogradi che sono cascati nella beffa.

Il gioco della provocazione con beffa morale a chiudere si trova in un numero incredibile di spettacoli medievali, a partire da quelli che hanno ispirato Boccaccio con le calandrinate. Moltissime commedie del Cinquecento e del Seicento sono impostate su sberleffi a trappola organizzati realmente da comici dilettanti e professionisti nelle piazze di tutta Italia.

*È un successo! Il teatro brucia!*

Una delle commedie piú divertenti del periodo elisabettiano, *Il cavaliere dal pestello fiammeggiante* di Beaumont e Fletcher, s'innesta proprio su una di queste beffe a provocazione. Durante una rappresentazione di un dramma di genere cavalleresco, due ricchi droghieri, marito e moglie, seduti in un palco di proscenio, si dicono stufi dell'andamento risaputo del dramma: i soliti eroi, le solite damigelle, i soliti maghi e mostri da sconfiggere. Quindi propongono, anzi impongono, che a interpretare il ruolo dell'eroe sia il loro garzone, una specie di Calandrino sciocco e sprovveduto. Il nuovo cavaliere dal pestello fiammeggiante (il pestello qui è l'emblema dei droghieri, ma allude chiaramente al fallo del garzone) combina gaffes disastrose che squassano tutto l'impianto del dramma e propone nuove situazioni che ricordano quelle del *Don Chisciotte* di Cervantes. Tutta l'opera è contrappuntata dagli interventi continui dei due grassi droghieri, che di fatto si impongono come registi, anzi, come «deus ex machina» del dramma. Il gioco satirico a linciaggio dell'arroganza becera dei nuovi ricchi è palese. Il grottesco e la provocazione hanno funzionato cosí bene che, dopo poche repliche, il teatro è stato bruciato dai mercanti della City di Londra.

*La paga dell'attore.*

Oggi, quando si dice attore, si intende esclusivamente il professionista. Nei tempi antichi il numero dei professionisti era limitatissimo. Per la maggior parte si trattava di dilettanti, gente non pagata o gente che faceva il mestiere dell'attore di professione saltuariamente. Si sa che *La Mandragola* di Machiavelli e il *Candelaio* di Giordano Bruno, due opere chiave del teatro di tutti i tempi, non furono mai recitate da professionisti ma esclusivamente da gruppi di dilettanti. Lo stesso Machiavelli si dice recitasse di persona nella *Clizia*. La compagnia di Shakespeare era composta, in gran parte, di dilettanti che non ricevevano uno stipendio fisso ma un «una tantum», piú qualche compenso quando capitava di recitare in una festa di signori.

Per di piú, a differenza di quello che succede oggi per una commedia di successo, non si raggiungevano che raramente i

trenta giorni di replica... e non di seguito, magari in due o tre anni. Già uno spettacolo che riuscisse a stare in piedi per una settimana era da ritenersi un trionfo. L'*Amleto* non ebbe più di venti repliche, *Re Lear* ancora meno, *Misura per misura* solo cinque. Anche per i professionisti di successo non c'era tanto da scialacquare, e quasi tutti si aggrappavano ad altre professioni di salvataggio. Flaminio Scala, mi assicurava Ferruccio Marotti, teneva un negozietto di profumi a Venezia, altri vendevano stoffe pregiate, c'era chi si esibiva come cantore ai matrimoni e chi allestiva coreografie per i banchetti dei signori accompagnando con danze e canti l'ingresso di ogni portata. Ruzante stesso recitò un sacco di volte durante banchetti di nozze di ricchi borghesi, e con lui il Cherea, il Francatrippa e altri.

Le paghe erano parte in natura – tagli di stoffa, pezzi d'argenteria – e parte in denaro, ma si trattava sempre di cifre modiche. I più fortunati erano gli attori della compagnia del principe o del duca, che ricevevano uno stipendio dignitoso e quasi fisso, ma la cui condizione di asservimento, come abbiamo già visto, era spesso umiliante. Molière si trovò per anni a dover sottostare a questa situazione quando, con la sua compagnia, accettò di recitare e produrre al solo servizio di un principe.

Per i giullari, i clown e tutti gli altri itineranti che recitavano durante le fiere cittadine e paesane, si andava come Dio voleva. Erano pagati in natura, dovevano sottostare alle tassazioni e ad angherie di ogni genere da parte delle autorità civili e religiose, e in qualche caso le autorità ricorrevano al trucco di ritardare loro i permessi di rappresentazione con cavilli burocratici, finché la compagnia, «non essendo in grado di rimanere su piazza senza incassare, sarà costretta a levare le tende e i carri». Quest'ultima frase fa parte della lettera, che ho già citato, dell'arciprete Ottolelli al cardinale Borromeo, nella quale il prelado offriva preziosi consigli sul come eliminare dalla piazza i comici – senza apparire, con la sola burocrazia –, mettendoli alla fame.

Alcune volte i comici riuscivano a fare il colpo grosso, inducendo principi e ricchi mercanti a elargire grosse somme o addirittura gioielli (vedi la famosa collana di perle che l'Arclecchino-Martinelli riuscì a farsi regalare dal re Enrico IV di Francia), ma si trattava di colpi eccezionali e difficilmente ripetibili. Insomma, la paga dei comici, in generale, era roba da non farci la pacchia.

Esistono, alla biblioteca di Strasburgo, decine di lettere rilasciate dalle autorità amministrative della città dal 1450-90 in cui si definisce la durata massima dello spettacolo, i temi da svolgere e il prezzo medio del biglietto che dovranno pagare gli spettatori. Dal che si desume chiaramente che una compagnia, con una buona serata, riusciva al massimo a sbarcare il lunario. Katrin Köll ha raccolto un certo numero di questi documenti, ed è riuscita a rilevare, con discreta approssimazione, le paghe di molti attori itineranti, dal Medioevo fino al Seicento. In alcuni casi i clown e i giullari venivano ingaggiati da comunità o corporazioni perché le rappresentassero durante spettacoli sacri in ruoli comici e anche drammatici. Ogni comunità o corporazione s'impegnava a gestire una «stazione», cioè l'allestimento di una determinata scena della Passione o della vita del santo patrono della città. Ognuno sceglieva il proprio luogo deputato nell'itinerario dello spettacolo, e quando la processione giungeva in quello spazio si arrestava dinanzi al palco addobbato con tanto di spezzati scenografici, e si dava inizio allo svolgimento del frammento di dramma; quindi, si proseguiva verso le altre stazioni. In questi casi la corporazione o comunità offriva ospitalità al giullare e al suo gruppo per tutto il periodo delle prove. Il giullare si impegnava a impostare le parti anche agli attori dilettanti e a coordinare il tutto; in poche parole, fungeva da regista. Per questo riceveva doni a parte. Se lo spettacolo della loro stazione otteneva successo, gli appartenenti alla comunità elargivano premi speciali al giullare, che per almeno un'altra settimana veniva invitato a turno nelle varie famiglie e riceveva cibo e altre regalie.

Per la gestione del carnevale, durante tutto il Medioevo veniva eletto, in ogni contrada – come si fa ancora a Valencia, e a Siena per il Palio –, un comitato organizzatore. Ogni cittadino si autotassava per concorrere alle spese e pagare i clown e i giullari. In particolare, il più prestigioso dei giullari veniva scelto in segreto per interpretare il doppione caricaturale del vescovo, del podestà o del principe, a seconda della particolare struttura amministrativa della città. In tutta la Lombardia, per esempio, nella festa dei buffoni ogni anno il giullare prescelto si presentava con tanto di maschera in viso riprodotto – in caricatura – la faccia del vescovo. Veniva accompagnato con gran pompa grottesca in cattedrale e lì il vescovo in persona doveva, per consuetudine, offrire i propri paramenti sacri al giullare che li indossava seduta stante, sa-







liva poi sul pulpito e teneva un'omelia a sfottò nella quale faceva il verso spietato a tutte le prediche e agli atti compiuti dal vescovo in quell'ultimo anno. Era una specie di processo sbeffeggiante all'operato della massima autorità. Quando il giullare era di grande talento, quella predica lasciava il segno. Il vescovo rischiava, tornando sul pulpito, di sentire tra la folla dei fedeli miagolii di risate represses a ogni parola che andasse dicendo... e flautate pernaccie. Si racconta che l'arcivescovo Guido di Brescia, dopo aver subito la parodia da un grande giullare, non se la sentí piú di salire sul pulpito e tentò di proibire che venisse ripresa l'anno seguente la festa dei buffoni. Gli incendiarono la curia. Dovette fuggire dalla città e promettere che avrebbe ripristinato la festa immediatamente.

I giullari della parodia al vescovo, al podestà o al principe, rischiavano molto. Per questo entravano in città a festa già iniziata, nottetempo, ben protetti e mascherati, e velocissimi – ultimata la rappresentazione – venivano fatti uscire nascosti tra la folla dei villani che ritornavano alla loro terra. Ma quando venivano individuati – finito il carnevale – dagli sbirri degli amministratori sfottuti, difficilmente riuscivano a riportare a casa salva la pelle. Per questo i giullari, in queste occasioni, percepivano buone paghe: gli si pagava soprattutto il rischio.

Tutt'altro discorso si deve fare per quanto riguarda gli attori greci. Come ho già detto, i professionisti di quel teatro erano compensati con paghe esorbitanti, un talento per una sola rappresentazione (decine di milioni, oggi); poi, per le repliche nelle cittadine di provincia, percepivano una paga piú ridotta ma sempre eccellente. Gli autori, in rapporto, guadagnavano molto meno... quasi una miseria. Qualcuno malignamente ha suggerito che forse questa è la ragione per cui molti autori rivestivano il ruolo anche di attori, anzi, di protagonisti assoluti delle proprie opere, come Euripide ed Eschilo.

*Quell'opera ha un difetto: è bella alla lettura.*

Paradossalmente, e anche con un certo intento provocatorio, ripeto da anni che l'unica soluzione per risolvere il problema del rinnovamento del teatro, sarebbe quella di costringere gli attori e le attrici a scriversi personalmente le proprie commedie... o tragedie, se preferiscono.

E non è soltanto una battuta di spirito. Prima di tutto, determineremmo una notevole crescita culturale dei teatranti, poiché come minimo sarebbero indotti a leggere, anzi, a studiare di più, a impararsi la sintassi e l'articolazione drammaturgica. Avremmo finalmente attori più preparati ideologicamente, in grado di saper parlare di ciò che stanno interpretando.

Gli attori devono imparare a fabbricarsi il proprio teatro. A che serve l'esercizio dell'improvvisazione? A tessere e impostare un testo con parole, gesti e situazioni immediate. Ma soprattutto a far uscire gli attori dall'idea falsa e pericolosa che il teatro non sia altro che letteratura messa in scena, recitata, sceneggiata, invece che semplicemente letta.

Non è così. Il teatro non c'entra con la letteratura, anche quando – con ogni mezzo – si vuole incastrarcelo. Brecht diceva giustamente di Shakespeare: «Peccato che sia bello anche alla lettura. Questo è il suo unico, grande difetto». E aveva ragione. Un'opera teatrale valida, per paradosso, non dovrebbe assolutamente apparire piacevole alla lettura: dovrebbe scoprire i suoi valori solo nel momento della realizzazione scenica. Mi possono raccontare ciò che vogliono, ma solo quando ho finalmente visto agite sul palcoscenico da attori opere come *Don Giovanni* o *Il Tartufo* di Molière, ho capito che si trattava di capolavori. Tempo fa ho assistito alla rappresentazione di una commedia di Goldoni che ritenevo minore, almeno così mi era parsa alla lettura. Si trattava di *Una delle ultime sere di Carnovale*. Il regista si era limitato alla mes-scena più lineare, gli attori erano più che modesti... eppure poche volte mi sono sentito così coinvolto in una rappresentazione teatrale. E dire che a me Goldoni, normalmente, non mi fa impazzire. Che dire poi di tutta l'opera di Ruzante. Chi è quell'ipocrita che vuol far credere si tratti di una grande produzione letteraria? Per secoli, infatti, i testi del Beolco sono rimasti sepolti proprio perché non rientravano nei canoni letterari, non erano omologabili: opere in dialetto che svolgono temi come la fame, il sesso, la miseria, la violenza... non potevano rientrare nel «sublime» dell'arte.

D'altra parte, il conflitto fra teatranti e letterati dura da sempre. Abbiamo già visto come Diderot fosse pieno di risentimento e disprezzo verso i comici dell'arte. Se vi volete divertire, potete leggere gli articoli di linciaggio che Gozzi e Ferrari (due esimi letterati veneziani) scrivevano contro il teatrante Goldoni. Ci sarebbe da collezionare interi volumi di li-

belli masticati con fiele ed estratto di veleno che accademici hanno sparato a grandine contro la gente che scrive per il palcoscenico. Lo stesso Shakespeare si prese caterve d'insulti da eruditi con l'anello al dito mignolo e la voglia d'alloro sulle natiche. Lo chiamavano «scuotiscene», «sproloquiatore insensato», «inanellatore di vetri colorati»... Lo stesso fecero con Molière. Insulti inauditi si beccò Euripide da quel reazionario, se pur colmo di talento, di Aristofane.

Certo, il vantaggio di un autore che recita è quello di poter già sentire la propria voce e le risposte del pubblico nel momento stesso in cui stende la prima battuta sulla carta. Scrive un'entrata, un dialogo con altri attori, ma non immagina la scena come vista dalla platea, al contrario la vede direttamente agita sul palcoscenico e proiettata sul pubblico. Sembra una cosa da poco... eppure fu proprio la grande scoperta di Pirandello: «imparare a scrivere stando sulla scena». Pirandello non recitava di persona, ma viveva in simbiosi con gli attori. Pur di allestire le sue commedie, si trasformava in capocomico; la prima attrice della compagnia era spesso la sua donna. Nel teatro impegnava tutto, anche gli ultimi soldi. Non era uno di quelli che passano con il copione sotto il braccio a proporre i propri lavori direttamente all'impresario. Lui se le fabbricava lí, le commedie, nei camerini, scrivendo e riscrivendo durante le prove, fino all'ultimo minuto prima del debutto. È famosa una sua lite con la Borboni, proprio perché 'sto pazzo pretendeva che lei s'imparasse una nuova tirata di tre pagine sottofinale la sera stessa dell'andata in scena. I vecchi attori raccontano che anche dopo la prima Pirandello tornava a ripensarci, a riscrivere e a proporre cambiamenti, fino all'ultimo giorno di repliche.