

TUTTO IL TEATRO DI

**Dario Fo^e
Franca Rame**

Dario Fo

**MANUALE MINIMO
DELL'ATTORE**

Volume primo

A cura di Franca Rame

FABBRI EDITORI

MANUALE MINIMO DELL'ATTORE

© 1987, 1997 e 2001 Giulio Einaudi editore S.p.A., Torino

© 2006 RCS Libri S.p.A., Milano
sulla presente collana

TUTTO IL TEATRO
DI DARIO FO E FRANCA RAME

Direttore responsabile
Anna Maria Goppion

Registrazione presso il Tribunale di Milano
n. 902 in data 28 novembre 2005

Iscrizione al ROC n. 7059

Manuale minimo dell'attore

Volume primo

Questa nuova edizione del *Manuale minimo dell'attore* – che appare a dieci anni dalla prima pubblicazione del 1987 e contemporaneamente al conferimento del Premio Nobel per la Letteratura a Dario Fo – riprende nello spirito e nella formulazione originaria il precedente volume, arricchito però di tutti quei materiali (traduzioni, informazioni, aggiornamenti e un nuovo indice) che hanno accompagnato e oggi testimoniano il lavoro svolto nel corso degli anni.

L'Editore vuole qui ringraziare Dario Fo e Franca Rame per l'entusiastica collaborazione alla revisione di questo testo, che oggi è diventato un prezioso e completo repertorio dei modi di pensare e fare teatro in Italia e all'estero.

[Novembre 1997].

Prologo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prima giornata

La Commedia dell'Arte.

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

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

Arlecchino gran pappone.

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

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

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

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

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

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

Tutto un trucco e una preparazione.

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

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

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

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

I Rame e il mestiere dell'improvviso.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diritti e privilegi «su piazza».

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

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

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

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

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

Croce e l'idea (fissa) del testo.

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

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

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

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

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

Contro l'idea dei comici straccioni.

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

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

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

Diderot e il paradosso contro i «comici».

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

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

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

Chi si commuove è un cialtrone.

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

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

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

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

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

Ugonotti terroristi.

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

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

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

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

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

GLI UGONOTTI RAPISCONO I GELOSO





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

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

«Che crepi l'attore!»

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

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

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

Le maschere non servono a mascherare.

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

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

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

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

I cavernicoli in maschera.

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

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

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

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

I «mammuttones».

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

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

Arriva Dioniso.

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

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



SARDESA
MASCHE
CHIARA



INCREDIBILE
TASCHE DELLA
SARDESA
RAFFIGURATE
UNO STALIERO

DIONISO E IL SELENO



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

Dioniso in Tessaglia.

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

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

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

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

La tragedia e la comunione.

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

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

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

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

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

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

Maschere da cortile.

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

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

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

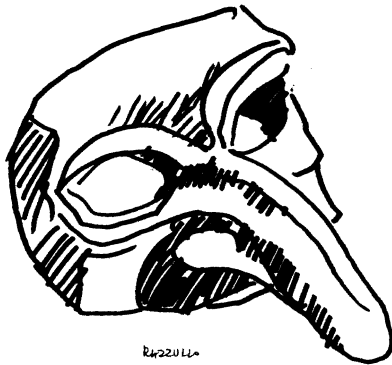
Il legame con gli animali da cortile ha un significato sociale che si riferisce alla bassa corte del tempo. La bassa corte sono i servi o coloro che vivono precariamente di servitù, quindi l'alta corte si presenta come una congrega di umani; nella Commedia dell'Arte, infatti, nobili, cavalieri e dame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

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

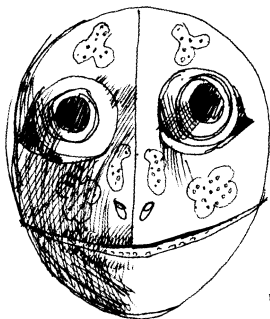
Noi sappiamo che le maschere della Commedia dell'Arte ritrovano i propri padri più o meno legittimi anche in tipi che incontriamo nel teatro romano e greco. A sua volta, è risaputo, il teatro greco ripescava le proprie radici in quello orientale. C'è, ad esempio, una maschera di Bali che assomiglia molto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



BOCACCHONE
DE' ANTILLANE



RIZZULLA



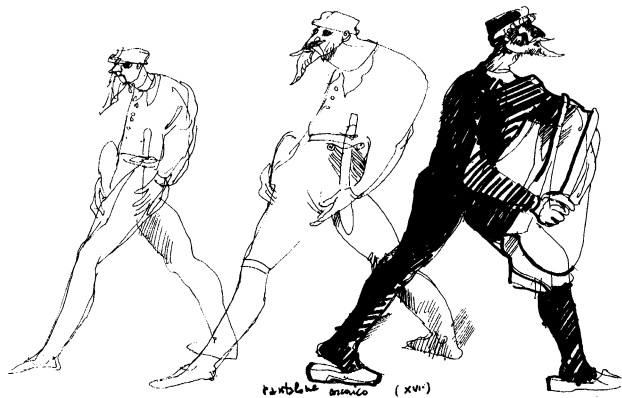
MASCHERA
DI BALOCCO
DELL' ISOLA DI PANI

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

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

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

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



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

Marionette e burattini.

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

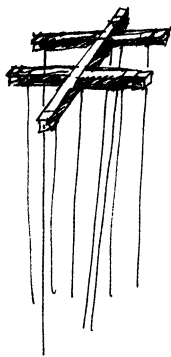
Roberto Leydi, che ha pubblicato uno splendido testo sull'argomento, fa notare come molti degli atteggiamenti mimici e gestuali delle maschere abbiano diretta provenienza dall'articolazione motoria dei burattini e delle marionette. Ed è vero, io stesso me ne sono potuto rendere conto nell'impostare una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

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

BURATTINO A GUANTO



STRUTTURA PORTANTE
DELLA MARIONETTA
DETTA VALLETO



La maschera come megafono.

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

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

L'Arlecchino-fauno.

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

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

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

Il Boccaccione provocatore di Aristofane.

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

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

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

Calzare la maschera fa male.

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

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

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

Giù le mani dalla maschera.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lo sproloquio degli «Uccelli».

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

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

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

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

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

Nell'intermezzo salta fuori questo personaggio provocatore.

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

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

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

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

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

Il corpo cornice della maschera.

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

¹ Il tribunale supremo di Atene antica.

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

Dimmi il mestiere ti dirò il gesto.

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

Canto e danza di lavoro con corde.

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

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

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

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

Remare cantando.

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

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

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

² Barca da schioppo o colubrina.

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

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

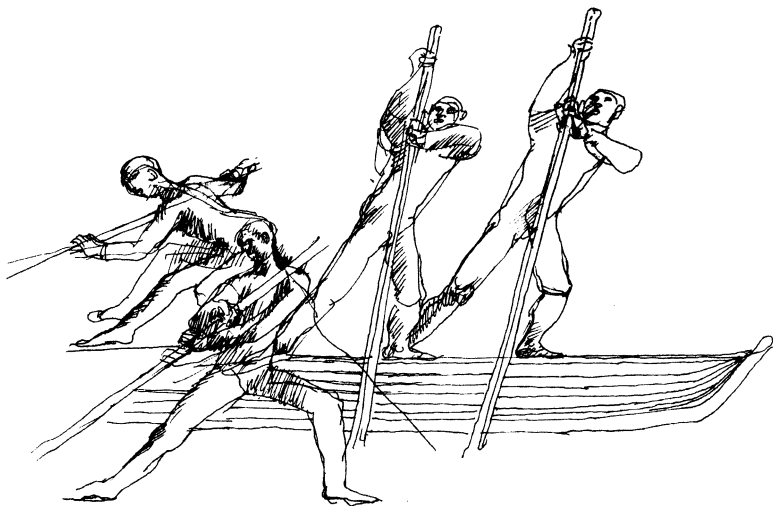
E mi me ne so' andao
dove che feva i goti
ijogando bele done e altri zijoghi.
E mi me ne so' andao...¹.

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

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

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

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



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

I vogatori remano copiando le metriche dai poeti.

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

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

Lavorare, ma con stile.

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

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

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

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

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

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

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

Facciamo le mosse (il gesto come contorno).

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

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

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

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

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

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

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

I ciechi del gesto e l'insalata.

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

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

Gestualità e gesticolamento.

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

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

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

C'è tutto.

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

Concerto per scricchiolio, tosse e sgranocchiamento di caramelle.

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

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

La spia della risata. Un consiglio di passaggio.

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

La maschera non ha telefono.

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

Primo discorso sulla sintesi.

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

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

Il bacino al centro dell'universo.

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

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

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

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

Chi non danza il giaguaro non fa la rivoluzione.

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

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

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

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

Come si impara la grinta del giaguaro.

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

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

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

Marmo e coralità.

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

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

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

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

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

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

Le cattedrali prefabbricate.

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

Altra dimostrazione della cadenza e della calata.

E jeveremo la bandiera rossa

ehhe!

boh!

Bandiera rossa è segno di sangue

ehhe!

boh!

Qui, il gioco è meno complesso. Si tratta di semplice botta (ordine) e risposta (esecuzione).

Ma non tutto è classificabile.

Si potrebbero fornire altri esempi per decine e decine di moduli. Plechanov, tra l'altro, aveva scoperto un particolare molto curioso: i rematori dell'estuario del Nilo, simile a una sorta di ragnatela di canali lagunari, eseguono andamenti ritmici e si accompagnano con vocalizzazioni e scansioni molto affini a quelle in uso nelle Venezie: laddove gli ambienti sono simili anche la gestualità è simile, e simile è pure il modo di effettuare il ritmo, e il canto di accompagnamento.

La trascrizione del gesto di lavoro in danza o gesto mimico si modifica naturalmente, anche in conseguenza di una particolare cultura e del momento storico. È ovvio che se si accettasse brutalmente la teoria sulla similitudine delle gestualità in conseguenza delle similitudini d'ambiente produrremmo un discorso falso e semplicistico.

Quante volte le gestualità si sono modificate per ragioni che niente hanno a che vedere con le sopravvivenze. In certi casi non si ritrovano più nemmeno le gestualità d'origine: pian piano, per il concorso di certi gesti copiati da altri gruppi etnici, i dominatori o gli assoggettati (vedi l'influenza della musica e della danza negra nella cultura americana) alterano gesti e deambulazione e trasformano il proprio linguaggio lessicale e del corpo in un andamento inclassificabile e imprevedibile.

E noi ci attacchiamo alla presa.

Ma oggi qual è il nostro problema? Il problema è la difficoltà di scoprire intorno a noi espressioni vive e gesti natura-

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

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

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

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

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

Il gesto e la maschera.

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

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

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

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

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

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

Arrivano gli Zanni!

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

Il boom delle battone.

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

Dunque, gli Zanni morivano letteralmente di fame.

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

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

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

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

La fam che g'ho mi, la fame che tégno... ohimè Dio... (*insieme di suoni onomatopeici*) am magneria ün pie, ün ginòcio, me ciaperia ün cojon, l'altro cojon, me magneria el pisèlo, me magneria 'na ciàpa, l'altra ciàpa, ciaparìa 'na ciàpa dentra la man, l'altra ciàpa süravia (*mima di mangiarsi chiappe e mano*), me magneria tuto dentro, a sfrogaria dentro la man a tirà fóra la büseca... (*suoni onomatopeici. Mima di sentire gran dolore al sedere*)... ah, 'l büs del cül me sont srabulà... (*Farfugliare di suoni. Mima di strapparsi dal ventre le budella. Quindi ci soffia dentro per nettarle. Serie di pernacchie*) La merda che ghe ven fóra... Boja che mund... ahhh... che fame che tegno mi... (*Altro sproloquio. S'arresta, va in proscenio*) Ohi, quanta gente che gh'è... che bela gente ohè... pudria magnarme qualcun de vui... (*Cianciare onomatopeico*) Boja che fame... me magneria 'na muntàgna, me magneria 'l mare (*s'arresta e punta lo sguardo in alto*), e bon par te Deo che te se' luntàn! Te magneria anca 'l triàngul, tüti i cherubini intor-no... Ahhhh... te g'hai päura eh? (*Si toglie la maschera*)¹.

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

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

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

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

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

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

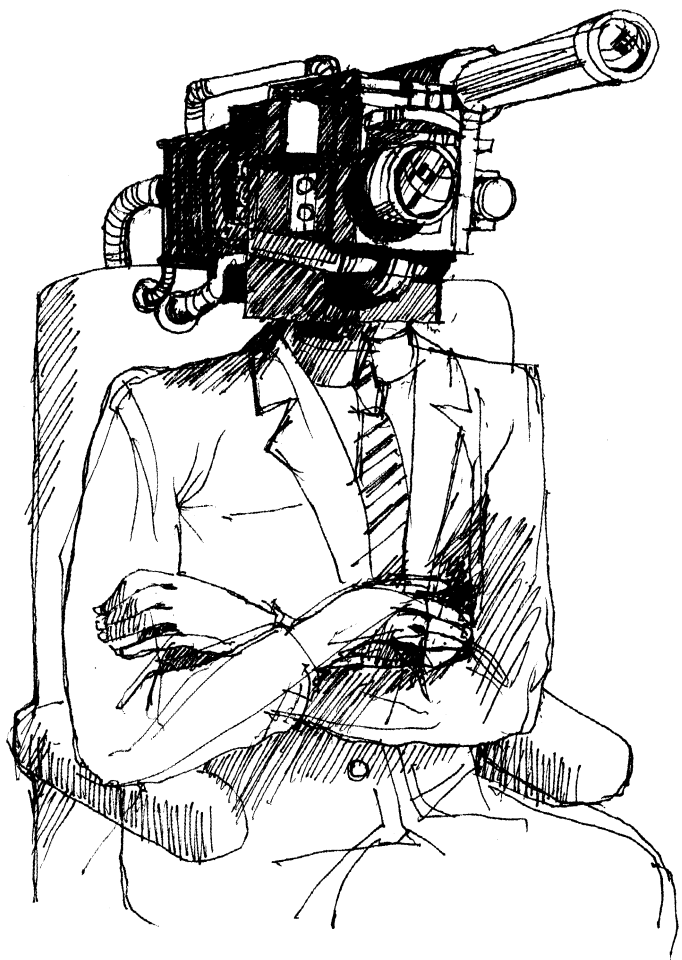
Abbiamo una macchina da presa nel cranio.

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

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

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

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



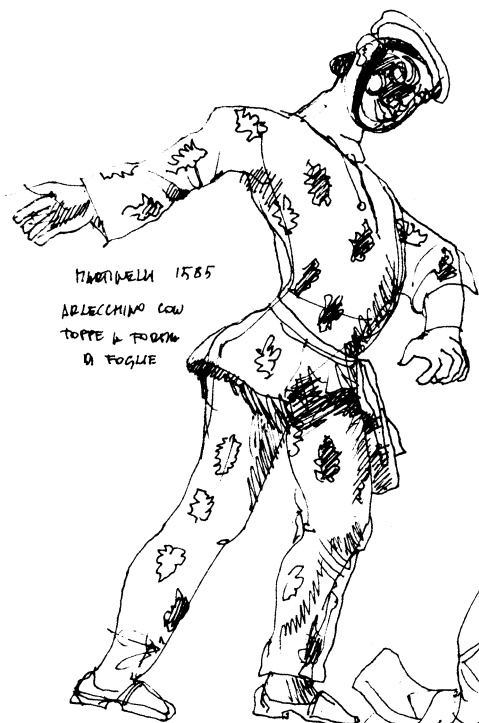
concorrono sempre i movimenti della spalla e del busto. L'attore che racconta tenendosi la maschera in faccia ha bisogno, come minimo, del busto per esprimere ciò che a faccia scoperta può risolvere col solo movimento degli occhi o della bocca. Questo non significa che il recitare al naturale dia vantaggi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

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

Diavolo d'Arlecchino!

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

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



MARINELLA 1585
ARLECCHINO CON
TOPPE & FIORINI
DI FOGLIE



MARCELLO MOREMI
NEL SERVIZIO DI
DUE MADRINI

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

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

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

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

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

La ricacciata dei comici.

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

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

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

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

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

Eseguirò la pantomima recitando uno pseudo-grammelot bergamasco.

Si calza la maschera dell'Arlecchino primordiale.

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

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

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

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

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

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

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



acrobazia... cioè il presupposto fondamentale all'origine della maschera napoletana per antonomasia. Ma Pulcinella è anche la maschera di cui troviamo facsimili in tutto il Mediterraneo: il Karakochis (conosciuto già nel 1111 secolo d.C.) è una maschera turca e anche greca che possiede la medesima grinta di Pulcinella, la stessa gibbosità, la medesima aggressività, il medesimo gusto per la frottola e il paradosso. L'arte dell'arrangiarsi pur di sopravvivere l'ha inventata senz'altro Pulcinella.

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

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

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

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

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

Come ti imbesuisco il pupo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vietato piangersi sulle mani.

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

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

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

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

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

– Non so, non gira!

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

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

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

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

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

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

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

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

E con questo bel pistolotto chiudiamo la giornata.

Seconda giornata

Parlare senza parole.

Voglio cominciare parlando del «grammelot», attraverso il quale arriveremo a trattare della storia della Commedia dell'Arte e di un problema del tutto particolare, quello del linguaggio e della sua messa in pratica.

«Grammelot» è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano «gramlotto». È una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso. «Grammelot» significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto.

In questa chiave è possibile improvvisare – meglio, articolare – grammelot di tutti i tipi riferiti a strutture lessicali le più diverse. La prima forma di grammelot la eseguono senz'altro i bambini con la loro incredibile fantasia quando fingono di fare discorsi chiarissimi con farfugliamenti straordinari (che fra di loro intendono perfettamente). Ho assistito al dialogo tra un bambino napoletano e un bambino inglese e ho notato che entrambi non esitavano un attimo. Per comunicare non usavano la propria lingua ma un'altra inventata, appunto il grammelot. Il napoletano fingeva di parlare in inglese e l'altro fingeva di parlare in italiano meridionalizzato. Si intendevano benissimo. Attraverso gesti, cadenze e farfugliamenti variati, avevano costruito un loro codice.

A nostra volta, possiamo parlare tutti i grammelot: quello inglese, francese, tedesco, spagnolo, napoletano, veneto, romanesco, proprio tutti! Naturalmente per riuscirci occorre un minimo di applicazione, di studio e soprattutto tanta pratica. In seguito suggerirò alcuni accorgimenti tecnici. In questo caso, finalmente, è impossibile dettare delle regole, e tantomeno omologarle. Bisogna andare per intuito e per conoscenza

quasi sotterranea, non si può certo elargire un metodo definito a spiegare tutto fino in fondo; però, osservando, si arriva a capire.

Ecco il primo esempio. Consideriamo una favola di Esopo che forse molti già conoscono: la favola del corvo e dell'aquila. Prima inquadratura: l'aquila vola per il cielo disegnando larghi giri quando, seconda inquadratura, all'improvviso scorge in mezzo al gregge, un po' in disparte, un piccolo agnello zoppicante. Terza inquadratura: allora volteggia largo, si getta in picchiata, va giù come un razzo, afferra con gli artigli il povero agnello e se lo porta via. Quarta: il contadino accorre urlando, lancia sassi, il cane abbaia, ma niente da fare, ormai l'aquila è lontana. Quinta: sul ramo di un albero c'è un corvo: «ah, ah, ah! – gracchia eccitato. – Non ci avevo mai pensato: guarda com'è facile acchiappare gli agnelli, eh, basta buttarsi giù! Cosa mi manca per fare altrettanto? Sono nero come l'aquila, ho gli artigli anch'io e li ho forti, perdio, ho delle ali larghe quasi come le sue, so fare volteggi e picchiate come lei». Detto fatto, sesta inquadratura: esegue il suo volteggio e mentre sta per buttarsi a picco su un agnello in disparte, come ha visto fare dall'aquila, si accorge che, più in là, pascolano delle pecore più grasse. «Ma quanto è stata scema quella! Come? Con tutte le pecore pasciute che ci stanno, perché dovrei limitarmi anch'io ad afferrare un agnello così smilzo? Mica son fesso come l'aquila, io! Io mi butto sulla pecora più grossa, così faccio un solo viaggio per garantirmi tutti i pasti della settimana». Si butta in picchiata abbarbicandosi con gran forza al vello della pecora, ma si accorge che è faticoso trascinarsela via. Improvvisamente sente il contadino urlare e il cane latrare. Spaventato sbatte le ali ma la pecora non si solleva, cerca di liberarsi del vello che lo ancora alla pecora ma, tira e molla, non ce la fa. È troppo tardi, ormai. Arriva il pastore che lo colpisce con legnate tremende, il cane gli salta addosso, l'addenta e lo sgozza. Morale: non basta possedere penne nere, né esibire un bel becco robusto o ali larghe e possenti. Per acchiappare pecore bisogna, soprattutto, essere nati aquile. Un'altra morale è questa: non è tanto difficile agguantare una preda, c'è solo da preoccuparsi di riuscire a battersela comodi senza essere poi battuti. Quindi, accontentati dell'agnello smilzo, la pecora grassa aspetta a portartela via quando attaccato al sedere avrai un reattore a tutta spinta. Ma in Esopo questa variante non c'è.

Vediamo, ora, come può essere realizzato il racconto in

grammelot della parabola in questione. La eseguo a soggetto, cosa che rende inevitabile l'improvvisazione. Ecco, qui posso svelare l'impiego di un metodo. Per eseguire un racconto in grammelot bisogna possedere una specie di bagaglio degli stereotipi sonori e tonali piú evidenti di una lingua e aver chiari il ritmo e le cadenze proprie dell'idioma a cui si vuole alludere. Prendiamo una *koiné* pseudo-siciliano-calabrese, e su questa sequenza di sonorità costruiamo un grammelot. Quali punti fissi o cardini dobbiamo tenere presenti per la realizzazione? Prima di tutto informare il pubblico del tema che si intende svolgere, cosa che ho già fatto. A ciò bisogna aggiungere elementi chiave che caratterizzino, attraverso gesti e suoni, i caratteri specifici dell'aquila e del corvo. È ovvio che io non posso esporre i dialoghi al completo, ma solo accennarli, farli indovinare. Quanto piú c'è semplicità e chiarezza nei gesti che accompagnano il grammelot, tanto piú è possibile la comprensione del discorso. Ricapitolando: suoni onomatopeici, gestualità pulita ed evidente, timbri, ritmi, coordinazione e, soprattutto, una grande sintesi.

Esegue iniziando con gesti minuti e in tono di conversazione familiare. Cresce poi nel ritmo e nella incisività. Commenta frasi didascaliche con sfarfugliamenti a «buttar via». Allarga la gestualità. Passa rapidamente da un'inquadratura all'altra. Accelera in progressione drammatica sollevando il tono della voce e le cadenze.

Ogni tanto, nello sproloquio, mi sono preoccupato di inserire termini facilmente percepibili per la comprensione logica dell'ascolto. Quali parole ho pronunciato chiaramente, se pur storpiate? Aquila, pastore, corvo, corbazzo, e ho addirittura spiccicato i termini «picura» e «picuriddu» per agnello. Inoltre, col supporto dei gesti, ho indicato alcuni verbi come volare, urlare, abbaiare, correre, termini che pronunciavo storpiando in un facsimile meridionale ma che non arrivavano mai a caso. Infatti, il momento clou di questo lungo farfugliare è il *raccordo* con la parola giusta e specifica che stabiliamo insieme. «L'aquila vola a cerchio nel cielo», «il cane abbaia e ringhia», sono immagini che bisogna trasmettere in modo preciso e pulito. Questa è la chiave di esposizione obbligatoria nel gioco onomatopeico del grammelot.

Se eseguo il grammelot francese, per esempio, sono costretto egualmente a riproporre immagini stabilite, passaggi

chiari, mai equivoci, e una sintesi esatta degli avvenimenti che devo comunicare. Lo dimostrerò fra poco con la lezione di Scapino.

Altro mezzo importante per riuscire a farsi intendere è l'uso corretto della gestualità. Nel momento in cui alludo al volo, nella fase drammatica in cui, nelle vesti del corvo, cerco di risalire, mi pongo di profilo rispetto al pubblico che sta in sala perché è importante che si disegni lo sforzo del soggetto nel battere le ali. E ciò è reso più evidente se il mio corpo è visibile per intero, in silhouette, piuttosto che di fronte al pubblico.

Le posizioni di maggiore effetto vanno ripetute a immagine costante nei vari casi che determinano le varianti al tema. Per capirci meglio: primo volo, dell'aquila: mi pongo di profilo, mi chino in avanti, agito le braccia, roteo, alludendo a una virata. Secondo volo, del corvo: bisogna ripeterlo allo stesso modo, accentuandone, però, la goffaggine. Così ecco che nel primo caso lo spettatore sarà sollecitato a notare la facilità con cui l'aquila prende quota e vola via abbracciandosi l'agnello, e la seconda volta parteciperà all'impaccio del corvo che, goffo e maldestro, non riesce a districarsi. La ripetizione dei termini dell'azione, in entrambi i casi, perché funzioni, dev'essere appunto costante, quasi da sovrapporsi. La sintesi espressa mediante stereotipi con varianti nette costituisce una tecnica già sfruttata nei racconti delle pitture vascolari greche ed etrusche nonché negli affreschi di Giotto, nelle sequenze di immagini della vita di san Francesco o di Cristo, che qualcuno ha giustamente indicato come i più bei racconti a fumetto della storia dell'arte. D'altronde, la sequenza che ho eseguito potrebbe facilmente essere tradotta in fumetto.

A questo proposito può essere di aiuto un'osservazione. A molti sarà capitato di assistere alla rappresentazione di un'opera recitata in una lingua sconosciuta, e di meravigliarsi del fatto che il discorso alle volte apparisse abbastanza comprensibile e anzi, in certi momenti, assolutamente chiaro. Certo i gesti, i ritmi, i toni e, soprattutto, la semplicità concorrevano in gran parte a far sí che la lingua sconosciuta non fosse elemento di grave impaccio. Ma questo non basta a spiegare il fenomeno. Ci si rende conto dell'esistenza di qualcosa di sotterraneo, di magico, che spinge il nostro cervello a intuire, anche, ciò che non è completamente e chiaramente espresso. Ci si accorge di aver acquisito nel tempo una quantità di

nozioni del linguaggio e della comunicazione, con varianti a dir poco infinite. Le centinaia di storie che abbiamo immagazzinato, a partire dalle favole dell'infanzia per proseguire con i cartoni animati, le storie raccontate coi film, con le commedie a teatro, dalla televisione, dai fumetti, concorrono a preparare il cervello alla lettura di una storia nuova raccontata anche senza parole intelligibili.

Far ridere senza sapere.

Charlot è l'esempio piú chiaro di come un artista riesca a sollecitare tutte le memorie piú recondite incasellate, magari in disordine, nel nostro cervello. Un grande uomo di spettacolo, uno straordinario fabulatore come Charlie Chaplin sa usare tutti gli stereotipi e le convenzioni nel modo e nel ritmo piú efficace. Lo stesso discorso vale, in parte, anche per Totò.

Ci sono, al contrario, molti attori comici che recitano senza rendersi conto delle ragioni di un certo effetto nel gioco della comicità, effetti magari determinanti del proprio successo. Ho chiacchierato con qualcuno di loro e mi sono reso conto che non si chiedevano neanche perché una certa gag venisse captata meglio dal pubblico ponendosi di profilo piuttosto che di fronte, salendo di tono e accelerando o bloccando i ritmi del discorso. Non si erano mai posti il problema di analizzare la questione, poiché avevano, ormai, acquisito la chiave e i ritmi della giusta esecuzione grazie alla straordinaria memoria degli effetti. Poi, d'istinto, quando si ritrovavano di fronte a una situazione comica analoga non facevano altro che ripeterla con qualche variante come «animali da palcoscenico», definizione che usiamo noi teatranti quando si vuole alludere a qualcuno che è in grado di risolvere ogni situazione comica con il talento dell'istinto e della routine, senza doversi mai chiedere: «come ci sono arrivato?» Attenti: costoro hanno vita breve, poiché non sono in grado di rinnovarsi. Al primo sbando di gusto o di moda nel pubblico si ritrovano immancabilmente col sedere per terra, imbesuiti.

Dico a tutti quelli che sono interessati al teatro, nel ruolo di interpreti o di allestitori-autori, che sarebbe bene imparare, costantemente, ad analizzare con puntiglio e fantasia le situazioni e gli effetti di ogni esibizione. Bisogna evitare di diventare dei semplici ripetitori di testi e di gestualità acquisite. Evitare di trasformarsi in cantinelle. In teatro, col termine «can-

tinelle» si indicano quelle liste di legno che servono ad armare fondali, paratie e a sostenere spezzati e riflettori, cioè attrezzi di pronto impiego. E in questo caso ci si riferisce a quegli attori che si mettono al servizio del regista senza apportare niente di proprio se non il mestiere e una professionalità d'accatto. Quello che gli dice: «Vai là, da lí a là, poi vieni qua, ti volti e dici la tua battuta: "Oh, verrà il tempo in cui saranno gli uomini a determinare il proprio essere, il proprio destino..."» poi ti appoggi a quello stipite e ti ficchi una mano in tasca» e perché non un dito nel naso o in qualche altro posto?

Questa abitudine a realizzare le cose senza cercare di conoscerne la ragione arriva, talvolta, a delle situazioni a dir poco imbecilli. Posso raccontare un aneddoto piuttosto cattivo, ma non dirò il nome del personaggio in questione. Una volta, finito lo spettacolo, sono andato a complimentarmi con il protagonista, un famoso attore mio amico, per come aveva realizzato il ruolo di Macbeth. Sono salito in palcoscenico... Ecco, ecco: cos'è questo ribollire di mormorii, di illazioni... siete una massa di maligni, pettegoli e perversi! No, non è l'attore che credete. È stato un lapsus svelare il titolo dell'opera che andava recitando, me lo sono lasciato sfuggire e voi, come dei razzi, a elencare tutti gli attori che negli ultimi trent'anni hanno recitato questa tragedia. Vergogna! No, non ve lo dico! Il fatto, poi, è accaduto in Inghilterra, anzi, in Germania, non mi ricordo di preciso. Allora, dicevo, sono salito sul palcoscenico da questo amico e l'ho subissato di complimenti: «Bravo! sei straordinario, hai capito tutto il gioco spietato di denuncia alla logica del potere che c'è dentro in ogni momento, soprattutto l'allusione storica al personaggio di Anna Bolena, le sue manovre criminali, da bassa politica, l'allusione continua fino al tempo attuale, la crudeltà, l'infamità, il cinismo. Bravo soprattutto nello spingere quell'atteggiamento succubo, quasi prono, nei riguardi della sua donna, Lady Macbeth. C'è stato un bel lavoro di intesa con il regista». Ci risiamo! Sento altri mormorii... Il regista? No, non era Strehler. Smettete di arrampicarvi sui vetri, pettegoli! A questo punto l'attore famoso e straordinario mi ha guardato con occhi sbigottiti:

- Quando?!

- Come, quando?!

- Ma, dico, questo fatto dell'allusione alla realtà storica?...

Io che sto succubo di Lady Macbeth?... Guarda che ti stai sbagliando, io non ne ho avuto mai l'intenzione.

– Ma sí che l’hai avuta! Si vede cosí chiaro!

Quindi mi sono buttato, da quel fanatico che sono, a far-
gli notare tutti i passaggi allusivi che avevo rilevato chiara-
mente. Gli ho mostrato tutte le situazioni parallele, i riferi-
menti addirittura ovvi che non richiedevano forzatura dal mo-
mento che lievitavano da soli dal testo. Gli facevo notare co-
me fosse stata tagliata appositamente una connessione per
svilupparne un’altra. Nel momento stesso in cui stavo infer-
vorandomi, sento la voce urlante del regista che ce l’ha pro-
prio con me:

– Dario, io ti ammazzo!

– Perché, che cosa ho fatto?

– Vieni via! Adesso, dimmi tu come me la cavo io? – mi
soffia nell’orecchio sbattendomi in un angolo.

– Non capisco.

– Incosciente, gli hai spiegato quello che va recitando, me
l’hai messo in crisi! Domani non riuscirà piú a dire una sola
parola con senso logico!

Capito la considerazione in cui alcuni registi tengono gli
attori? Una serie di cantinelle, appunto. Da ammaestrare, non
da educare: è pericoloso.

Questo aneddoto l’ho tirato fuori anche per far capire il ti-
mor panico che provano certi registi all’idea di dover illustrare
completamente gli intenti della messa in scena. Temono di
affollare il cranio di un attore che, evidentemente, conside-
rano inadatto a ritenere troppi concetti.

Arriviamo, ora, al discorso storico del grammelot. Come
nasce il grammelot? Perché a un certo punto i comici dell’ar-
te si buttano a sfarfulgiare imitando sproloqui in tutte le lin-
gue? Il perché è ovvio, o quasi.

La diaspora dei comici.

È noto che il grande esodo dei comici dell’arte avvenne nel
secolo della Controriforma, che decretò lo smantellamento di
tutti gli spazi teatrali, oltraggio alla città santa. Papa Inno-
cenzo XII, sotto le assillanti richieste della parte piú retriva
della borghesia e dei massimi esponenti del clero, aveva ordi-
nato, nel 1697, l’eliminazione del teatro di Tordinona, il
cui palco, secondo i moralisti, aveva registrato il maggior nu-
mero di esibizioni oscene.

L'elogio del San Carlon d' Arona.

Ai tempi della Controriforma, il cardinale Carlo Borromeo, operante nel Nord, si era dedicato a una feconda attività di redenzione dei «figli milanesi», effettuando una netta distinzione tra arte, massima forza di educazione spirituale, e teatro, manifestazione del profano e della vanità. In una lettera indirizzata ai suoi collaboratori, che cito a braccio, si esprime pressappoco così: «Noi, preoccupati di estirpare la mala pianta, ci siamo prodigati, nel mandare al rogo i testi con discorsi infami, di estirparli dalla memoria degli uomini e, con loro, di perseguire anche coloro che quei testi divulgarono attraverso le stampe. Ma, evidentemente, mentre noi si dormiva, il demonio operava con rinnovata astuzia. Quanto più penetra nell'anima ciò che gli occhi vedono, di ciò che si può leggere nei libri di quel genere! Quanto più la parola detta con la voce e il gesto appropriato gravemente ferisce le menti degli adolescenti, di quanto non faccia la morta parola stampata sui libri. Il demonio, attraverso i commedianti, spande il suo veleno».

E l'Ottolelli, suo tardo collaboratore, aggiunge: «Essi comici sanno farsi intendere da ogni individuo, che sia garzone o fanciulla, matrona o semplice artigiano. I loro dialoghi detti con linguaggio chiaro e "grazioso" – questo è il termine esatto impiegato anche dal Borromeo – raggiungono immancabilmente il cervello e il cuore del pubblico astante». E poi termina, senza rendersene conto, con il più grande elogio che sia mai stato fatto alla Commedia dell'Arte; dice infatti: «Essi comici non ripetono a memoria le frasi scritte come sono soliti i bambini e gli attori recitanti per diletto. Questi ultimi, immancabilmente, danno l'impressione di non conoscere il significato di ciò che vanno ripetendo e, per questa ragione, difficilmente convincono. Al contrario, i comici non adoperano in tutte le rappresentazioni le stesse parole della nuova commedia, s'inventano ogni volta, apprendendo prima la sostanza, come per brevi capi e punti ristretti, recitano poi improvvisamente così addestrandosi ad un modo libero, naturale e grazioso. L'effetto che ne ottengono sul pubblico è di molto coinvolgimento, quel modo così naturale accende passioni, commozioni, che son di grave pericolo per il plauso che si fa della festa amorale dei sensi e della lascivia, del rifiuto delle buone norme, della ribellione alle sante regole della società, creando gran confusione presso le semplici persone».

Bastionate i comici, recitano con piú fantasia.

Ma la maggior parte delle compagnie, specie le piú prestigiose, come dicevamo, furono costrette ad andarsene per trovare lavoro altrove. Si verificò una vera e propria diaspora dei comici. I Gelosi, i Confidenti, gli Accesi, raggiunsero la Francia e la Spagna. All'inizio, la grande difficoltà fu quella del comunicare: anche se alcuni conoscevano già il francese e lo spagnolo, non tutti erano in grado di farsi intendere perfettamente. Perciò spinsero al massimo il gioco mimico, e risolsero di inventare espedienti davvero geniali pur di arrivare alla massima intesa col pubblico. Questi espedienti comici si chiamavano «lazzi». Oggi si chiamano «gags», cioè serie di trovate veloci che giocano sul paradosso, sul non-senso, sulle cadute e cascate rovinose. L'obbligo di sviluppare l'intelligenza del gesto e dell'agilità del corpo per arrivare a una sintesi espressiva trovò grande propulsione nell'invenzione dello sproloquio onomatopeico che, unito alla pantomima, determinò la felice nascita di un genere e di uno stile irripetibile e ineguagliabile: la Commedia dell'Arte.

Mi dispiace dover dare un dolore agli italianofili patriotardi, ma il fenomeno della Commedia all'improvviso con lazzi e grammelot è nato solo in embrione nel nostro paese: nella sua quasi totalità, si è sviluppato ed è cresciuto fuori d'Italia. È nel resto dell'Europa che ha arricchito incredibilmente l'iperbole fantastica del proprio repertorio. Sembra un paradosso, ma bisogna ammettere che, grazie alla Contro-riforma, si è sviluppato un teatro completamente nuovo e rivoluzionario. Certe volte, i preti moralisti e ipocriti aiutano il teatro. Tra la fine del Cinquecento e la fine del Seicento si formano gruppi formidabili di teatranti all'italiana in Francia, poi queste compagnie cominciano a essere richieste anche in Spagna, Germania e Inghilterra. Shakespeare, come già abbiamo accennato, conosceva benissimo l'arte della commedia e vi aveva attinto a piene mani; di certo conosceva alcuni testi del teatro rinascimentale di grande satira, come *La mandragola* di Machiavelli e *Il candelaio* di Giordano Bruno, ed è indubbio che dalle commedie del primo Cinquecento italiano avesse appreso l'uso delle macchine d'impianto e il gioco dei travestimenti e degli scambi.

Il censore non deve capire.

Tornando alla tecnica del grammelot, ora intendo proporre lo sproloquio detto di Scapino e di Molière. L'aneddoto introduttivo si basa sul fatto certo che Molière, nel momento più alto della propria carriera, si trovasse a recitare nell'Hotel de Bourgogne (proprietà del re), dove divideva la gestione della scena con una compagnia di comici italiani, «La troupe des comédiens italiens du Roi». Le due compagnie rappresentavano le proprie commedie a giorni alterni. È risaputo che Molière si scontrava spesso con il censore, che ad ogni allestimento appariva a spulciargli i testi dello spettacolo. A proposito della censura, qualche storico ha cercato di dimostrare che ancora prima della nascita del teatro esistesse già l'organizzazione censoria, e che furono proprio loro, i censori, a inventare il teatro, per poi avere la possibilità di agire e di mostrarsi utili al potere.

Molière, è risaputo, era protetto dal Re Sole in persona, sempre pronto a cavarlo dai guai, anche se talvolta scantonava a causa delle pesanti bordate del clero francese e dei benpensanti bigotti che non esitavano ad attaccarlo sul piano morale e culturale. Il Re Sole, allora, si permetteva di lasciar mazzolare qualcuno per allentare o sviare tensioni gravi e, in questo caso, il capro espiatorio diventava spesso Molière.

Il brano che proporrò è tratto da una ipotesi di commedia che fonde elementi di due altre famose commedie conosciute, quella di don Giovanni e quella del Tartufo. Protagonista è un giovane il quale improvvisamente si ritrova orfano di padre. Il defunto era un ex banchiere con forti interessi politici. Questo dei banchieri che si occupano di politica e dei politici che si occupano di economia è un fenomeno del tutto legato alla Francia del XVII secolo. Noi uomini del XX secolo non lo possiamo capire. Infatti, è risaputo che oggi le manovre bancarie e la politica sono due momenti completamente separati, incomunicanti.

Banchieri equilibristi.

Succede, fatto straordinario, che qualche banchiere ogni tanto scantonino eccezionalmente e... s'interessi alla politica... ma sempre con tragici risultati. Infatti costoro vanno via di

testa e si ritrovano a compiere esibizioni di equilibrio su ponti che attraversano fiumi esotici anglosassoni come quello dei Frati Neri, a Londra. Così si dà il caso che, questi eccentrici, si cimentino in giochi di grande pericolosità ed emozione (per chi vi si trovi ad assistere). Però, essi spericolati badano bene, prima di compiere i loro esercizi di equilibrismo, di ficcarsi due mattoni nelle tasche laterali della giacca e di cingersi il collo con una corda il cui capo estremo sarà affrancato in alto, sul traliccio, per evitare, in caso di caduta, di precipitare nel Tamigi, col rischio quasi certo di bagnarsi.

Ad ogni modo, il nostro giovane orfano, figlio di un banchiere, si trova spaesato e incapace di sostituire il padre nella conduzione dell'impresa. Purtroppo egli ha finora condotto una vita spensierata e godereccia, senza preoccuparsi di imparare la tecnica composita del barcamenarsi nella finanza e nella politica. Bisogna, quindi, correre immediatamente ai ripari, ed ecco che i parenti decidono di affidarlo a uno straordinario maestro, un gesuita. È chiaro il pretesto satirico. Ma in Francia, in quel tempo, non si poteva scherzare neanche tanto con i gesuiti! Non è come da noi oggi che sfottere un gesuita è roba che si permettono perfino i bambini alle elementari. Ecco che, sul testo di Molière, si abbatte immediatamente la censura, al grido di: «Scherza col troglodita ma lascia stare il gesuita». Ma Molière, testardo, non demorde. Gli viene un'idea davvero geniale: servirsi di Scapino. Pensa, cioè, di risolvere il problema con un «escamotage»: sostituire il prelatato con un personaggio comico della compagnia che lavorava nel suo stesso teatro. L'attore che interpretava il ruolo di Scapino era un maestro di grammelot, sproloquiava in finto francese per un intero monologo pronunciando sí e no dieci parole nella lingua autentica, tutto il resto era invenzione onomatopeica, appunto, come cercherò di mostrare tra poco. Molière decide di far recitare a Scapino la parte del maestro che insegna i trucchi del mestiere al giovane signore. S'immagina che quando lo sbirro, il poliziotto, arriverà per verificare se la censura è stata rispettata e stendere il verbale, cercherà disperato di decifrare le parole che l'attore sta dicendo sul palcoscenico e, non riuscendo ad azzeccarne nemmeno una, per finire, bestemmiando, strapperà il verbale, se ne uscirà dal teatro... e, forse, anche dalla polizia. La cosa funziona che è una meraviglia.

Parrucche, pizzi e mantelli.

Scapino, maestro straordinario nel ruolo di servo anziano di casa, uomo di grande esperienza e saggezza, insegna innanzitutto come ci si debba comportare in società, a partire dalla maniera di addobbarci. Era quello il tempo, il XVII secolo, in cui i nobili calzavano parrucche esorbitanti con foggie a dir poco grottesche. Basta pensare al ritratto del Re Sole, un immenso quadro: c'è una testa piccola nel centro e tutto il resto è parrucca. Ai lati del quadro sono disposti alcuni quadretti che raccolgono i riccioli strabordanti dal ritratto. Ecco il consiglio di Scapino: «Niente parrucca, niente nastri, niente fronzoli, via, devi apparire modesto e umile, quindi raccogliti i capelli ben bene dietro alla nuca e basta così».

Nel secolo di Molière si esagerava anche con i fronzoli e le «dentelles», come si chiamano i pizzi in francese, dentelles che ornavano gli abiti dei nobili a partire dagli «jabots», cascate di pizzi sul petto a infiorare la camicia. Ancora, da sotto il corpetto spuntavano pizzi, all'altezza dei polpacci fiocchi e nastri. Si era arrivati a praticare tagli lungo le maniche fin sotto le ascelle per lasciar sgorgare cascate di pizzi. Immaginiamo che tragedia diventava per i nobili del tempo l'atto di fare pipì. Imbottiti d'orpelli come si trovavano, andavano cercando fra i fronzoli lo strumento adatto alla mescolata... ma niente, uscivano soltanto pizzi. Alla fine, avviliti, ma con molta dignità, se la facevano addosso. Di lì è nata la famosa camminata dell'aristocratico francese...

Esegue la pantomima della camminata avanzando a gambe rigide, scivolando lentamente e facendo fremere in progressione piede, caviglia e coscia, come a scuotere il liquido che scende lungo tutta la gamba fino a scolare fuori della scarpa.

Incalza Scapino al giovane signore: «No, niente, tu non devi tenerti addosso tutta 'sta paccottiglia, via le dentelles; ti basterà un abito nero attillato, con tanti bottoni e, soprattutto, attento ai mantelli!» Era il tempo, quello, in cui principi, duchi e signori in genere si caricavano sulle spalle mantelli di dimensioni straripanti, che non per niente si chiamavano cappe. Per indossare un mantello bisognava possedere una notevole forza fisica. Pare che i nani di corte abbiano conseguito il proprio successo presso i nobili per l'aiuto segreto

che prestavano accucciandosi ben nascosti tra le falde a sostenere il peso dei mantelli.

Ma il vero problema con questi mantelli nasceva quando spirava un forte vento per cui si gonfiavano come grandi vele, che trascinavano via nell'aria i nobili che spesso sparivano tra le nubi. Di molti non s'è saputo più nulla. La gente, in Francia, prima di uscire, spiava il cielo: «C'è qualche nobile che vola? No? Giornata calma, possiamo passeggiare tranquilli». «No! – urla Scapino. – Niente mantelli!» Il servo saggio impartisce poi una vera e propria lezione sull'arte oratoria. Si sa che gli aristocratici di quel tempo, nel conversare, muovevano mani e braccia come schermatori danzanti. Scapino mostra quale sia la gestualità appropriata, garbata ed elegante, e come si debba evitare il classico sbragare tronfio dei nobili, l'arroganza e l'eccesso di magniloquenza. Mostra come si recita l'umiltà, come ci si atteggia a persona schiva, timida, spaventata dalle cose del mondo, per poter meglio gestire il potere. Forse la lezione di Scapino suggerisce un possibile accostamento con alcuni personaggi del nostro mondo politico, ma questo dipende dalla personale malignità dello spettatore.

Per finire, Scapino fornirà informazioni sul corretto uso della giustizia intesa come macchina legale per la distruzione dei propri nemici e concorrenti, che suscitano ansie irrefrenabili di vendetta. Si dimostrerà, con sorpresa, che perfino il rito religioso può essere impiegato per gestire e controllare il potere. Io eseguo questo brano recitando sia a viso scoperto che calzando la maschera, per dare la possibilità di capire la grande diversità di azione e di impegno gestuale che comportano i due diversi momenti.

Le maschere respirano.

Dapprima, uso una maschera che assomiglia molto a quella di Scaramuccia. È una maschera di cuoio costruita da uno dei più grandi mascherari che si conoscano: il Sartori. È stata eseguita sul calco della mia faccia, meglio, sulla misura della mia faccia, compreso il naso, e non è uno scherzo contenere un «canappio» del genere! Tra le molte maschere che posseggo, infatti, ce n'è più di una che non posso calzare, non sono fatte sulla mia misura, quindi mi schiacciano il viso, mi impediscono di respirare e soprattutto imprimono un tono

sbagliato alla mia voce. La maschera è come la scarpa, se non ci stai dentro giusto col piede non ci cammini.

Il cuoio di ogni maschera viene forgiato battendolo direttamente su un'impronta in legno. Dapprima si modella il prototipo in terracotta, quindi si esegue il calco in gesso la cui forma viene riprodotta mediante scalpelinaggio su un blocco di legno compatto e resistente. Su questa forma si stende un fazzoletto di cuoio, precedentemente ammorbidito in acqua, e lo si fa aderire alla forma battendo con apposite mazze di radica. Si continua a modellare con attrezzi speciali – alcuni con punte, altri con superficie zigrinata – fino a che si ottiene la maschera che viene lasciata essiccare per poi essere copersa di cere particolari che la rendono solida ed elastica al tempo stesso. E, soprattutto, capace di «respirare». Questa del respirare non è un'espressione astratta. La maschera deve assorbire il tuo sudore oltre che vivere in simbiosi col tuo respiro e il tuo calore.

In un secondo tempo calzo anche questa col naso di rinoceronte che è detta di Razzullo, una maschera napoletana molto buffa, e poi quella del Magnifico, nera, con le sopracciglia a spazzola. Ecco, questa maschera, pur possedendo la tipica grinta del Magnifico, può prestarsi alla mia dimostrazione poiché, malgrado il naso più appuntito, ha la «grimace» fondamentale di Scapino. L'importante è trovare una gestualità in grado di dare la giusta misura del personaggio. Il Magnifico è il prototipo della maschera di Pantalone, Pantalone de' Bisognosi, mercante veneziano, quello, per intenderci, che si muove e gestisce con un andamento dinoccolato e rigido insieme, da gallinaccio, tutto scatti repentini, sollevando le ginocchia, articolando vistosamente i piedi alle caviglie e allargando le braccia in gesti che ricordano lo starnazzare di un tacchino, e che nei suoi sproloqui – «Maladitte tute le fême-ne coi loro spiagnamenti, co' le smanzerie, le smorbiesse» – parla con toni nasali e scatti di gallina, articolando il collo avanti e indietro e, di conseguenza, muovendo le spalle in controtempo come ogni buon volatile da cortile che si rispetti.

La maschera del Magnifico primordiale ha, invece, un'altra fisionomia – è molto stilizzata, con zigomi prominenti, occhiaie infossate, due fori tondi per gli occhi –, e un carattere molto più duro e arcigno. È anteriore di circa cento anni rispetto a quella di Pantalone. Il personaggio del Magnifico ha avuto una grande importanza sul piano della satira, non solo in Francia, ma anche da noi ai primi del Seicento. È la ma-

schera romana per eccellenza, calzata dal Cantinella, comico di grande temperamento. Il Cantinella era solito esibirsi indossando i panni e la maschera di questo personaggio che faceva la caricatura dei grandi signori rinascimentali, magnifici di ingegno e di eloquenza oltre che di cultura. Prepotente, aggressivo, meschino, aveva perso ogni magnificenza dei suoi antenati. Uno spiantato che ha perso, oltreché i quattrini, anche la dignità. Sempre infoiato, lo si può dire un vero e proprio assatanato di sesso. Ogni donna in transito diviene per lui oggetto di motti, gesti e frasi ammiccanti. Del resto, lo avevo già presentato a proposito dell'Arlecchino fallotropo.

In sintesi, l'andamento mimico vocale del personaggio è il seguente:

Calza la maschera e si esibisce in una progressione di camminata tronfie e smargiasse, inciampi, rincorse e arresti improvvisi. Il tutto sostenuto da una specie di sproloquio in grammelot veneziano dove si indovinano espressioni insolenti, oscenità gratuite, miagolii da arrazzato cronico. In certi passaggi si trasforma in un gallo ruspante, quindi mima di avvolgersi nel mantello come dentro l'involucro d'un baco da seta.

Questo è il personaggio di cui parlavo. Adesso calzerò la stessa maschera per interpretare tutt'altro personaggio, cercando di dimostrare come la maschera e il suo carattere si trasformino in rapporto all'atteggiamento generale che si impone al proprio corpo e alla diversa gestualità che si produce. Nell'esibizione che allude al Magnifico la posizione del mio corpo tendeva al bilanciamento del busto mediante oscillazioni dinoccolate, in avanti e indietro, il petto in fuori, il bacino represso, gran roteare delle braccia e una vistosa mobilità del collo e della testa. Al contrario, nella camminata di Pantalone, pur usando la stessa maschera, mi trovo il collo proteso proprio come un tacchino, le spalle strette oscillanti in controtempo, e, soprattutto, una impostazione contraria della respirazione e della voce usata in falsetto, tanto che le due maschere, per quanto simili, assumono, nei due casi, una fisionomia addirittura opposta. Ulteriore prova verrà dalla esecuzione del pezzo in grammelot.

Lezione di Scapino in grammelot francese.

(Prima parte con la maschera del Magnifico).

Inizia presentandosi con il classico atteggiamento da nobile, ben impostato, armonioso, e descrive se stesso come fosse un manichino. Si comincia con la descrizione mimica di una enorme parrucca che porta in capo, sottolineando l'esistenza di un gran numero di riccioli e boccoli, commentando i gesti con suoni articolati che ricordano la parlata francese. Descrive l'operazione di cotonatura della parrucca che si gonfia sempre più fino ad assumere le dimensioni di un enorme pallone che, per l'ingombro e il peso, gli fa perdere l'equilibrio. La parrucca gli si chiude sulla faccia come una trappola. Si strappa ciocche di capelli, squarcia la parrucca, respira con fatica, si ritrova capelli tra gli occhi e la bocca. Esclama perentorio: «Pas de Paruques!» Fa il gesto di liberarsi della parrucca e di gettarla a terra. Descrive il proprio abito ornato di pizzi, jabots, fronzoli vari. È un'invasione di pizzi! Accusa un insopportabile prurito per tutto il corpo. Si strappa i pizzi dalle caviglie, dal collo, dai polsi. Urla: «Pas de dentelles!» Acchiappa nell'aria un mantello, se lo getta sulle spalle, lo trascina con fatica. Il mantello si fa sempre più ampio e greve. Con gesto largo e potente afferra un lembo e ci si avvolge tutto come in un bozzolo. Dall'interno taglia il mantello con una lama. È libero! Mima l'arrivo del vento che gonfia il mantello come una vela. Con un contrappunto di suoni e imprecazioni in grammelot, descrive il suo volo trascinato dal mantello impazzito. Sta volando, si sta allontanando nel cielo quando, all'improvviso, precipita: «Fotu! Pas de manteaux!»

(A viso scoperto).

Mima l'abbigliarsi con una giacca modesta, poi inizia un enfatico sproloquio. Muove le braccia e si atteggia a grande personaggio borioso e tracotante. S'interrompe e urla: «Non!» Quindi, al contrario, rimpicciolisce i propri gesti, specie quelli delle mani: fa il segno della croce. «Ça suffit de se signer!» Spalanca gli occhi a rappresentare un invasato tracotante. Strizza gli occhi, imita un miope. Cammina dinoccolato e con grande impaccio. S'inginocchia e si segna. Parla, sempre articolando parole incomprensibili, ma spalancando le ganasce in smorfie che fanno la caricatura degli oratori fanatici. Si corregge rimpicciolendo la bocca fino a parlare solo dentro il naso.

(Altra maschera, quella col gran naso di Razzullo).

Si trasforma, ancora, nel personaggio tronfio e borioso. Mima la lite con un personaggio immaginario che sfida a duello. Da gran smargiasso frusta l'aria con la spada, canta a sfottò e, alla

fine, con largo affondo, infilza lo sfidato. Rotea la lama dentro la ferita, la estrae, assaggia il sangue e commenta: «Pas mal!» All'istante si libera del personaggio dello smargiasso criminale e ritorna nei panni del servo saggio che indignato mostra al pubblico la inciviltà di quel comportamento scannatorio. «Non! N'est pas possible! Nous sommes des hommes, pas de bêtes!»

(Maschera di uno Zanni scimmiesco).

Esegue la pantomima con supporto di grammelot che racconta di un'aggressione eseguita nel buio d'una contrada a un fantomatico nemico. Mima di accoltellarlo e di strappargli il cuore ancora palpitante. Quindi commenta con disgusto tanta violenza e mima un colloquio cordiale con un avversario verso il quale dimostra comprensione e simpatia. Poi ha un gesto di stizza che cresce fino all'isteria. Si calma, cinge affettuosamente l'avversario alle spalle, passeggia con lui, ascoltandolo parlare e commenta: «La dialectique! Ah j'aime la discussion, le raffront. Oui, j'écoute. Oui, je suis d'accord!» Poi, con uno scatto repentino, lo pugnala. Distende dolcemente il cadavere, ne estrae la lama e ripete: «Je suis d'accord».

È il caso di sottolineare la diversità di comportamento e di esecuzione ad ogni cambio di maschera. L'adattare se stessi alla maschera è frutto di esercizio e di attenzione. Di tecnica ma anche d'istinto. Il sentirsi addosso una maschera di una certa struttura che fa assumere un particolare aspetto e un carattere ben definito comporta la scelta di precisi standard gestuali. Le varie maschere che calzo durante il brano della lezione di Scapino mi impongono un continuo cambio di ritmi, tempi e, in alcuni casi, addirittura di tonalità vocali. Non solo, ma mi trovo costretto, per conoscenza e per istinto, ad allargare o diminuire il valore dei gesti e degli atteggiamenti, cambiando le progressioni ritmiche: spingere sulle gambe in modo vistoso e con souplesse, articolare e bilanciare gli arti o renderli rigidi con scatti secchi, da burattino. A momenti le braccia salgono, roteano o rallentano, riducendo l'arco dei passaggi, a seconda della maschera che mi trovo sul viso.

L'intoppo del nasone.

Mi preme far notare un particolare dovuto a una specie di incidente. Ad un certo punto della pantomima mi è capitato di inciampare inavvertitamente col braccio contro il naso enorme di Razzullo. Tutti gli spettatori hanno visto, e scom-

metto avranno pensato che si trattasse di una gag prevista e preparata. No, si trattava di un fatto fortuito. Ma io non l'ho lasciato cadere, ho ripetuto in progressione una serie variata di inciampi col naso della mia maschera creando un tormentone a dialogo fra il naso, le braccia, le mani e la spada, tanto da condizionare tutta la sequenza del duello in un raddoppio di grottesco. Lo ripeto: è stato un caso fortuito. Non avevo mai eseguito prima quel brano con addosso quell'enorme naso, ma come c'è stato l'inciampo, immediatamente ho sentito il bisogno di sottolineare l'incidente e svolgerlo in progressione. Quindi, consiglio costante: mai lasciare cadere l'imprevisto... e non lasciarsene mai turbare.

Ma, giacché ci siamo, apriamo una parentesi e parliamo della scienza teatrale dell'incidente. Sfruttare l'incidente, la casualità di un avvenimento, fa parte della tradizione della Commedia dell'Arte e, prima ancora, del teatro dei giullari. Commedia dell'Arte e teatro dei giullari sono due momenti storici che si innestano l'uno nell'altro. Non si sa esattamente quando sia terminata l'attività dei giullari e sia subentrato il momento dei comici dell'arte. Non esiste, infatti, nessuna data che ne segni il passaggio. Quello che ci interessa è constatare che alcune macchine fondamentali del comico esistono tanto nello spazio dei giullari quanto in quello della Commedia all'improvviso, fino ai clown e al varietà.

I momenti più importanti, comuni a tutti i generi del comico, anzi fondamentali, sono l'improvvisazione e l'incidente. Se noi esaminiamo un comune canovaccio, ben poco riusciamo a comprendere del gioco comico che vi è accennato. Lo Zorzi, in un saggio contenuto nel volume *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, dimostra come gli estensori dei canovacci, dallo Scala al Biancolelli, e i comici e capocomici del XVI e XVII secolo, usassero una sintesi abbastanza mascherata, in certi casi addirittura segreta, quasi a impedire che estranei alla famiglia o alla compagnia fossero in grado di capire il significato di quelle annotazioni.

Personalmente ho avuto la possibilità, grazie a Franca, mia moglie, che è figlia d'arte, di avere in mano dei grossi pacchi, canovacci della famiglia Rame di due, tre secoli fa, e ho potuto capirci qualcosa solo in quanto gli attuali Rame ancora posseggono alcune chiavi di lettura e quindi sono in grado di indovinare il discorso attraverso le abbreviazioni e le sigle. E soprattutto hanno la fortuna di poter ricorrere alla memoria riguardo alle centinaia di situazioni comiche, i lazzi, appun-

to, che hanno recitato o visto recitare fin dall'infanzia. Fra le varie sigle e abbreviazioni i Rame mi hanno indicato anche quelle che alludono a incidenti provocati o da provocare. È a questa situazione, spesso imprevista, che si aggrappavano immediatamente comici e giullari per caricare di effetto e ribaltare certi momenti stanchi della rappresentazione. Talvolta l'incidente veniva addirittura organizzato in modo che gli spettatori si sentissero protagonisti dello spettacolo.

La vespa comica.

Esiste un aneddoto, quello di Cherea, ricordato dal Pandolfi in *Cronache della Commedia dell'Arte*, che è emblematico per capire il peso che davano i nostri comici all'incidente.

Cherea, grandissimo attore del tempo di Ruzante, metà giullare e metà comico dell'arte, uomo di notevole cultura, fu il primo a tradurre Plauto e Terenzio, e soprattutto a mettere in scena le commedie dei due latini.

Si racconta che Cherea, a Venezia, stava rappresentando una commedia di Plauto, un mediocre allestimento con passaggi abbastanza vivaci ma che, nel complesso, non riusciva a decollare. In altre parole, il pubblico rideva poco. Ma ecco che, una sera, proprio mentre il capocomico entra in scena per recitare il prologo, una vespa petulante lo aggredisce cominciando a ronzargli intorno. Cherea si scansa nervoso senza dare a vedere l'imbarazzo. Riprende a recitare il prologo, ma la vespa, davvero fastidiosa, gli si va a posare proprio dentro un orecchio. Scacciata, passa su una gota e poi gli si infila dentro una manica. L'attore si agita dando pacche qua e là. Finisce schiaffeggiandosi con inaudita violenza, ma non riesce ad allontanare la vespa. L'effetto è esilarante. Il pubblico, che s'è reso conto della situazione davvero spassosa, sbotta a ridere a crepapelle. Cherea, da autentico animale di palcoscenico, invece di smarrirsi, rilancia la situazione della battaglia con la vespa. Carica gli effetti, finge che la vespa si sia infilata per il collo dentro la schiena. Si agita, si gratta. Sussulta come punto sotto l'ascella, infila la mano nella manica, resta incastrato, non riesce più a tirarla fuori. In quella impossibile situazione continua, imperterrito, a recitare il prologo. Il pubblico non riesce ad afferrarne una sola parola, preso com'è dal «fou rire». Ma Cherea incalza. Tira con forza la mano fuori dalla manica e strappa la camicia. Si fruga sotto la casacca

alla ricerca della vespa ormai immaginaria. Si strappa di dosso gli abiti, fruga tra le braghe. Mima di essere punto sui glutei e in altri punti delicati, patrimonio della virilità. Ormai la vespa se n'è andata, ma Cherea riesce a dare l'illusione al pubblico che quella sia sempre lí, arrogante piú di prima. Anzi, quando lo spettacolo vero e proprio ha inizio, ed entrano in scena altri attori, questi, a loro volta ammaestrati, mimano di essere importunati dalla vespa. Non contento, Cherea mima di rincorrere la vespa che scende in platea fra il pubblico e, disinvolto, col pretesto di voler colpire l'insetto informe, prende a ceffoni qualche spettatore. Lo spettacolo, è logico, «va a puttana», come si dice, ma il successo della serata è incredibile.

Il falso incidente.

Il giorno dopo la compagnia si riunisce per le prove. Vengono fabbricate, col trucco del crine di cavallo e l'aggiunta di pezzetti di stoffa con piccole piume, un paio di vespe quasi perfette. L'incidente della vespa rompiscatole sarà ripreso per filo e per segno a cominciare dal prologo. Si introduce la vespa anche nella scena d'amore. C'è un litigio per questioni d'onore ed ecco che si sente il ronzio dell'insetto orrendo. Tutti saltano, si agitano, sembrano danzare impazziti. Alla fine la commedia non avrà piú il titolo plautino ma si chiamerà *La Commedia della Vespa*. Un incidente esterno è diventato fondamentale al rinnovo della macchina comica.

Ma l'incidente non serve solo a ribaltare schemi stantii, è utile soprattutto a rompere un altro schema deleterio, quello che riduce lo spettatore a semplice «voyeur». E qui bisogna spiegarsi.

Spaccare la quarta parete.

Gran parte del teatro, anche moderno, è concepito in modo da condizionare il pubblico in uno stato d'animo di totale passività, cominciando dal buio completo in sala, che dispone a una sorta di annullamento psichico e, al contrario, produce un'attenzione di tipo esclusivamente emotivo. Ci si trova a seguire ciò che avviene in palcoscenico come se ci si trovasse al di là di una cortina, una quarta parete che permette

di vedere, non visti, il succedersi di fatti privati, storie intime, certe volte scabrose che ci si dispone ad ascoltare con un atteggiamento di «spenta luce», dentro il buio, quasi spie coinvolte solo da un morboso piacere, classico del «guardone».

Orbene, la preoccupazione di rompere l'idea della quarta parete era già un chiodo fisso dei comici dell'arte. Lo stesso Molière aveva concepito il rinnovamento del teatro francese partendo dall'intuizione davvero rivoluzionaria dei teatranti italiani. Ho già accennato come il suo maestro fosse stato Scapino, maschera che Molière stesso aveva interpretato a sua volta. E partendo dall'esperienza fatta nel clima creato dai comici dell'arte, aveva capito subito l'importanza del coinvolgimento anche fisico dello spettatore. Per cominciare, aveva spinto il proscenio in avanti. Quando molti teatri – ad esempio, l'Argentina di Roma – sono stati costruiti, il proscenio arrivava fino alla linea, oggi immaginaria, che unisce i primi due palchi opposti fuori dell'arco scenico: è la posizione ideale per un attore che si trovi a recitare testi non intimistici ma, al contrario, epici e veramente popolari, in quanto lo proietta fisicamente verso la platea, in mezzo al pubblico, completamente fuori dall'arco scenico, esterno alla cornice che delimita e inquadra la scena propriamente detta. Questo spazio si chiama, infatti, «avanscena», ed è qui che Molière ha prodotto l'avanzamento di tutti gli attori.

Molière era solito ripetere: «Un attore di talento non ha bisogno di elementi particolari che lo sostengano né di una scenografia complessa alle sue spalle, né di suoni ad effetto, né di rumori di fondo particolari. Se siete attori sensibili e di buon mestiere e se il testo è valido, è con la vostra voce e il vostro corpo che dovete far sentire che è l'alba, che fuori sta piovendo, che c'è il vento, che c'è il sole, che fa caldo o c'è una tempesta: voi, senza dover ricorrere a macchinari, agli effetti di luce, alle lastre di metallo scosse per fare il temporale o al rullo con dentro la sabbia per rifare vento e pioggia». (Molière odiava tutti i punti d'appoggio del «pare vero»). Personalmente penso che tanti registi, oggi, dovrebbero imparare a fare a meno dei sofisticati impianti stereo e di apparati luminosi tipo guerre stellari. Braque ai suoi allievi pittori diceva: «Troppo colore = niente colore».

Ai confini dell'impero.

Ora, prima di passare a un altro argomento, voglio chiudere il discorso sul grammelot. Ho mostrato come gli antichi applicassero questa trovata onomatopeica, ma, di certo, qualcuno si sarà chiesto: «Oggi come oggi c'è ancora la possibilità di usare il grammelot? Dove, come, in che situazione?» Io, qualche anno fa, ero riuscito a mettere in piedi – proprio con questa esigenza – un grammelot con cadenze all'americana. Oggi l'inglese, in particolare quello parlato negli «States», è diventato proprio la lingua dell'impero, non c'è niente da fare: è la lingua dominante in assoluto. E questo fatto provoca una specie di ansia di piaggeria lessicale, lo possiamo notare in un fracco di giornalisti che, godendo come pazzi, in ogni articolo non possono fare a meno di introdurre almeno cinquantacinque termini di gergo americano: look, scoop, mood, network, match, meeting, feeling, work-shop, e via dicendo, spesso a sproposito. Quest'imbecillità indica, esattamente, che ci troviamo ai confini dell'impero.

In quest'impero, senza fare del catastrofismo, si sta andando incoscientemente verso una situazione da guerre stellari. Con il pretesto degli equilibri di forza si continuano a imbottire gli arsenali di missili sempre più sofisticati e micidiali. L'atmosfera e la stratosfera intorno alla terra sono ingombre di sonde, satelliti, apparecchi sofisticati, stazioni di controllo. Ogni tanto un missile sfugge, abbatte un aereo di linea o cade su centri abitati. È lo scotto che bisogna pagare per il progresso della scienza. Ogni giorno, si può dire, si sente parlare del rischio a cui andiamo incontro di saltare tutti per aria. Ma i responsabili politici ci assicurano che la situazione è sotto controllo e che dobbiamo stare tranquilli: i generali e gli scienziati sono persone ragionevoli. Ecco, è proprio nel modo di ragionare di questa gente... che assomiglia terribilmente all'imbecillità... che non mi riesce di avere fiducia.

Pensando al clima e ai personaggi, mi è saltato in mente di realizzare un monologo in grammelot americano sofisticato, relativo a una conferenza di alto livello scientifico. A tenere la conferenza è un illustre fisico nucleare elettronico, un grande tecnocrate che spiega l'alta robotica – o scienza dei robot – con la descrizione comparata dei circuiti, i «relais», i computers, per poi passare a illustrare la storia del volo umano, descrivendo uno dei primi aerei a elica con motore a scoppio,

e quindi arrivare ai reattori e alla descrizione di un missile di grossa portata, di quelli, per intenderci, installati, per la nostra sicurezza, a Comiso, anche se sembra che pian piano verranno impiantati in tutta Italia, truccati da campanili per non dare nell'occhio. Spero che ne mettano qualcuno anche in Vaticano, tanto per dare sollecitazione emotiva al grande viaggiatore... avete capito di chi parlo... il Woytila, un personaggio che io amo profondamente proprio per la sua esuberanza, questo suo slancio, questo suo amore per la terra nel senso primario del termine: il bacio di questo papa sul suolo di ogni paese in cui mette piede.

Il bacio del papa volante.

L'ho visto tempo fa in Spagna, stavo recitando a Madrid e sono andato apposta all'aeroporto per seguirlo al momento in cui scendeva dall'aereo. L'aeroporto era stipato di fedeli, e a un certo punto si è visto spuntare tra le nubi l'aereo del papa: un DC10, sapete di che genere di aerei parlo? I DC10 sono quelli che perdono motori, ali e timoni come fossero coriandoli. Invece, questo del pontefice niente, sempre intero, dava una sensazione di integrità e di potenza stupefacente. Tutto teso, giallo e bianco con una gran papalina in testa, tanto che un fedele un poco sbilenco-fanatico ha subito esclamato additandolo: «Ecco il papa». «No, - s'è tentato di spiegarli, - quello non è il papa, ma l'aereo dentro cui viaggia il papa». «No, - ha insistito caparbio, - quello è proprio lui, Woytila che vola». Abbiamo cercato di farlo ragionare: «Ma guarda che non è lui: il papa non ha tutti quei finestrini naturali». Ha avuto un attimo di perplessità... ma credo che non siamo riusciti a convincerlo del tutto.

Il grande jet s'è posato sulla pista, è arrivato nel grande piazzale e subito una grande scalinata con venticinque gradini è stata appoggiata all'aereo. S'è spalancata la portiera... normalmente, quando si tratta di grandi personaggi, prima appaiono il capitano dell'aereo e le hostess, poi i segretari, vari ministri... con Woytila, invece, si è spalancata la portiera ed è apparso lui, il papa, per primo, bellissimo, questa testa coi capelli d'argento, gli occhi brillanti... questo nasino all'insù... il collo possente, un pettorale magnifico... i muscoli e l'addome ben disegnati, una fascia che gli cingeva stretta i fianchi, un mantello rosso che gli scendeva giù fino ai piedi: Superman.

Ha cominciato a oscillare, uno... due..., proprio come se stesse prendendo la rincorsa per spiccare il volo. Gli spagnoli stavano col fiato sospeso. Alcuni si inginocchiavano: «Il papa vola!» Già lo si vedeva: BRUAAA! librarsi nell'aria, le braccia spalancate, le gonne svolazzanti e un fumo giallo e bianco che gli esce da sotto le sottane e va scrivendo nel cielo: «Dio è con noi, per dio!» Purtroppo, invece, c'è stato uno sventato di cardinale... (Ehi, dico, son cose vere, sto raccontando un fatto realmente accaduto e ripreso anche dalla televisione). L'hanno visto tutti... lui così proteso, e alle sue spalle un cardinale che, tranquillo, sta parlando con un altro e che va a montare coi piedi sulla coda del mantello. Il papa, bloccato, quasi si sta strozzando. Ed ecco qui la forza del personaggio: Woytila dilata i muscoli del collo (ha fatto il muratore, l'operaio, si vede benissimo) e... salta il laccio del mantello... si getta precipitando lungo la scala a una velocità incredibile... nessuno riesce a scendere i gradini con la rapidità del nostro pontefice... *Una discesa folle*... ma qui è successo un fatto imprevisto... sconvolgente: gli ultimi dieci gradini non li ha visti. Preso com'era dalla bramosia del bacio, non li ha visti! La scena è stata tagliata dalla ripresa in diretta, è stata differita! Ma io che ero là l'ho vista, me la sono goduta! È sceso in picchiata... verticale con la faccia. Ed è arrivato ad atterrare con i due denti incisivi superiori, ha arato letteralmente la terra: un solco di tre metri. Poi ha baciato la terra: bisognava vedere, con che carica sensuale, con che voluttà erotica stravolgente! Tanto che la terra ha cominciato a fremere: «Oh, nooo!», uno spasimo, un orgasmo fantastico! C'è stato un principio di terremoto, l'avrete saputo, alluvioni, l'ira di Dio. Quel Woytila, che forza!

Zitti! Parla il tecnocrate.

Ma lasciamolo, per il momento, e passiamo alla lezione d'alta tecnologia condotta da uno straordinario uomo di scienza ai suoi allievi e ad altri scienziati del suo livello¹. Io sarò il conferenziere e gli spettatori dovranno immaginare di essere a loro volta scienziati, cervelloni in grado di seguire tranquillamente i miei discorsi in un linguaggio fatto di termini

¹ Il grottesco in questione è stato scritto ed eseguito negli anni della guerra fredda. Ma siamo sicuri che si tratti di un discorso ormai superato?

tecnicisti piuttosto astrusi e misteriosi, una specie di gergo del linguaggio elevato. Comincerò, come ho accennato, a parlare di robotica e di computer, e lì si capirà tutto, perché tutti sanno che cosa siano e come funzionino – sempre, naturalmente, nell'illusione di ritrovarsi emeriti scienziati –; poi, facendo un salto all'indietro, passerò a descrivere l'aereo con motore a scoppio e, quindi, il razzo dentro il quale lo scienziato stesso andrà a installarsi per partire nella stratosfera e... si vedrà appresso. Ora, sempre per il discorso dell'esercizio del grammelot, quali sono i termini, le parole che bisogna enucleare?... io non conosco l'inglese, conosco quelle espressioni che usano i turisti trogloditi: buon giorno, buona sera, come sta? Quanto costa? Ho sonno, ho fame, non di più. Ma, in questo caso, ho imparato una decina di termini per ribadire quegli appuntamenti di cui ho parlato a proposito del grammelot del corvo e dell'aquila. A questo particolare bisogna prestare molta attenzione. Chi è interessato al gioco può fare esercizi, magari anche a casa con gli amici, e si accorgerà che, appena entrato in chiave, se sarà riuscito ad articolare suoni e cadenze credibili; li convincerà di aver parlato una lingua autentica. Cominciamo senz'altro con la lezione del grande tecnocrate, rivolta a questa straordinaria raccolta di cervelli...

Si pone di fronte al pubblico sorridendo accattivante e sicuro di sé, ma «alla mano». Compie una panoramica con lo sguardo quasi a voler riconoscere e salutare ogni singolo intervenuto. Poi, quasi sommerso, inizia uno sproloquio introduttivo nel quale si indovina una specie di benvenuto agli astanti. Gli sfugge un lapsus o una gaffe, lo si capisce dalla velocità con cui si corregge, ride impacciato, chiede scusa. Prosegue elencando termini complessi che ripete preoccupato che non lo si fraintenda, anzi indica, facendo lo spelling, la giusta pronuncia, fa giochi di parole e, divertito, ne ride soddisfatto. Ritorna serio, e descrive un complesso macchinario. Disegna nell'aria congegni a base di tubi, relais, compressori, bobine che girano a grande velocità. Ne indica i grandi rumori, sibili, sfrigolii, gracchiamenti, scoppiettii, rombi e piccole esplosioni. Alla fine della sequenza estrae dalla macchina un immaginario cartellino, che legge. Deluso, lo straccia. Poi commenta snocciolando una serie fitta di suoni... Fa una lunga pausa scrutando con intensità la platea e chiede: «Did you understand?» (Avete capito?) Riprende disegnando nell'aria una macchina volante con ali che sbattono, di tipo leonardesco, e mima di montarci sopra e di pedalare come un forsennato. Dà l'impressione di levarsi in volo. Sbanda, plana, ri-

prende, precipita con grande schianto. Mima il sollevarsi e il librarsi di un catorcio con rabbia e disprezzo, carico di sarcasmo. Ne ride. Ridisegna un altro apparecchio: questa volta si tratta di un monoplano con tanto di motore a scoppio. Ne descrive le dimensioni, forma e assetto, compresi i timoni di direzione e di profondità e l'elica che indica col termine corretto «propella». Mette in moto il motore facendo roteare l'elica, l'elica gira, ne indica il suono: treee, treetreeee... Mima di premere roteando su una manovella d'abbrivio. Il motore parte scoppiettando: pro, to, proto... Ripete insieme il suono che dà l'elica: frreee... Quindi il motore: proto-pro-to-ti-ti-te. Redarguisce il motore quasi fosse un ragazzino impertinente che non sta alle regole. Gli dice (sempre in grammelot, naturalmente): «No, l'elica fa tre, tre-e, tu, invece, devi fare prot-pro-to-to. Solo: pro-to-to... Non: protite o proti-to-ti-tu! Cerchiamo di non andar fuori del seminato!» Riprende daccapo, prima con l'elica, poi con la manovella d'avviamento. Questa volta gli scoppiettii del motore sono corretti; ma per poco. Il motore s'incepta, sussulta, emette suoni sconsiderati, s'interrompe, riprende sotto tono, andando a morire. Il tecnocrate lo sollecita con apprensione, lo coccola come si fa con un bambino che sta appena incominciando a balbettare. Gli fa i cosiddetti grattolini di vezzeggiamento con tutte le vocine possibili. Il motore si riprende. Felicità del tecnocrate. Nell'euforia, il motore accenna qualche nota di marcetta trionfale. Poi, all'istante, perde colpi, tossisce, emette gemiti. E, fra la costernazione del tecnocrate, «tira gli ultimi». Sussulta e scoppietta, spruzza gocce bollenti in faccia allo scienziato avvilito. Poi emette un suono come di vapore che sbrodola in un rantolo finale. Il motore si sgonfia, sfinito. Il tecnocrate geme alle lacrime. Poi si riprende, mima di svitare il tappo del serbatoio per il carburante: annusa, sbircia. «Ecco, perché non marciava. È asciutto! Manco una goccia c'è piú». Inferocito si rivolge a un immaginario assistente e lo investe con una sfilza di impropri a base di suoni gutturali misti a parole autentiche di quelle molto risapute: «Damn it, shut up, fuck off, bastard». Il senso del discorso si indovina: «Maledetto, come pretendi che l'elica faccia il suo trre-ee-e e il motore pro-po-to-po se tu non ci metti la benzina, imbecille, assassino di motori, irresponsabile. Ma io ti caccio! Per favore, stattenne zitto, bastard!» Sproloquiando, aggressivo, mima di afferrare la canna di un distributore di carburante, inserisce il becco nel serbatoio, mette in azione la pompa. Scola il liquido fino all'ultima goccia. Verifica, sbirciando nel serbatoio. Riavvita il tappo. Fa girare l'elica dall'abbrivio, roteando la manovella. Parte l'elica, parte il motore. Soddisfatto, il tecnocrate indica la bellezza dei suoni ben scanditi «tre-ee-prot-to-to-tree-pro-to-tre». Accenna quasi un sound ritmato di rock. Ma, di nuovo, qualcosa non va. Altri

intoppi, sussulti e scoppiettii sgangherati: «pot-pit-pee-put-pet-tu-ta... pot... potop... pi-pit-pee... pi». Il tecnocrate solleci- ta, incoraggia, balbetta all'unisono con il motore che ormai non tiene piú. Ultimo scoppio che gli annaffia il viso. Il motore spi- ra sgonfiandosi: «scii-eh-sci... iit». Lo scienziato si guarda in- torno disperato. In un moto di stizza sferra un calcio al moto- re. All'istante lo scoppietto riprende impetuoso: «pot-pro-to- po». Il professore esulta, mima di spingere l'aereo verso la pi- sta. Dà ordini perché venga tenuta sgombra. Attenti al decollo! Si rivolge al pubblico con gesti e cadenze che alludono a preoc- cupazione. Sembra dire: «State accucciati, badate che c'è peri- colo, può capitare che nel prendere quota l'aereo vi passi pro- prio sulle teste e ne faccia saltare qualcuna che sporge oltre mi- sura». Ecco, l'aereo parte. Si leva. «Propo-po-po-truoo-troo». Lo scoppietto si tramuta in un vero e proprio rombo di moto- re. Il tecnocrate indica mimando il salire del monoplano. Vol- teggia. Faccia all'insú, segue, estasiato, le evoluzioni dell'appa- recchio. Rifà il rombare che si tramuta in una specie di ruggito che sale, scende, s'allontana. Silenzio. Un attimo di panico. Di nuovo il ruggito. Scende in picchiata, quasi rischia di essere in- vestito. L'aereo riprende quota dopo aver sfiorato il terreno. E di nuovo, lassú, altro passaggio rasoterra. Il professore s'accuc- cia, si butta al suolo, ritorna in piedi, segue roteando il capo, evoluzioni pazzesche. Ecco, ritorna l'aereo. Si butta in picchia- ta. Riprende quota? No! Si schianta, precipitando con grande fracasso al suolo. Un ultimo «prot-to-prot...» ed è la fine. Il pro- fessore ha uno scatto isterico ma si contiene. Si riprende e or- dina, perentorio, ai tecnici di approntare il grande razzo. Mima un'azione corale. Il missile è collocato sulla rampa. Il supertec- nico mima di montare su una lunga scala. È euforico, sale rapi- dissimo, parla ritmato. Il suo sproloquio si tramuta in un canto trionfale sul facsimile di *America, America*. S'interrompe, è ar- rivato alla sommità della scala proprio sulla cupola del missile. Sbircia, per un attimo, in basso. Gli prendono le vertigini. Si al- laccia con una cinghia alla scala. Mima di aprire uno sportello nella cupola. Osserva i congegni nell'interno. Controlla, sempre descrivendo nel grammelot scientifico, i vari strumenti, muove leve, gira manopole. Richiude e se ne scende rapido scivolando sulla scala alla maniera dei pompieri. Inizia la vestizione a sca- fandro. Si infila, per prime, le brache. Fa scorrere la cerniera lampo sul ventre. La cerniera si inciampa all'altezza dell'ingui- ne pizzicando un lembo delicato e sensibile dell'orpello sotto- stante. Urla disperato. Fa scorrere la «lampo» con cautela. Ci riesce senza intoppi. La vestizione è completa. Si fa calare il ca- sco: apre lo sportello sul davanti, respira con voluttà. Richiude. Afferra alcuni tubi e li inserisce negli appositi bocchettoni. Uno nel petto, all'altezza del cuore, uno nel casco, in corrisponden-

za della bocca, uno in basso fra le cosce. L'avvitamento viene commentato da gemiti di apprensione e di insoddisfazione insieme. Un ultimo tubo gli viene inserito prepotentemente fra i glutei. Spalanca gli occhi esterrefatto. Miagola. Emette un gran respiro: «Oh, yes». Mima di farsi fissare nella capsula di comando. Si siede sull'apposita poltrona. Aggancia e inserisce i fili e i tubi di collegamento. Prova e controlla gli strumenti: abbassa le leve, schiaccia pulsanti. Si accendono le luci, si odono suoni, sibili, e appare perfino un orologio a cucù. Trilla il telefono. Risponde. È la mamma. Dialogo affettuoso del classico ragazzotto americano. Commosso, esaltato, pudico, sghignazzante, rassicurante. Altro controllo. Una sequenza di suoni quasi sincopati ad ogni gesto del supertecnico, che preme su una miriade di pulsanti. I suoni si fanno sempre più armonici fino a tramutarsi in un pezzo jazz con tanto di contrabbasso e ritmi di tromba. Il professore si riprende. Riappare il cucù petulante. Il professore, velocissimo, estrae una pistola e gli spara. Lo abbatte. Ecco, siamo pronti. Tutto è ok. Si parte. Inizia il conto alla rovescia. S'ode il cuore dell'astronauta battere con frastuono. Il ritmo è sempre più rapido. Qualche extrasistor. Si arriva allo zero. Partiti! Esplosione. Sussulto. Fremiti. Sballottamenti. Il supertecnico mima la perdita di conoscenza. Si sente schiacciare, accartocciare, si riprende. Il missile sbanda, sobbalza. Qualcosa non sta andando come da programma. Uno scoppio. Un pezzo del missile si stacca. Perde altri pezzi. Sembra un fuoco d'artificio. Il supertecnico osserva, terrorizzato, lo sfasciarsi della macchina. In una sequenza di suoni e frastuoni, sibili e scoppi, tutto va in frantumi. «Blim! Ramp! Strump! Slim! Slam bin bon spom pim tung strattaapum patacrac ou!» E per finire un sommesso «pot-pot-pot...» fino a spegnersi. Urlo finale disperato del tecnocrate che fugge con le braccia protese annunciando il disastro.

Grammelot in diretta.

Devo confessare che uno dei miei sogni segreti è quello di riuscire, un giorno, a entrare in televisione, sedermi al posto dello speaker che dà le notizie del telegiornale e parlare, per tutto lo spazio della trasmissione, in grammelot... Scommetto che nessuno se ne accorgerebbe:

Oggi traneguale per indotto-ne consebase al tresico imparte Montecitorio per altro non sparetico ndorgio, pur secministri e cognando, insto allegò sigrede al presidente interim prepartico, non manifolo di sesto, dissesto: Reagan, si può intervento e lo stava intemario anche nale perdi più albato – senza stipuò lago

en sogno-la-prima di estabio in Craxi e il suo masso nato per il-luco saltrusio ma non sempre. Si sa, albatro spertico, rimo sa medesimo non vechianante e, anche, sortomane del pontefice in diverica lonibata visito Opus Dei.

Per una buona mezz'ora, si potrebbe continuare imperterriti.

Ma torniamo alla gestualità dei comici. A proposito, di certo piú di uno si starà chiedendo: «Ma perché ha voluto privilegiare proprio il discorso sulla Commedia dell'Arte?»

Studiare per credere... con riserva.

Sembra una domanda un po' capziosa. Ma, a pensarci bene, non lo è poi del tutto. Come dicevo nell'introduzione, ci sono autori e teatranti che snobbano questo genere fino a dichiararlo inconsistente, frutto di fantasia. Ma studiando e analizzando con ricercatori di grande serietà e preparazione come Marotti, Tessari, la Gambelli Mendolesi ed altri, mi sono reso conto che questo strafregarsene e sbottere la Commedia dell'Arte è dovuto, in gran parte, all'ignoranza. È classica di molta gente di teatro la presunzione di voler dare giudizi e trattare di tutto per sentito dire sbruffando luoghi comuni spocchiosi senza verificare, cercare, masticare e, magari, digerire con la pratica. Si danno sentenze in ogni momento su qualsiasi argomento teatrale. È un atteggiamento imbecille come è da imbecilli non preoccuparsi delle proprie radici storiche, etniche, antropologiche. «Io vivo adesso, sono moderno, che mi importa di quello che è avvenuto prima?» Un certo Gramsci, oggi un po' fuori moda, diceva: «Se non sai da dove vieni, è difficile capire dove vuoi arrivare».

Per quanto riguarda la Commedia dell'Arte e il modo di leggerla, ho scoperto che non basta attenersi ai soliti manuali sull'argomento, ma bisogna buttarsi in una vera e propria ricerca, puntando a decifrare i canovacci, che sono numerosissimi, comparandoli e confrontandoli tra loro, soprattutto per quanto riguarda l'interpretazione, per lo piú misteriosa, dei lazzi, con le soluzioni comiche del cosiddetto teatro minore: le farse popolari dell'Otto-Novecento, il teatro di varietà, l'avanspettacolo, gli spettacoli dei clown e perfino le comiche del «muto». È in queste forme del comico che si è riversato gran parte del materiale della Commedia dell'Arte.

Per finire, la pratica è il mezzo migliore per imparare a leggere ogni testo teatrale. E la pratica, in teatro, si acquisisce non solo realizzando testi in prima persona, ma anche essendo spettatori come gli altri, soprattutto di teatranti di molta esperienza, oltre che di talento. Io, personalmente, mi son fatto la base del mestiere standomene ogni sera per mesi tra le quinte a spiare gli attori piú scafati delle compagnie di varietà nelle quali ho fatto il mio apprendistato; questo lo dico soprattutto agli attori giovani: andate a imparare, magari sbirciando tra le quinte, anche se il direttore di scena si scoccia e poi vi scalcia. State lí, controllate e seguite l'attore di grande professione, il «marpione». Cercate di scoprire come se la cava nei momenti di difficoltà, come si arrampica, come sente il pubblico, come «arrangia» il testo a seconda della rispondenza della gente, come sollecita e imposta i ritmi, come azzecca le pause e i controtempi. Questa, credetemi, è la piú importante scuola di teatro che si possa frequentare.

Nuotare come un violino.

L'attore che ha addosso il pubblico è come il violinista virtuoso che non guarda piú le proprie dita quando suona, e tantomeno controlla l'archetto. Egli sente le note che vanno e ascolta il ritorno, l'andamento: non vedrete mai un grande maestro di violino o di pianoforte tener d'occhio la tastiera, sbirciare lo strumento; lo strumento è diventato parte di sé. Così come un bravo mimo non si guarda mai le mani, non ha bisogno di controllarle. Egualmente fa il grande attore con la propria voce e con il proprio corpo.

Un altro elemento importante da considerare è la quantità minima di spruzzi che si riesce a sbroffare. Per spruzzi non intendo tanto quelli prodotti dall'eccesso di salivazione e dal pronunciare con eccessiva pressione le P e le B, che in me, per esempio, sono straordinarie: c'è gente che si rifiuta di sedersi nelle prime file quando io recito. È capitato che qualcuno prendesse il raffreddore per la doccia tremenda che stavo elargendo. Ma non c'è da preoccuparsi, è una salivazione onesta... e poi lo sputare fa parte del nostro mestiere, anzi: è un fatto essenziale. Guai all'attore che produce scarsa salivazione, gli si sgrana facilmente la voce, ha difficoltà nel cambio di toni, si intoppica: è come un motore senza l'olio lubrificante. Ma non volevo alludere al problema dell'annaffio. Io

stavo parlando dello spruzzo nell'arte del nuoto e del remare. Spruzzare e inzaccherare sono diventati gergo teatrale per indicare quegli attori che sbrodano e sbraitano senza misura sul palcoscenico. Queste espressioni prendono origine dall'osservazione del nuotatore di mezza tacca che sbatte braccia e gambe come un battello producendo un gran casino di onde e di spruzzi. Il vero nuotatore di stile è quello che nell'acqua riesce a realizzare una forza straordinaria senza produrre sbatimenti inutili: sembra che faccia tutto senza sforzo, scivola velocissimo e leggero e non sbatte in aria una goccia d'acqua. La sua potenza è nella coordinazione e nell'economia massima del gesto; al contrario, il dilettantaccio mulinella a gran bracciate, sferra cazzotti e manate da montare un'enorme maionese, ed è sempre lí, anzi, rischia di annegare. Cosí è nel teatro. Chi non sa recitare urla e si sbraccia sgangherato. Chi non possiede il senso del rappresentare s'arroca e si sgarra completamente la voce, va con falsetti striduli e «snariccia», cioè va di naso. In piú non tiene né ritmi né tempo e dice la sua parte senza ascoltare gli altri e tantomeno il pubblico. Il tutto produce un effetto deleterio su chi ascolta, anche perché dà la sensazione di una fatica inumana. In teatro, chi recita deve al contrario dare l'impressione di realizzare tutto senza sforzo alcuno e in totale deconcentrazione. Questo non significa che bisogna far flanella, recitare sotto tono. Al contrario, si deve imparare ad agire con perfetto equilibrio e controllo, sviluppando grande potenza in una progressione accorta, programmata, piazzando oculatamente pause e fiati cosí da dare l'impressione che non si stia assolutamente faticando. Io ho visto – tanto per non far nomi – Gassman uscire di scena dopo uno spettacolo e crollare di schianto su una sedia, completamente distrutto, mentre sul palcoscenico per tutta la serata avresti giurato che stava andando via liscio... ecco che cosa vuol dire il mestiere e il talento.

Allora, per riassumere: per realizzare con dignità questo nostro mestiere, per diventare bravi teatranti, la chiave è di impegnarsi ad acquisire tutti questi elementi di conoscenza, la qual cosa viene dallo studio, dall'osservazione diretta, dalla pratica. In conclusione: sfuggire alle prevenzioni, evitare di correre appresso alla moda, se non vuoi trovarti col sedere per terra. Essere legati al proprio tempo anche trattando storie del passato. Rifiutare le definizioni, le categorie di importanza, cioè le classifiche di tipo aristotelico per intender-

ci, per cui nella scala dei valori prima c'è la tragedia, poi il dramma, poi la commedia e via di seguito, giù giù fino al teatro dei burattini, al saltimbanco, al pagliaccio.

L'Amleto o il buffone.

Al tempo in cui io ho incominciato a fare teatro, il genere clownesco, per esempio, era relegato paro paro allo spettacolo per minori in tutti i sensi. Davanti a questo schematismo imbecille ho provato subito una voglia di sbattere tutto all'aria. Personalmente non sono entrato in teatro con l'idea di recitare l'*Amleto*, ma con l'aspirazione di fare il clown, il buffone... ma seriamente. In quegli anni, a Parigi, avevo avuto la fortuna di assistere a una rassegna di tre giorni consecutivi di clown provenienti da tutta Europa che si esibivano in numeri strepitosi. Ebbene, la metà di quello che ho visto quella sera l'ho ritrovato poi nei testi dei giullari, nelle atellane e nelle farse antiche.

«Jugulares scurrae».

Ora veniamo, a proposito di ricerca e di metodo nell'affrontare e leggere i testi, a una giullarata che è all'origine della nostra poesia. Avevo trattato di questo argomento molti anni fa nelle prime rappresentazioni di *Mistero buffo*, ma mi sembra importante riproporlo... Allora davo inizio allo spettacolo sui giullari con l'analizzare in forma divertita, insieme al pubblico, il testo di *Rosa fresca aulentissima*, che fa giustamente affiorare tutte le frizzanti memorie scolastiche, essendo lo strambotto settenario che ci troviamo fra le prime pagine dell'antologia che raccoglie la grande poesia italiana del Medioevo. Sul Ricciardi, infatti, come primo pezzo troviamo il «ritmo cassinese», e subito dopo *Rosa fresca aulentissima*, del 1225 circa. La data si intuisce in conseguenza di una legge di cui parlerò tra breve.

Allora, siamo al tempo di Federico II di Svevia. Alla corte di questo imperatore si sta sviluppando un importante movimento culturale. Non sto a fare l'elenco di tutti gli scienziati, filosofi e poeti che bazzicavano alla corte e che sono stati gli iniziatori di quel clima culturale, supporto alla nascita dell'Umanesimo. Niente paura, non sto per tenere una lezione

ne sulla poetica antistante lo stilnovo, voglio soltanto introdurre l'argomento che mi interessa, cioè come leggere un testo che nella scuola ci è sempre stato ammannito con trucco e preparazione. Non sono stato io a scoprire la trappola; già De Bartolomeis, Toschi e lo stesso De Martino ci avevano procurato tutti gli ingredienti atti a discernere correttamente il discorso, nemmeno tanto recondito, che sta dentro *Rosa fresca aulentissima*. Prima di tutto, questi ricercatori ci hanno insegnato a leggere questa e altre opere ricordandoci che si tratta di giullarate, cioè testi da recitare con gesti, azioni, uso di oggetti ed elementi scenici, se pur scarni e allusivi. Al contrario, per quasi tutti i nostri maestri, professori e accademici, il gesto non esiste. Ci insegnano a limitarci all'osservazione dello scritto, bisogna leggere quello che è sulla carta, non perdersi in proiezioni collaterali, fantasticando alla ricerca di allusioni al di fuori della scrittura. Questo lo dicono chiaro. Non c'è mai qualcuno che si chieda: «Ma se accosto questa frase a un gesto in contrappunto, non è che mi trovo a ottenere un rovesciamento del significato in grottesco?» A parte che il senso dell'ironia del paradosso non è quasi mai bagaglio di questi illustri studiosi.

L'aver ignorato bellamente che, a proposito dello strambotto in questione, ci troviamo di fronte a un testo da rappresentare davanti a un pubblico, ha determinato l'inciampo piú marchiano per questi accademici. Dicevamo: *Rosa fresca aulentissima* è opera di un giullare. Ma che cos'è un giullare? È un mimo che, oltre a usare il gesto, si avvale della parola e del canto, e che, nella maggior parte dei casi, non si serve della scrittura per i propri testi, ma li rimanda oralmente, andando a memoria e spesso anche improvvisando.

Grazie ai notai e ai loro rogiti.

A stendere i testi dei giullari non sono stati quasi mai loro stessi, ma i trovatori, oppure gli scrivani, i chierici e i notai che si dilettevano a trascrivere le ballate, gli strambotti e i contrasti che avevano ascoltato. I codici che raccolgono la maggior parte di queste trascrizioni (Laurenziano, Pappafava), sono veri e propri codici notarili, raccolte di contratti e leggi. Sul verso di questi atti, contratti e rogiti, lo scrivano o il notaio stesso hanno appuntato, per proprio diletto, il brano che avevano ascoltato il giorno prima nella piaz-

za o in un cortile, e non sempre la memoria li aveva soccorsi per intero; così, spesso troviamo in due differenti codici trascrizioni diverse dello stesso contrasto: sono due scrivani, quindi, che hanno riportato, per divergenze di memoria o per il piacere di contribuire al momento poetico, gli stessi testi con ampie varianti. Sia chiaro che queste opere non sono arrivate fino a noi per l'impegno cosciente di voler tramandare l'opera poetica ai posteri, ma solo perché casualmente sull'altra facciata del foglio si trovava la scrittura di un contratto che doveva rimanere come testimonianza per gli eredi, a documentare l'atto stipulato. Viva quindi i notai e i loro contratti. *Rosa fresca aulentissima* si trova riportata appunto in due codici: il Laurenziano e il Vaticano. Riceratori seri come il Pagliaro e il Contini sono concordi nell'attribuirle a un giullare. Ma ecco, già subito nasce una controversia. Il nome di questo giullare è «Ciullo» oppure «Cielo» d'Alcamo?

Giullari zozzoni.

È risaputo che i giullari erano soliti appiopparsi soprannomi di significato perlopiù scurrile. Tutti i giullari tedeschi si facevano chiamare con termini a dir poco grossolani: il più triviale è senz'altro *Arschwurst* o *Hanswurst*, che non sto a tradurre; anzi, con il nome *Hanswurst* venivano indicati tutti i giullari. Anche il soprannome di *Ohlenspiegel* o *Eulenspiegel* veniva corrotto nella pronuncia in modo da ottenere un significato osceno. Lo stesso si può dire dei francesi. Gli italiani non sono da meno: il nome di Ruzante, il più grande dei nostri giullari, deriva da «ruzzare», che in padovano significa andare con animali, accoppiarsi ad essi nei luoghi e nei tempi preferiti dai medesimi. Non si sa se i medesimi siano gli animali, oppure gli accoppianti, i «ruzzanti». La stessa espressione «giullare» viene da «ciullare», che vuol dire sfottere e fottere, nel senso di far l'amore. Quindi, il «ciullo» è lo strumento principe per realizzare l'atto suddetto, cosicché *Ciullo d'Alcamo* significa sesso maschile d'Alcamo. A scuola non lo insegnano sicuramente, e preferiscono chiamarlo *Cielo*, che è molto più azzurro: già così si cerca di evitare che il nostro sia catalogato come autentico giullare da piazza, e si vuole elevarlo al ruolo di poeta, magari di corte, dal nome sognante *Cielo*, appunto.

I giullari recitavano quasi sempre in prima persona, soli e unici attori sul palco – o tavolo –, anche quando si producevano in contrasti o rispetti, cioè in dialoghi a due personaggi. Anzi, la loro dote peculiare era quella di esibirsi in scene dove apparivano davanti al pubblico decine di personaggi diversi. Usavano un proprio costume eccentrico, ma amavano anche i travestimenti: durante un mercato, per esempio, montavano all'improvviso su un banco (da cui probabilmente «sal-timbanco»), abbigliati da sbirro, da medico, da avvocato, da prete, da mercante, e lí cominciavano la loro esibizione.

De Bartolomeis presume che, nel nostro caso, il giullare Ciullo si presentasse travestito da boemo (i boemi avevano in Sicilia l'appalto delle gabelle): lo intuisce da alcuni riscontri del testo che vedremo in seguito. Allora i gabellieri transitavano fra i banchi del mercato a raccogliere le tasse per il diritto di occupare lo spazio pubblico. Per trascrivere l'importo della riscossione, si ponevano in una stramba posizione, con una gamba sollevata e il piede appoggiato sul ginocchio, a imitazione dei fenicotteri. Quindi alzavano il lembo del gonnellone (classico indumento maschile del Duecento), così da scoprire, legato con cinghie alla coscia, un libro. Si trattava del libro mastro fiscale, sul quale veniva annotato l'ammontare della cifra, con il nome, il cognome e la firma del mercante. Il gesto in questione – il gonnellone, l'allusione al libro – lo troviamo già nelle prime battute del testo. È proprio restando in questa posizione inconfondibile che il gabelliere si rivolge alla ragazza affacciata a una finestra di un ricco palazzo, o meglio di un palazzo di ricchi. Si comincia proprio con l'atto mimico allusivo. Il giovanotto si butta fin dal primo verso a far profferte d'amore:

Rosa fresca aulentissima,
 ch'appari inver la state,
 le donne ti desiano,
 pulzell' e maritate.

«Rosa fresca aulentissima...», con chi ce l'ha? Il lettore semplicitto smarrona subito: «Si rivolge senz'altro alla ragazza, è lei la "rosa fresca e aulentissima"». Davvero? Io dico che la ragazza con le rose non ci azzecca proprio. Andiamo ad analizzare: «Rosa fresca aulentissima, ch'appari inver la state...» Lí c'è già uno svarione: la rosa fresca non appare mai nell'estate, ma se mai in primavera, specie in Sicilia. Se

mai in estate arriva a spampanare, non è piú freschissima e aulente. Ad Alcamo, vicino a Palermo, d'estate i fiori bruciano, sono tutti seccati. Ma andiamo avanti: «Rosa fresca aulentissima, l ch'appari inver la state, l le donne ti desiano, l pulzell' e maritate». Ma come? La ragazza desta desiderio nelle pulzelle e maritate? È un po' strano. Non è che si possa raccontare: «Sa, in quel tempo in Sicilia quando una fanciulla era veramente bella, tutte le altre donne andavano via di testa: ah, potessi averla tra le braccia, quella rosa fresca... e spampanarmela un po'». Gli uomini, normale, qualsiasi donna (anche una schifezza), s'accontentavano, ma una rosa fresca e aulente, solo le donne la apprezzavano... Non credo che una simile interpretazione, per quanto gustosa, si possa sostenere. D'Ovidio – ce lo ricordiamo tutti, il professore –, D'Ovidio dice: «Attenti, ignoranti: “dòmine te desiderano”, che diamine!» Gli uomini, signori, il padrone-dòmine, maschio!... «dòmine ti disiano, pulzelle e maritate».

I signori travestiti.

I signori, tanto quelli «pulzelle» che maritate. E siamo all'omosessualità totale. Ma perché? Lasciamo la questione in sospeso per un attimo, e andiamo avanti. No, anzi, torniamo indietro. Dobbiamo ripartire dal personaggio del gabelliere che, per inciso, veniva chiamato anche «gru» o «grue», proprio per la posizione che prendeva nell'atto di segnare la riscossione dopo aver sollevato il gonnellone. Ora, la chiave del mistero sta proprio in quell'indumento: nel siciliano di quel secolo, e forse ancora oggi, il gonnellone si chiamava «la stati». Allora, ecco il gioco di parole allusivo con trabocchetto: la rosa «ch'appari inver la stati». Il gabelliere furbastro solleva le falde della «stati» e di sotto spunta una rosa: sí, c'era una rosa davvero; era posta fra le pagine del libro, e faceva parte di una consuetudine, rappresentava un gesto rituale. All'ingresso del boemo, il fioraio fa dono di un fiore, possibilmente una rosa, al gabelliere. Un gesto d'abbonimento. Il rito vuole che il boemo accetti e collochi la rosa fra le pagine del «mastro», come segnalibro. Tant'è che si pensa che d'inverno vi tenessero una rosa di pezza.

Ripetiamo l'azione mimica: il giullare travestito da boemo si pone nell'atteggiamento della gru, solleva la «stati», appare la rosa fresca che spunta fra le pagine del libro. Ecco, non

ci vuole mica una fantasia morbosa fino alla zozzaggineria per intuire che con quel bocciolo di rosa si vuole alludere a una parte vivace dell'apparato sessuale mascolino! Ecco, quindi, la rosa tanto amata e desiderata dalle pulzelle e maritate, non dai «domini»... Be', anche dai domini, ma in un'altra classificazione. Riprendiamo con gesti appropriati: «Rosa fresca aulentissima, l'ch'appari inver la stati» – e qui il giullare solleva la gonna, e allude al bocciolo che appare quasi a sorpresa, ammiccando con garbo e pudore ma con malcelata soddisfazione – «le donne ti desiano, l'pulzell' e maritate». Bene, l'osceno parte subito. Certo, questo è un testo osceno, completamente osceno: ma a scuola non te lo possono certo presentare così esplicitamente.

Continuiamo con il secondo verso, è sempre il boemo che parla! «Non riesco a dormire, causa te, notte e giorno» (ecco che all'istante cambia interlocutore, rivolgendosi alla donna, ma tenendo sempre presente il primo): «per te non ajo abentotto nott' e dia, pensando pur di voi madonna mia». Fammi uscire da questo fuoco d'amore: «tragemi focora se l'este a bolontate», se ne hai la volontà. Si sa benissimo come le pulzelle e maritate riescano a far uscire dal fuoco d'amore la rosa e il suo possessore, non stiamo a insistere... avendone la volontà.

«Una notte abbrazzato cu' tte».

La donna che sta alla finestra risponde – ma attenti, non è una nobile come sciocamente credono alcuni ricercatori da quattro soldi, così come, lo abbiamo già visto, non ha niente di aristocratico il giovane corteggiatore. Entrambi fingono di parlare il linguaggio dei signori, ma è chiaro che stanno facendo il verso a quel «dire» affettato e fasullo. Dunque la donna si atteggia a gran dama, ma è evidente, specie al pubblico, che si tratta di una cameriera, forse addirittura di una sguaftera affacciata alla finestra del palazzo. Ecco come lo rimbecca: «No, levatelo dalla testa, non accetterò mai di fare l'amore con te... guarda, anzi, te lo dico bruttomuso: ti sarà piú facile riuscire ad arare il mare... scopare il mare...» (assomiglia all'espressione: ma vai a moriammazato, come si usa ancora oggi). «Arare il mare, dicevo, seminare nel vento, ma con me a fare l'amore non ci arriverai mai». E, mazzata finale: «Piuttosto di accettare di far l'amore con te, io mi vado a chiu-

dere in convento, mi faccio “tondere” il capo». (Era uso che le novizie si facessero radere a tondo il cranio all'atto di prendere il velo). «Cosí nel convento non ti avrò piú fra i piedi... e me ne starò tranquilla senza te che mi vieni a scocciare».

Anche da annegata.

«Ah sí? – risponde il giullare, che continua ad atteggiarsi a nobile spaccatutto. – Se tu vai nel convento anch'io vado nel convento, non nel tuo, a mia volta mi faccio tondere il cranio ma in un monastero per frati, lí studio, mi esercito... quindi, presi gli ordini, vengo nel tuo di convento a confessarti, arrivo, ti confesso e al momento buono: Gnacchete!» Gnacchete non fa parte del verso, l'ho aggiunto io per dare valore, ma è implicito. Tanto è vero che subito la ragazza risponde indignata: «Gnacchete a me? Sei un infame. Ma come ti permetti? A me che sono sposa di Cristo! Compiere un atto tanto barbaro e blasfemo?! Io piuttosto di accettare la tua violenza, mi butto nel mare e mi annego». «Ti anneghi? E va be', tu ti butti nel mare, – incalza il boemo, – e anch'io mi butto nel mare; scendo giú nel profondo, ti acchiappo per i capelli, ti trascino sulla riva e, annegata come ti ritrovi: Gnacchete!» Rimane addirittura «basita» 'sta donna, esclama balbettando: «Ma dico, da morta?... da annegata?...» E lí viene fuori con un candore straordinario: «Ma non si prova nessun piacere a far l'amore con le annegate». È evidente, lei era informata. Una sua cugina era annegata, uno era passato di lí, dice: proviamo... «Una schifezza! – commenta. – Meglio il pesce spada!»

Subito, la ragazza lo aggredisce sconvolta: «Attento a te. Perché se tenti soltanto di mettermi le mani addosso, io sbotto a urlare, con tal voce che arrivano i miei parenti, e come i miei parenti ti trovano mentre stai tentando di farmi violenza, ti riempiono di legnate da lasciarti secco ammazzato». Breve pausa. Sorriso ironico del giovane che recita sempre il ruolo del nobile che tutto può... e quindi replica (attenti! ripeto esattamente quello che dice il testo originale): «Se i tuoi parenti trovanomi, e che mi pozzon fare? Una difesa mettoci di duemili ugostari: non mi toccara padre-to per quanto avere ha 'n Bari. Viva lo mperadore, grazí a Deo! Intendi, bella, quel che te dico eo?»: e non si capisce un'ostrega! Perché non si capisce? Non perché sia tanto astruso il linguaggio, ma per

la ragione che noi nulla sappiamo dei fatti storici a cui si allude chiaramente nel verso, con evidenti riferimenti satirici alla politica di Federico II di Svevia e alle leggi da lui promulgate in quegli anni. Ecco perché siamo in grado di individuare la data di nascita della giullarata, proprio in quanto conosciamo la corrispettiva data, 1225, della promulgazione delle leggi a cui si allude: l'anno delle «leggi melfitane».

«Viva lo 'mperadore, grazi'a Deo!»

Ecco i fatti: qualche anno prima Federico II organizza una spedizione verso la Terra Santa. Strombazzava che ci va per liberare il Santo Sepolcro. Ma arrivato sulle coste d'Africa si guarda bene dal buttarsi alle armi, s'incontra con gli sceicchi e intesse subito vantaggiosi scambi commerciali – non c'era ancora il petrolio, ma si arrangia lo stesso –, quindi fa vela verso casa, e pensa di far scalo a Bari. Sulla via del ritorno viene avvertito che in Sicilia è scoppiata una grossa rivolta di contadini: ci sono interi grossi centri che stanno combinando una caciara tremenda; i contadini sono scesi nelle città, hanno bruciato le stanterie dove stavano gli atti notarili che li vincolavano alla terra, si sono ripresi i raccolti e pretendono di amministrarsi da sé. Ma i grandi proprietari, i principi e i baroni, riescono a riprendere in mano la situazione e organizzano una repressione straordinaria. Quando Federico II mette piede a terra, nelle Puglie, tutto è tornato a posto, con qualche migliaio di contadini appesi per il collo a essiccare.

Nell'intento di elargire compensi ai baroni, ai signori che hanno lavorato con tanto puntiglio e sapienza per la pace, l'imperatore decide di emendare queste leggi. L'articolo della legge che in particolare ci interessa è quello che va sotto il nome di «defensa», o difesa. Ai nobili sorpresi a violentare una donna era consentito di salvarsi pagando ipso facto una tassa, chiamata appunto «defensa», dell'ammontare di duemila augustari, una cosa come duecento e tante mila lire di oggi... (secondo il fluttuare del cambio). Codesta ammenda doveva essere pagata seduta stante, se possibile addirittura sul corpo della ragazza, quindi il rito voleva che il violentatore sollevasse le mani in aria gridando «Viva lo 'mperadore, grazi'a Deo!» A 'sto punto, se qualcuno si permetteva di toccare il violentatore ormai mondato (grazie al versamento) di ogni col-

pa, veniva immediatamente impiccato al primo albero sulla destra. Era la legge!

Adesso finalmente è facile capire il senso del discorso: «Se i tuoi parenti arrivano, e che mi possono fare? Ci metto una "difensa" di duemila augustari. Non mi può toccare tuo padre, per quanto possa vantare ricchezze, giacché io ho compiuto il rito: "Viva lo 'mperadore, grazì'a Deo!" Intendi, bella, quel che ti dico? Hai capito come sei fottuta?»

E lo sberleffo, è chiaro, non è rivolto tanto alla ragazza, quanto alla gente che sta ad ascoltare: sono loro i fottuti, gli spettatori. «Io ti ho incastrato, ti ho piazzato addosso leggi che ti mettono in ginocchio. Ti frego e pure ti sotto!» E questo ci fa capire – se pensiamo al tipo di lezione che ci propinano normalmente a scuola – che razza di piccola grande truffa si effettuò costantemente nello svolgere ogni insegnamento.

Il ruolo dei giullari.

E a proposito della scuola, visto che non è certo generosa con gli argomenti che ci interessano, vorrei aggiungere qualche osservazione sul ruolo dei giullari nella società del Medioevo. Della distinzione tra giullare, trovatore e chierico vagante tratta molto ampiamente Hauser nella sua *Storia sociale dell'arte*, ma secondo me con eccessivo schematismo, tranciando divisioni molto nette tra giullari, cantastorie, giocolieri e chierici.

A mio avviso, tra un ruolo e l'altro non c'erano differenze così drastiche. C'erano dei giullari che venivano impiegati addirittura come corrieri dai poeti di corte, i trovatori, perché si recassero presso altre corti a dire o a cantare quello che il principe, magari lui stesso nelle vesti di trovatore, aveva scritto in tono lirico o di ironia a sollazzo. Ma c'era anche chi sapeva essere giullare e trovatore insieme, come Ruggero Pugliese, un senese del Duecento, uomo di buona cultura, molto caustico e irriverente... che per questa sua sfrontatezza fu processato e rischiò il rogo. Egli ha fatto del suo processo una tirata a filastrocca spassosa e tragica insieme. In un'altra ballata, elenca tutto quello che un buon giullare deve saper fare: corteggiare, cantare, uncinare, imbrogliare, far di peso, di conto, dilleggiare i leggiadri, barare a carte e ai dadi, giurare il falso, far serenata a sfregio e ad ammicco, parlare finto latino, greco vero, far apparire vero il falso e quasi falso il vero. L'am-

biguità con la contraddizione dei valori stabiliti: un vero giullare, insomma.

Non vorrei però che il mio discorso sul ruolo del giullare alle sue origini avesse ingenerato qualche equivoco, inducendo qualcuno a vedere il giullare come l'emblema di una rivolta costante al potere, un fautore della presa di coscienza del popolo minuto, una specie di intellettuale a tempo pieno, tutto proteso alla formazione culturale delle classi degli sfruttati.

No, per cortesia... Giullare non significa sine qua non, in assoluto, attore dedito esclusivamente all'emancipazione e alla presa di coscienza del popolo. C'erano giullari di parte popolare, ma c'erano anche quelli a tutto servizio del potere, reazionari e conservatori, c'erano gli agnostici e c'erano quelli che si buttavano allo sbaraglio: un po' da una parte, un po' dall'altra. Insomma, succedeva piú o meno come succede oggi.

I giullari nella guerra dei contadini in Germania.

Katrin Köll, ricercatrice danese-tedesca, studiosa del teatro medievale, è riuscita a raccogliere una documentazione straordinaria sui giullari in Germania, rispetto al loro comportamento durante la guerra dei contadini tra Cinque e Seicento. Esistono verbali di processi contro giullari condannati a morte per aver approfittato dei lasciapassare che permettevano loro di attraversare in lungo e in largo il paese, fungendo da collegamento tra i vari gruppi di ribelli dislocati in Svevia, in Baviera, in Austria, fino al Tirolo, alla Croazia e alla Boemia.

Dai processi però salta fuori che costoro non si limitavano a fare da portaordini, ma svolgevano un vero e proprio lavoro di propaganda... Con le loro rappresentazioni si lanciavano contro l'organizzazione di rapina dei grandi feudatari, la mercanteria, la corruzione del clero romano e l'opportunismo ipocrita dei nuovi preti luterani. Nei processi, a prova di colpevolezza, erano prodotti anche i documenti contenenti i temi grotteschi di quelle giullarate, ed erano archiviati alcuni di quei fogliacci illustrati che venivano distribuiti al pubblico durante le rappresentazioni, con caricature litografate corredate da sonetti satirici e tirate buffonesche. Di questi fogliacci, riprodotti in modo stupendo, esiste una recente edizione pubblicata a Berlino Est, di cui io stesso posseggo una copia.

In altre documentazioni si viene a scoprire che alcuni di questi giullari, al contrario, si misero al servizio della polizia feudale: andavano in giro spacciandosi per simpatizzanti della rivolta dei villani, ma in realtà raccoglievano informazioni per incastrarli e farli catturare, così che fossero squartati secondo la prassi. Ogni tanto questi bastardi venivano scoperti dai contadini, che non si dimostravano certo più teneri nella loro vendetta.

Nella raccolta di testimonianze storiche sui giullari, la Köll ha pubblicato anche un documento che ce li presenta elevati al massimo della considerazione e del plauso. Il fatto documentato è accaduto a Berna. La città confederata, che si reggeva su un governo comunale, nella prima metà del Cinquecento è assalita dalle truppe burgunde. L'esercito comunale, composto in gran parte da cittadini volontari, esce incontro a quello francese, composto solo di grandi professionisti della guerra. I due eserciti si schierano in una vasta pianura, con il lago alla destra e la città alle spalle, sullo sfondo delle colline. È l'alba. Il capitano generale dei burgundi ha dato l'ordine di attendere per attaccare che il sole sia più alto. Se attaccassero in quel momento, il sole radente procurerebbe un grave handicap ai suoi soldati, che si troverebbero con i raggi sparati direttamente negli occhi.

Davanti all'esercito bernese si schierano allora decine di giullari in abito buffonesco. Alcuni stanno sui trampoli, altri cavalcano maiali e asini bardati con le insegne burgunde. Inscenano con grandi strepiti una battaglia in pantomima, nella quale fanno il verso alla spocchia dei burgundi e li rappresentano come dei cacasotto, una massa di palloni gonfiati, codardi e cornuti. Per un poco i burgundi, costretti a rimanere schierati, immobili, davanti a quello spettacolo osceno, resistono sopportando gli insulti e gli sberleffi... Ma quando i giullari si calano le braghe e fanno scoppiare petardi facendo il gesto di defecargli in faccia e di nettarsi il sedere con le bandiere che riproducono le insegne burgunde, l'intera prima linea sbanda... qualche centinaio di soldati parte per acchiappare quei buffoni, che non smettono mai di sbottere e far pagliacciate, e così finiscono contro le linee dei bernesi... I capi sbraitano, fanno suonare segnali di ritorno in riga, ma è troppo tardi. Ormai lo scontro è esplosivo... e Berna ha il sopravvento.

È per questa ragione che nell'antico statuto della città, unico che si conosca, è scritto che i giullari hanno diritto di ospi-

talità in Berna in ogni giorno dell'anno, da qualsiasi luogo provengano, godono del privilegio di recitare protetti e applauditi, e soprattutto sono dispensati dal pagare tasse o tributi.

La storia fatta coi cassetti.

Vorrei ancora, prima di concludere questa giornata, aggiungere qualche parola sul pericolo che comporta la schematicità. Mi sono imbattuto in alcuni testi nei quali gli autori, preoccupati di dare un'organizzazione storico-culturale alla gran caterva di stili e forme esistenti nei vari teatri dell'Europa rinascimentale, hanno risolto il tutto piazzando da una parte il Cinque-Seicento italiano con la Commedia dell'Arte, e dall'altra il teatro francese prima e durante Molière, poi quello spagnolo e, un po' più in là, ben spaziato, quello inglese, indicando quest'ultimo come di concezione tutta pre-stabilita e letteraria, assolutamente priva della verve dell'improvvisazione.

Ecco, siccome questa semplificazione è epidemica, e ancora una volta ci fa ritornare inesorabilmente alle accademie aristoteliche, mi permetto di ribadire che le divisioni verticali in questione non esistono: la storia non è fatta per gabbie e cassetti, tutto in ordine, tutto al suo posto! Tanto per cominciare, chi ha detto a quelli che nel teatro di Molière non si risolvesse mai con l'improvvisazione, e che gli attori inglesi del periodo elisabettiano non andassero a soggetto? I teatranti di Shakespeare e di Molière andavano all'improvviso e come..., si aggiustavano le parti sul pubblico: a comprovarlo ci è arrivata perfino una versione dell'Amleto dove scopriamo che l'attore Richard Burbage si era tranquillamente riscritto più di un intervento per proprio conto, rubando intere frasi da altre tragedie, anche non di Shakespeare.

Quanto all'altra dichiarazione, altrettanto drastica, sulla Commedia dell'Arte vista come unica e dominante forma di teatro in Italia, voglio ricordare che, nello stesso periodo, esistevano autori come Della Casa, Della Porta, l'Aretino, Giordano Bruno, Buonarroti il Giovane e via dicendo: potrei ricordare almeno un'altra decina di autori completamente autonomi dalla Commedia dell'Arte propriamente detta.

Ma il più strepitoso degli schematismi a sentenza è quello che ho sentito pronunciare di recente da un docente emerito; eccolo: «La Commedia dell'Arte muore quando viene forma-

lizzata, cioè quando a sostituire i canovacci vengono approntati dei copioni sceneggiati con dialoghi fissi e personaggi bloccati sulle trame. Quando il gusto dello stampare l'opera definitiva vince il piacere dell'imponderabile, qui la Commedia dell'Arte muore!»

Certo, da sempre dicono che, alla «Commedia», il coperchio della bara glielo abbia messo Goldoni. Quando Goldoni decide appunto di strutturare definitivamente il testo, riformare la commedia e... castrare l'improvviso. Però, io dico: le campane del *De profundis* ci andrei piano a suonarle... Sono azzardi pericolosi da becchini frettolosi. Io non me la sentirei mai di dire: «La Commedia è nata lí, lí è stata un po' male... qui si è rimessa... è morta laggíú». Anche perché, per quanto mi riguarda, non è mai morta la Commedia dell'Arte. Io me la sento ancora addosso, ricca. E per un'altra infinità di gente di teatro io so che è cosí. Gente di oggi, di ieri e dell'altroieri... Il varietà, l'avanspettacolo... Il teatro comico di tutto l'ultimo secolo: Petrolini, Ferravilla, Totò, non hanno fatto che riagganciarsi al grande polmone della «Commedia», riprendendo e sviluppando temi e chiavi a non finire. E ancora il discorso vale per Eduardo. Tutto il teatro napoletano degli ultimi cinquant'anni risente del filone davvero inesorabile della «Commedia».

Quindi, chi vuol metterci sopra la lastra col «Qui giace», fatti suoi: per me, io l'ho trovata ancora in ottima salute, che beve, sgavazza e fa l'amore spassandosela un mondo: la solita rigogliosa puttana di sempre!

Terza giornata

Inchiodare lo spettatore alla poltrona: la «situazione».

Sartre ha scritto un saggio, purtroppo non tradotto in Italia, che ha per titolo *Teatro popolare, teatro della situazione*. In teatro che vuol dire situazione? Significa l'impianto a chiave che permette di strutturare una certa progressione del racconto che coinvolge il pubblico in una tensione, rendendolo partecipe dell'andamento a risvolto dello spettacolo. Poco chiaro? Forse sono stato un po' arzigogolante. Ma di certo mi farò capire meglio dicendo che la situazione è la macchina che, nel racconto, prende e inchioda il pubblico alla poltrona. Con un'espressione più colorita, ma efficace, Blasetti diceva: «È il perno che fuoriesce dallo strapuntino e avvita per il sedere lo spettatore». Nell'Amleto esistono perlomeno quindici situazioni, una dietro l'altra. Vediamole insieme.

La prima situazione è quella dello spettro che appare e con voce da rutto profondo comincia a sfruculiare Amleto gridandogli: «Sono lo spirito incazzato di tuo padre. Qualcuno mi ha ammazzato! E quel qualcuno è tuo zio. Che oltre tutto mi ha fregato anche la moglie». Gli si può credere? Si sa, i morti ogni tanto danno i numeri. Ad ogni modo, Amleto decide di fare un'indagine. Altra situazione: c'è il fratello di Ofelia, innamorata di Amleto, che sta partendo. Va a Parigi a studiare. Di questa situazione di addio approfitta Polonio, il padre di Ofelia, per presentare la situazione generale della tragedia: veniamo così edotti sulla situazione che vede il giovane principe legato sentimentalmente a Ofelia. Ma all'istante ce ne viene imposta un'altra: Amleto decide di far raccontare da alcuni commedianti, di fronte allo zio re, la storia di un analogo delitto: tenterà quindi, attraverso gli attori, di creare una situazione di tensione da «psicodramma», che potrà far saltare il tappo del cervello all'assassino. Forse il fratricida non resisterà a tanto machiavello.

Nuova situazione: lo zio sospetta fortemente che Amleto

sospetti di lui, Amleto se ne rende conto, quindi, per non scoprirsi ulteriormente, decide di fare il pazzo. Recita la parte di un demente sfarfuliante, se la prende con la madre, insulta e prende a calci Ofelia, la quale – altra situazione d'innesto – incomincia ad andar fuori lei, da matta, ma sul serio. Infatti è l'unica a non capire in che razza di situazione si stia trovando. E così via con un crescendo diabolico: cadaveri, cambi repentini di direzione e di situazioni, fino al massacro finale che è il punto di rastremazione di tutte le coordinate, di tutte le situazioni in ribaltamento che arrivano a liberare la catarsi del congedo.

Per testimoniarmi della genialità di questa macchina delle situazioni che è l'*Amleto*, vi dirò che ho assistito a una recita di questa tragedia messa in scena da una compagnia di «scalzacani», eppure mi sono reso conto che rimanevo abbrancato egualmente alla storia. Anche se conoscevo il testo a memoria, erano le situazioni rappresentate che mi avvincevano, e mi facevano superare il fastidio di tanta cagneria.

Giulietta la matta!

Si dice che senza la situazione di Giulietta e Romeo, ogni dialogo fra i due amanti, ogni discorso singolo, non avrebbe senso. Infatti, pensate al monologo di Giulietta quando dice: «Oh Romeo, perché sei tu Romeo? Cambia il tuo nome. Che cos'è Romeo? È un braccio, una parte di te, un piede, una mano?» Ecco, se questo discorso lo facesse d'acchito una ragazza qualunque della quale non sappiamo niente... immaginate, si apre il sipario, si presenta una giovane attrice, s'affaccia al balcone e comincia: «Oh Romeo, Romeo, perché sei tu Romeo? Cambia il tuo nome». La gente si guarda intorno allocchita: «Quella è matta!» Infatti, solo grazie alla situazione che ci è stata proposta in anticipo noi accettiamo quel paradosso... anzi, ci appare poetico, ci prende. Il fatto di sapere che ci sono due innamorati che non possono legarsi per il fatto che le rispettive famiglie si ritrovano in conflitto da scannarsi – fra l'altro c'è appena stato un parente, un cugino di Giulietta, ammazzato proprio da Romeo, e poi ci resta infilzato anche Mercurio, amico fraterno di Romeo: insomma, una grande caciara con tanto di trappole, equivoci, sotterfugi andati a schifo ecc. – è tutto 'sto gioco delle situazioni a determinare il senso e il valore di certi dialoghi e a sottolinearne il gioco e la morale.

Riprendendo una frase di Sartre, dirò che «senza situazioni non esiste teatro». Diamo un'occhiata alle tragedie greche. *Medea* si regge su una sequenza incredibile di situazioni: per amore dell'argonauta abbandona il padre, lo tradisce, uccide il fratello, sposa Giasone – ladro di velli d'oro –, che la pianta per un'altra donna; umiliata, Medea si vendica eliminando la nuova amante, brucia vivo il padre di lei, e tanto per finire in bellezza sgozza i figli. Egualmente *Filottete* si muove su un continuo susseguirsi di situazioni: un serpente carogna lo morde a una gamba che gli va in cancrena, lo abbandona su un'isola, Ulisse gli frega l'arco, il figlio di Achille va in crisi. Lo stesso discorso vale per tutte le altre tragedie, da *Fedra* alle *Troiane*. Nel teatro comico romano ci ritroviamo addirittura con un eccesso di situazioni: raddoppi e scambi di persone, travestimenti, gioco delle parti, equivoci, paradossi a ribaltone... Tutte situazioni che, è evidente, sono chiavi portanti della commedia.

Con Eduardo sotto una macchina.

Quando, fra gente di teatro, ci si racconta di un testo, di uno spettacolo, la prima cosa che si espone è la situazione. Mi ricordo che una volta mi trovavo a Trieste e passeggiavo per la città con Eduardo. A un certo punto, eravamo così presi dal raccontarci vicendevolmente storie di teatro che, per poco, non finivamo entrambi sotto una macchina. Il teatro italiano sarebbe stato arricchito da una splendida situazione. Ambedue con uno zompo agilissimo ci scansammo ed Eduardo, rivolto al pilota della macchina desiderosa di piallare teatranti, esclamò: «Ehi, cerchi il colpo grosso!?»

E sapete la causa di tanto reciproco allocchimento? Stavamo ricordando una delle piú belle situazioni del teatro napoletano. Forse avrete sentito parlare della «cantata dei pastori», un genere di spettacolo sviluppatosi nella seconda metà del Seicento, legato alle chiavi della Commedia dell'Arte e del teatro popolare. La situazione-base è il gran da fare che si danno i diavoli pur di riuscire a incastrare la Madonna e i santi. Ma i personaggi motori dello spettacolo sono due zozzoni, due vagabondi picareschi, di nome Razzullo e Sarchiapone. Una coppia di «mort'e famme», che tentano espedienti di ogni genere pur di campare. Si fingono facchini e si offrono di aiutare una contadina a trasportare ceste colme di cibarie da ven-

dere al mercato, poi cercano di sguagliarsela con il carico inseguiti dal marito della donna, che li vuole mazzolare. Non gliene va mai bene una.

Piú tardi, recitando un pasto pantagruelico mentre sono intenti a rovistare in un bidone delle immondizie vicino a una taverna, spolpano lische di pesce, elencando tutti i sapori delicati di quegli invisibili brandelli, insultano il cuoco perché non ha cucinato con sufficiente cura e sapienza, e discutono sulle varie tecniche della cucina raffinata. Dopo un po' si trovano a passeggiare lungo il Vomero, e al Vomero arriva la donna. La Madonna è un personaggio fisso nelle cantate dei pastori: una Madonna addobbata esattamente come la Vergine di Pompei. Nella tradizione popolare la Madonna è quella e non altre: adornata di collane e gioielli a cascade, ciondoli ed ex voto, biglietti di banca appiccicati alle vesti con gli spilli. Si muove impacciata, come spaesata. S'imbatte in Razzullo e Sarchiapone e dice: «Scusate, io vorrei andare in Palestina». I due zozzoni si guardano: dov'è Palestina? E, per equivoco, credono che si trovi di là dal golfo. Si offrono di servirla: «Ce la portiamo noi 'sta bella signora...» Rubano una barca, ci caricano la Madonna, si ritrovano in mezzo al golfo; a un certo punto sale il vento, monta un gran mare in tempesta, e i due, che non sanno remare, con tutto che s'erano spacciati per pescatori, per poco non rovesciano la barca. Il vento si fa piú forte, montano onde spaventose: Razzullo e Sarchiapone, terrorizzati, si buttano in ginocchio e cominciano a pregare la Madonna. La Madonna è lí, ma loro la invocano in ginocchio, voltandole la schiena: «Madonna santissima, aiutaci tu!» La Madonna si commuove alle suppliche di quei cialtroni e fa il miracolo. Cosa volete che sia per lei... non fa altro che stendere il suo velo, che all'istante si gonfia, sollevando la barca che scivola a mezz'aria sorvolando le onde... «Madonna santissima, grazie per questo miracolo bellissimo». A nessuno dei due viene il benché minimo dubbio che quella «forestiera» possa avere a che fare qualcosa con la Madonna. Poi tutti e tre si ritrovano sempre sulla barca, in un mare piatto, nella bonaccia.

Ma ecco che all'orizzonte spunta una nave zeppa di vele. Arrivano i pirati e li catturano. I due zozzoni cercano di vendere la Madonna: «È nostra, di nostra proprietà, noi ve la vendiamo, basta che ci diate una percentuale sul suo riscatto e ci lasciate salva la vita». I pirati invece salvano la Madonna incantati dalla sua dolcezza a dir poco disarmante, e deci-

dono di mozzare la testa ai due zozzoni. Li costringono giù a capo chino e questi subito: «Oh Madonna aiutaci tu, santissima vergine!»... Ton! Cala la mannaia, le teste cadono rotolanti. Entrambi, se pur decapitati, le rincorrono, le afferrano, se le sistemano sul collo. Soltanto che si son sbagliati: ognuno s'è calzato la testa dell'altro. Razzullo col suo pancione si ritrova una testa magra e minuta, e viceversa Sarchiapone mostra un faccione tondo su un corpo smilzo e allampanato.

Finalmente giungono in Palestina: i due zozzoni e la Madonna si separano: «Buongiorno, signora, arrivederci e grazie». Razzullo e Sarchiapone vanno bighellonando alla ricerca di qualcuno da incastrare. Sentono raccontare che c'è una stalla dove è nato un redentore, e scorgono tanta gente che ci sta andando. Tutti portano doni da posare ai piedi della sacra famiglia. I due si guardano in faccia ed esclamano all'unisono: «Ehi, mica saremo cosí fessi da non approfittare di questa situazione? C'è una stalla poco piú avanti, ci facciamo un presepe per nostro conto». «Giusto – ridacchia Razzullo: io faccio la madre e tu il padre del redentore... e diciamo che lui è nato qui». Uno si traveste da donna, l'altro si traveste da san Giuseppe con tanto di barba finta. Rubano un agnello, lo avvolgono in una pezza tagliata a fasce. Lo posano in una culla e si buttano lí in ginocchio a pregare. Ai pastori che passano sfacciatamente gridano: «Siamo noi i redentori! Eh! Venite, il presepe sta qua!» Qualcuno ci casca e lascia il proprio dono.

Ma ecco una situazione imprevista: nella stalla fanno irruzione degli energumeni armati. Sono i soldati di re Erode, che ha dato l'ordine di mozzare la testa al bambino santo. I soldati vanno per le spicce. Sollevano l'agnello truccato dalla culla e: zac!, gli tagliano la testa. Quindi soddisfatti se ne vanno. I due zozzoni travestiti scoppiano a piangere, urlando: «Il nostro patrimonio, guarda 'sti bastardi di sbirri, si sono fregati anche le ceste con i doni!» In quel preciso istante davanti alla stalla transitano la Madonna e san Giuseppe con il bambino e l'asino. Stanno fuggendo verso l'Egitto. Gli zozzoni le vanno incontro: «Oh signora, come sta? Sapesse che disgrazia c'è capitata!» Manco adesso la riconoscono. La Madonna si commuove al racconto di Razzullo e Sarchiapone e lascia loro la maggior parte dei doni caricati sull'asino. «Che buona signora, quella! Chissà chi era. Ci siamo scordati di domandarglielo. Be', diremo per lei una preghiera alla Madonna». Come due orbi, in tutta la storia non si sono mai resi conto del prodigio che stavano vivendo.

Tre mimi ciechi.

Spero al contrario che a chi mi ha seguito fin qui non sia sfuggito niente dell'avvenimento, soprattutto riguardo alla tecnica dei continui ribaltoni che si susseguono nel racconto. È la situazione che tiene in piedi questa storia. Ma ora voglio dare una dimostrazione pratica, dal vivo, con l'aiuto di tre ragazzi con un po' di pratica del mimo.

Su coraggio, non importa se siete alle prime armi. Ecco, bravi... voi tre... Su, montate. Ora io faccio eseguire lo stesso movimento a ognuno di voi. Vi indico immediatamente di che si tratta, ma senza svelarvi la situazione della storia. Mimerete alla cieca. Allora, immaginate... ve lo eseguo io: uscite in atteggiamento disperato avanzando dal fondo verso il palcoscenico. Circo-spetti e tesi insieme. Vi guardate intorno, ecco, qui c'è una parete, qui c'è una porta, voi cercate di spingere questa porta e di aprirla. (*Immagina di afferrare la maniglia, e mima di dare spallate all'uscio*) Ma è chiusa. Niente da fare. Allora cercate di montare oltre la parete nella speranza di poter scorgere qualche cosa che sta di là, ma niente, il muro è troppo alto. Vi allontanate e andate verso l'altra parte del palcoscenico, così... (*Esegue i vari passaggi disegnando con evidenza ogni parete, oggetto o spazio che incontra*)... non si apre, anche di qui, uno, due, niente. La porta è bloccata anche di qua, non si apre. Quindi, angosciati, sempre recitando una tensione drammatica, andate là in fondo, osservate a destra e a sinistra nella speranza di scoprire qualcuno, qualcosa: «No, non c'è niente!» Vi voltate, finalmente: la speranza! «Sì, là c'è la salvezza! È là, meraviglioso!» guardate... Ma qualche cosa vi disturba, anzi vi demolisce letteralmente, vi lasciate andare sulle ginocchia... ecco, in questa posizione, completamente accasciati. L'azione si chiude qui. Chiaro? Allora, la eseguiamo insieme. (*Prende per mano uno dei giovani attori*) Mimo con te, vienimi appresso, lo eseguiamo all'unisono. Usciamo correndo disperati... la disperazione sul viso e nel gesto. Qui c'è la porta. Vai, aprila, afferra la maniglia. Spingi. Ecco, no, non c'è niente da fare, basta così, non si apre. Vai, qui c'è una parete, indicala appoggiando le palme distese. Ora fingi di arrampicarti. Allungati, ohp, ohp, niente, via di qui, piano, ohp, ohp, prima guarda. Scusa un attimo, aspetta, prima tasti, perché può darsi che sia aperta, senza spinta. Mica lo sai prima che è chiusa, se ti butti e dai spallate ed è aperta, finisci ruzzoloni. Vai così, vai dietro là... eh? C'è un'altra porta, no, scusa un attimo, prima devi disegnare la maniglia, quindi non puoi arrivare con il pugno chiuso, spalanca la mano, così... ecco, afferrala, acchiappi la maniglia, e poi spingi, e spingi con tut-

to il corpo, fino al massimo del fuori-equilibrio. Vai. Ecco, bravo, poi lascia la maniglia. Non così, tu l'hai staccata di netto la maniglia. Ti eri dimenticato che la tenevi nel pugno. Osserva, devi fare così, no, eh, t'è rimasta un'altra volta in mano!... Se te ne vai senza riaprire la mano, la strappi, no? Allora, uno, due, tre, vai! Ecco, niente (*si stacca dall'immaginaria parete*), non si apre, dalle una spallata, mima di salire, d'arrampicarti, no, attaccati così, mima di scendere, ecco, non c'è: via! Ohp! Adesso guarda così, guardati intorno. C'è? Non c'è! Via, ohp, vai di qua, là forse c'è qualcosa, vieni, vieni, ti volti, vedi qualcosa che ti esalta e dici: «Ah, ci siamo!» Aspetta, prima devi far capire al pubblico che hai scorto qualcuno o qualcosa che andavi cercando disperato, devi dirlo, no? Allora se fai così (*effettua una breve panoramica con lo sguardo, quindi si blocca*), il pubblico intuisce: «Ah, qualche cosa l'ha visto!» Allora vai. Ecco, vagli incontro... stop: bloccati. «Dio che delusione!» Ti lasci andare accasciato sulle ginocchia e stai in questa posizione per un attimo, disperato. (*Si rivolge a un altro ragazzo*) Adesso fallo tu. Vai. Sì, uguale, uguale preciso. (*Ripete la dimostrazione con gli altri due mimi*). Estrapoliamo qualche passaggio interessante. (*Il primo ragazzo ha lasciato la parete immaginaria di destra, Dario lo interrompe*) No, no, ho bisogno dello spazio. Scusa un attimo. Mentre ti muovi tu devi preoccuparti di disegnare uno spazio quasi scenografico. Cioè indicare l'esistenza di due pareti parallele, una qua e l'altra là, perché se tu la indichi nel centro, quando attraversi la scena per tornare, ci vai a sbattere contro. Non ti pare? Ehi, ma che fai... dove disegni la maniglia... (*Il ragazzo ha disegnato una maniglia enorme in una porta altissima*). Ma che razza di porte avete a Roma?! Ecco, bravo. Benissimo, cerca di saltare. Voltati... no! Guarda, là, là, sorridi, sorridi... ed ora cambia: atteggiati a disperato... disperato! (*I tre ragazzi hanno imparato la sequenza della pantomima. Dario li accompagna verso le quinte*) Adesso voi andate di là, nel retro del palco. Non dovete assolutamente ascoltare quello che racconterò al pubblico. Anzi, per favore, andate a rinchiudervi laggiù, nei camerini. Sì, appena pronto vi chiamo. (*I ragazzi escono*).

Gli occhi della situazione.

Adesso svelo la situazione. Loro agiranno in chiave fissa, senza sapere nulla del dramma che sta dietro, cioè della situazione. Ecce: sono tre situazioni diverse. Prima: c'è un uomo che ha litigato in un bar e ha sferrato una coltellata a un amico. Le coltellate si danno sempre agli amici. Fugge, inseguito da tutti gli altri amici che vogliono dargli una lezione. Scappa, cerca una via d'uscita, trova tutte le porte chiuse, poi finalmente si volta, ve-

de tutto libero: i campi! Laggiú è la via d'uscita... niente, all'istante gli si parano davanti gli amici. Gli hanno chiuso ogni possibilità di scampo. Sono armati, li vede venire avanti. È perduto. Non fa altro che lasciarsi andare accasciato e accettare il castigo.

Seconda situazione: è un rapporto d'amore. C'è una donna che ha abbandonato l'uomo in seguito a una lite furibonda. L'uomo, demoralizzato, va cercando la sua donna, di cui è ancora innamorato, vuol fare la pace. Spinge tutte le porte. Non la trova; finalmente gli sembra di scorgerla laggiú... no, non è lei. Ecco, sí, è proprio lei... è lei! Ma sta con un altro uomo, e si sta buttando appassionatamente fra le sue braccia. È come se gli avessero mollato una gran mazzata: si lascia andare affranto... si accascia.

Terza situazione: è quella di un tale assillato da esigenze corporali, impellenti. Sta cercando disperato un luogo appartato dove liberarsi; cerca porte che diano su toilette, le trova ma tutte chiuse. Il resto si capisce, non c'è bisogno di dare altre dritte... a un certo punto, corre... ma ormai non ce la fa, non ce la fa piú, e si lascia andare... accasciato... nella liberazione.

Ora chiamiamo i nostri mimi. (*I tre ragazzi tornano sulla scena*). Ci siete? Venite, accomodatevi. Spero che non siate stati a origliare. (*Risate e brusii nel pubblico, i tre si guardano intorno perplessi*). No, non c'è nessuno scherzo. Stiamo facendo un lavoro, è un gioco, ma serio. Allora via, comincia tu. (*Invita uno dei mimi a farsi avanti*) Ribadisco i tempi: prima la sequenza dello spingere la porta... (*Al pubblico*) Lui è il primo caso, ricordate, la situazione nascosta è quella della lite nel bar. Allora vai! (*Azione del primo attore. Risate e applausi del pubblico*). Perfetto, ottimo l'atteggiamento di smarrimento... l'ansia e la prostrazione finale. Bravissimo. Tocca a te adesso. Tu. Vai. Vai. (*Rivolto al pubblico, quasi a parte*) Lui recita la situazione dell'innamorato. (*Azione del secondo mimo*). Perfetto. (*Azione del terzo attore*). Attenti, è quella dell'impellenza tragica. (*Durante l'esecuzione il pubblico esplose in grosse risate e applausi. Quando il ragazzo sconsolato si accascia nella posizione, inconscia, di defecare... scoppia un boato*). Allora è chiaro che la situazione determina il valore in assoluto dell'azione mimica, cambia il significato dei gesti da patetici a tragici, da sottilmente umoristici in grotteschi e osceni. Tre esecuzioni identiche, tre risultati teatrali completamente diversi. Chiaro il discorso?

Col trucco e con la preparazione: il montaggio.

Ora, sempre a proposito della situazione, la sua importanza cresce maggiormente nel cinema. Pabst, grandissimo regi-

sta austro-tedesco, e con lui il russo Ejzenštejn, avevano addirittura giocato sulla chiave della situazione al punto da mettere in piedi veri e propri documentari didattici in cui dimostravano come il montaggio a incastro di sequenze con situazioni diverse determini valori e significati ancora più differenziati di quanto non accada in teatro.

Ai fini di questa dimostrazione Pabst aveva ripreso l'immagine di un uomo, in un'inquadratura che lo vede alla finestra nell'atto di radersi. A un certo punto il rasoio gli sfugge e si taglia la faccia, si medica, si mette un tampone, poi riprende a insaponarsi. Termina di radersi. Si lava, afferra una ciotola con della minestra e, sempre restando alla finestra, affonda il cucchiaino nella ciotola e mangia. A un certo punto, schifato, prende e butta tutto quanto. Controcampo: alla finestra del palazzo di fronte c'è una donna che si pettina, va avanti e indietro dall'interno alla finestra, appare per pochi istanti in abiti succinti, a un certo punto si vede quasi nuda. Si riveste, ritorna alla finestra e si pettina. Quindi si guarda intorno. Chiude la finestra.

Un'altra sequenza è quella della piazza, nella quale succede l'ira di Dio; c'è una folla di manifestanti, arriva la polizia a cavallo, carica, spara. Gente rovesciata a terra, la polizia viene fronteggiata da un gruppo che lancia pietre. Un'azione di violenza e di reazione. Queste sequenze vengono montate da Pabst in tre modi diversi. In una c'è l'uomo che si rade e scorge nel palazzo di fronte la ragazza. L'uomo è affascinato e turbato. Preso com'è dal rubare le immagini piccanti, si ferisce col rasoio, si medica, e poi ritorna alla finestra e, pur di stare alla finestra, come pretesto si porta la tazza della minestra e comincia a mangiare. Più che mangiare la minestra, pare divorarsi la ragazza, che civetta e provoca con intenzione. La ragazza, lusingata da questa attenzione, recita con più calore le sue manfrine, poi di colpo scompare, chiudendo la finestra. L'uomo, sfottuto, per la rabbia getta la ciotola.

Altra sequenza. La donna alla finestra guarda quello che succede in piazza. All'inizio sembra indifferente, osserva con distrazione. Ma ecco (controcampo) arriva la polizia. Il suo guardare dalla finestra è carico di angoscia. La tensione sul suo viso cresce. A un certo punto ritorna a guardare dopo un'esplosione, una carica, non si rende nemmeno conto di essere quasi nuda, non se ne cura, la sua faccia è attonita. È tutta presa dall'attenzione, meccanicamente si pettina e non partecipa a quello che fa, ma soltanto a quello che vede.

Terza situazione. L'uomo che si rade alla finestra guarda nella piazza a sua volta, e il suo tagliarsi la faccia stavolta è causato dalla carica che lo sconvolge, il suo mangiare è senza partecipazione, si arresta più volte, fatica a deglutire. A un certo punto pianta la ciotola perché ciò che vede nella piazza evidentemente lo disgusta.

Pabst ha caricato la macchina da proiezione con queste tre diverse sequenze e le ha mostrate ai suoi allievi. Alla fine della proiezione ha chiesto loro: «Dove vi sembra che gli attori siano stati più bravi? Nella prima sequenza, nella seconda...» Ciascuno ha dato risposte diverse: «Be', l'uomo mi è parso più coinvolto quando vede dalla finestra la carica, e si ferisce col rasoio...» E un altro allievo: «No, a me è sembrato più credibile nella sequenza con la ragazza». Un altro: «A me è piaciuta la ragazza quando fa la manfrina per sedurre l'uomo... molto sottile e misurata, un po' troppo melodrammatica nella scena in cui segue la carica di polizia». Pabst raccoglie tutte le diverse dichiarazioni. Poi stacca tutto, smonta i nastri e mostra i pezzi. Gli allievi scoprono che è sempre lo stesso negativo riprodotto e montato in progressioni diverse: la donna alla finestra, così come il comportamento diverso dell'uomo nei due montaggi, è tratto da un'unica pellicola. Nessuno partecipava direttamente, si trattava di riprese dove le intenzioni, la tensione, erano recitate senza un referente particolare. Il valore diverso è stato determinato dagli accostamenti, dal diverso montaggio dei medesimi pezzi alternati di pellicola: l'uomo che si rade abbinato alla donna discinta, la donna discinta alternata alla carica di polizia; sono questi accostamenti che determinano l'illusione di valori e varianti diversi nell'atteggiamento degli attori. Pezzi di storie diverse, che non c'entrano niente l'una con l'altra, prendono un senso logico grazie al montaggio. D'altra parte la storia delle riprese cinematografiche è zeppa di aneddoti sugli espedienti usati dai registi per rubare immagini credibili.

De Sica ladro d'immagini.

Si racconta che De Sica fece nascondere delle cicche di sigarette nella tasca del bambino protagonista di *Ladri di biciclette*. Quel bambino non riusciva a recitare la disperazione, in una scena sotto finale, con sufficiente credibilità. Il bambino, in un momento di pausa, stava facendo la pipì contro il

muro, e uno da dietro la macchina da presa lo aggredisce: «Sei tu! Sei tu che hai rubato i mozziconi e fumi di nascosto!», «No, non è vero!», si è voltato, e un assistente è andato a frugargli nelle tasche, ha trovato le cicche. Il bambino è scoppiato in un pianto ininterrotto. Trucco un po' crudele per strappare una sequenza determinante. Nel montaggio, poi, l'immagine è stata sistemata col controcampo del padre aggredito dalla gente che l'ha sorpreso mentre tentava di rubare la bicicletta e l'effetto, per chi ha visto il film, è davvero sorprendente.

Ora voglio proporre un altro gioco piuttosto spassoso per dimostrare ancora meglio il valore della situazione e del montaggio, questa volta in chiave teatrale.

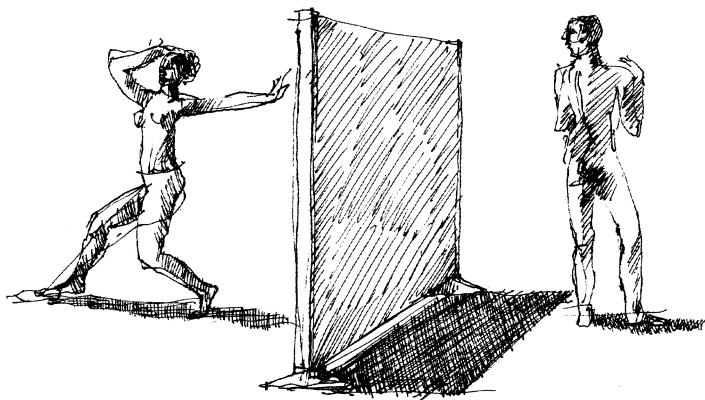
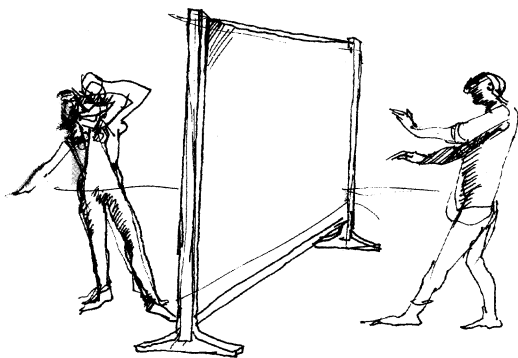
Dovrete aiutarmi. (*Sollecita due ragazzi a dargli una mano*). Quel pannello laggiù, per favore, dovrete portarmelo qui. (*I ragazzi rientrano trasportando un pannello con base di tre metri per due e mezzo*). Ci servirà da paravento o divisorio, lo sistemiamo qui al centro, di coltello, cioè verticale al pubblico. Due attori reciteranno insieme, separati dal divisorio che taglia esattamente in due la scena, in modo che l'attore che agisce non veda i gesti e l'azione dell'altro che recita nello spazio attiguo... e viceversa.

SEQUENZA CON PANTOMIMA.

In questo caso ho bisogno anche di tre ragazze, forza! E di altri tre ragazzi. I tre ragazzi, per favore, vengano in proscenio. Voi, a turno, dovrete mimare la stessa azione che vi ho raccontato a proposito del montaggio di Pabst... vi ricordate: l'uomo che si sta radendo alla finestra: s'insaponi, si ferisce al viso... butta via la ciotola. Si sporge ogni tanto a sbirciare dalla finestra, osserva sempre più interessato, stupito, sgomento, terrorizzato... tutte le reazioni che vi vengono in mente, nell'ordine che preferite... basta che siano reazioni intense. A un certo punto vi allontanate e tornate alla finestra con una scodella in mano, con un cucchiaino pescate bocconi di un cibo non ben identificato. Decidete voi il tipo di pappa, zuppa o minestrone che preferite. L'importante è che non perdiate mai di vista la finestra e ciò che riuscite a scorgere dall'altra parte del pannello... immaginando che sia trasparente. È chiaro! Ora voi andatevene nel retropalco, non dovrete ascoltare quello che io andrò dicendo alle tre ragazze. (*I tre se ne vanno*). E non fate i furbi, non state a origliare. Veniamo a noi. (*Rivolto alle ragazze*) Cominciamo con te. Tu devi mimare, come nella sequenza di Pabst, una donna che si pettina, si spoglia... inizia un vero e proprio strip-tease. Eseguito con garbo... Qui di fronte al pubblico c'è un grande specchio... nel quale ti ammiri... ti pavoneggi... ogni

tanto ti palpi per constatare se sei sufficientemente soda. Bra-
va, seguimi. (*La ragazza mima a sua volta*). Ti compiaci o ti preoc-
cupi, come ti pare... (*La ragazza mima di massaggiarsi, si dà pac-
che sui fianchi*). E ti lavi, ti fai la doccia, ti asciughi. Ad un cer-
to punto ti rendi conto che sei osservata (*fa il gesto di affacciar-
si, si ritrae*), sfuggi per un attimo, ti nascondi pudica, ma poi
lusingata continui fingendo di non esserti accorta del guardone.
(*Esegue gesti allusivi dello strip-tease, entrambi mimano di avvolsi-
gersi in un lenzuolo e di tornare a spogliarsi*). Stop, ottimo. Tu (*si
rivolge all'altra ragazza*), seconda scena: tu mimerai una lite con
il tuo uomo. L'uomo è oltre la quinta, vai a insultarlo... fingi di
evitare qualcosa che ti ha lanciato contro, raccatti l'oggetto, fai
per tirarglielo addosso a tua volta. Lui ti schiaffeggia, ti aggre-
disce, ti mette le mani addosso. Reagisci... gli mordi una ma-
no... Piangi... fai il gesto di volertene andare. Lui ti trattiene,
ti accarezza, tu lo scacci. Lui cerca di baciarti... di stringerti...
Alla fine la donna acconsente... si lascia andare, e tu mimi di
amare il tuo uomo con grandi effusioni e di essere amata a tua
volta. Basta così, hai capito tutto. Naturalmente io vi sto dan-
do solo una traccia. Poi voi, a soggetto, potete metterci dentro
tutte le varianti che vi vengono in mente. E per finire, la terza
ragazza: tu dovrai mimare una scena da film poliziesco. Tu sei
una ladra d'appartamenti. Stai rubando dei gioielli in una ca-
mera da letto... te li provi... infili in un sacco la refurtiva... ar-
genteria... quadri d'autore. Stacchi la tela dalla cornice. Ti sem-
bra che qualcuno ti stia spiando dalla finestra del palazzo di fronte,
ti scansi... in quel momento si sente l'ululato di una sirena.
La polizia! Accenni di voler fuggire, torni indietro. Sei in trap-
pola. Afferi un'arma, un fucile, spari dalla finestra, in prosce-
nio. Ti rispondono sparandoti a loro volta. Mima di scansarti,
indica le traiettorie dei proiettili, vieni in proscenio e spara a
mitraglia. Butti bombe a mano, vieni colpita, crolli lentamente
a terra e muori. È chiaro? Via allora. Richiamate i tre ragazzi.
Allora cominci tu (*indica la prima ragazza*)... stai scostata dal pan-
nello durante l'azione in modo da non impallarti rispetto al pub-
blico che sta dal lato opposto della sala... ché anche lui ti deve
scorgere. E questo vale anche per voi. (*Si rivolge ai tre ragazzi che
stanno rientrando in quel momento*) Cercate di agire ad almeno
un metro dal pannello divisorio anche quando mimate di affac-
ciarvi alla finestra che è situata qui. (*Indica la parte prospiciente
del proscenio*) Restate sempre coperti l'un l'altro. Via!! (*Al pub-
blico, sottovoce, mimando*) Lei è quella che... fa il gesto di spo-
gliarsi, capito? Azione!

Il ragazzo e la ragazza iniziano a mimare le diverse situazioni:
lui si insapona. Lei si pettina. Il ragazzo sbircia appena, la ra-
gazza gli volta le spalle e fa il gesto di togliersi la camicetta. Si
guarda allo specchio. Lui, distratto dallo sbirciare alla finestra,



si insapona anche gli occhi. La ragazza si toglie la gonna e la butta. Il ragazzo si asciuga gli occhi. Sbircia ancora dalla finestra. Sgrana gli occhi, torna a lavarsi. Si asciuga velocemente. Guarda di nuovo. La ragazza si pavoneggia davanti allo specchio e si sfilta il reggiseno, poi si sfilta le calze armeggiando appena. L'uomo si insapona veloce, si infila il pennello in bocca, sputa, s'ingozza, sbircia di nuovo. Si scansa dalla finestra.

Il pubblico scoppia in una grande risata quando la ragazza, nello stesso istante, guarda verso la finestra e si ritira, coprendosi con un lenzuolo. Il ragazzo sbircia affacciandosi appena. Lo stesso fa, accidentalmente, la ragazza, che alla fine si decide e ritorna a eseguire lo spogliarello sfrontato. Il ragazzo mima di affacciarsi, spudorato, addirittura proteso, poi, impacciato, resta come allocchito. Quasi contemporaneamente la ragazza si volta a guardare in modo sfrontato verso la finestra muovendo il sedere a provocare il guardone. Il ragazzo si ritira molto imbarazzato. Torna reggendo una ciotola. Mima di affondare il cucchiaino. Si porta il cucchiaino alla bocca con ritmo sempre piú frenetico, si rimpinza. Mima di ingozzarsi. Intanto la ragazza s'è tolta le mutande e sta mimando di essere sotto la doccia. Si strofina dappertutto, sinuosa, si palpa insaponandosi. Il ragazzo tossisce soffocando. Butta in aria cucchiainate di minestra. Scoppia un grosso applauso.

DARIO Bravi... non poteva riuscire meglio! Sembrava quasi che si fossero messi d'accordo! Non è vero? Ci sono stati due o tre momenti in cui si è raggiunto un sincrono perfetto. È logico che a questo ritrovarsi con i tempi ha concorso il vostro apporto di risate e di applausi, risate e applausi che hanno segnalato, di volta in volta, a entrambi di continuare con le azioni iniziate, che si doveva insistere e svilupparle. Ma tutto questo a ogni buon conto vi dimostra ancora una volta il valore straordinario che ha la situazione, perfino in una pantomima recitata alla cieca.

È la situazione che ha montato le casualità in un sincrono che voi (*si rivolge al pubblico*) avete sollecitato e sottolineato come tanti direttori d'orchestra.

Ma adesso vediamo cosa ci riservano gli altri due montaggi. Accomodatevi. Sí, la ragazza sempre lì... ancora state attenti di spallarvi... controllate sempre che gli spettatori seduti nel lato opposto della sala riescano a vedervi. Via! (*Al pubblico, sempre sottovoce*) E la pantomima del ménage vivace con conflitto. Azione!

Il ragazzo inizia, ripetendo piú o meno gli stessi gesti del primo. La ragazza si sbraccia, rivolta alla quinta di sinistra (corte), mima di ricevere un pugno in bocca. Sputa. Va al lavandino e spu-

ta. Mima di bere. Si sciacqua la bocca. Sputa l'acqua addosso all'uomo. Mima di scansarsi. Il ragazzo, al di là del divisorio, accenna a guardare stupito... mima di veder arrivare qualcosa... dentro la finestra. (*Il pubblico scoppia in una gran risata, per poco non si trovava in sincrono*). Il ragazzo mima la presenza di un insetto (*ape o calabrone*) che lo aggredisce. (*Il pubblico ride ancora più divertito avendo scoperto l'equivoco del primo scansarsi alla finestra*). La ragazza, di là, sta insultando il suo uomo che adesso l'ha afferrata per i capelli e la strattona... la donna gli molla una ginocchiata. La donna mima anche la reazione dell'uomo che si porta le mani sul basso ventre e saltella urlando, muto, per il dolore. La ragazza ride, dall'altro lato il ragazzo, per una straordinaria coincidenza, guarda dalla finestra e ride a sua volta. (*Il pubblico scoppia in uno sghignazzo da soffocamento*). Il ragazzo, stimolato dalla reazione del pubblico, applaude. La ragazza si volta alla finestra, cioè verso il pannello divisorio, e sembra ammiccare al ragazzo. La ragazza mima di ricevere un calcio nel sedere. Il ragazzo sta mangiando qualcosa... mima di tenere in mano della frutta che pilucca. Si fa serio. La donna mima di infilarsi delle scarpe, una giacca, spalanca addirittura un ombrello, e fa il gesto di andarsene. L'uomo l'ha afferrata per la sottana, lei cerca di liberarsi. Lui l'abbraccia, lei si slaccia. Il ragazzo dall'altro lato continua a sbocconcellare, tutto preso com'è, si addenta anche le dita; mima di staccarsele e di mordicchiarsele come fossero costine di maiale, poi butta l'osso... finché rimane senza le dita di una mano. La ragazza mima la riappacificazione e l'abbraccio finale. Grande applauso.

DARIO Siete molto bravi. Scusate, da che scuola venite?...

RAGAZZO Lecoq.

DARIO Si notava lo stile. Tutti e due?

RAGAZZO Sì.

DARIO Complimenti al maestro! Davvero, e anche a voi, è logico. C'è stato il momento in cui tu hai fatto il gesto di scansare l'ingresso nella stanza della vespa o del calabrone... a proposito, cos'era?

RAGAZZO Non so... forse un'ape, ma anche il calabrone...

DARIO Va be', dicevo, proprio un secondo prima la ragazza ha fatto il gesto di scansare qualcosa lanciato dal suo uomo e per poco non si è effettuato un sincrono di montaggio perfetto. E anche dopo, sulla risata... Non c'è bisogno di fare altri commenti al miracolo della situazione, è stato spassosissimo. Veniamo alla terza scena... speriamo che sia all'altezza delle altre due. Potremmo chiamarla «pantomima alla cieca». Siete pronti voi? Allora, via! (*Al pubblico*) Vi rammento che è la sequenza del... (*fa il gesto dello sgraffignare, con la mano che abbranca*).

La ragazza mima un'entrata circospetta... si intuisce che cammina nella penombra. Raggiunge a passi felpati il proscenio e fa il gesto di trovare una tenda per richiuderla. Mima di svitare il coperchio di un vasetto. Si guarda intorno di continuo. Mima di inciampare in un tavolino o altro mobile... Raccoglie dei cocci. Il ragazzo esegue la medesima azione dei due che l'hanno preceduto - sbircia appena dalla finestra. La ragazza ha spalancato lo sportello di un mobile e fa il gesto di togliere un pacchetto di biglietti di banca; va verso il proscenio, fa il gesto di accendere un abat-jour per poter esaminare meglio il malloppo, conta i soldi, osserva controluce le banconote. Il ragazzo s'è portato alla finestra, interessato a ciò che immagina stia capitando di là. La ragazza estrae altri pacchetti di banconote. Il ragazzo, nel radersi, si sbiglia (*Risata del pubblico*). La ragazza ha trovato un cofanetto, lo apre, ne estrae anelli che si infila al dito. Se li lucida, se li rimira, si infila velocemente anelli in quantità su ogni dito. Quindi, sempre come impazzita di gioia, si infila collane, bracciali, corone in capo. Il ragazzo... sta mimando di suonare un violino, agita velocissimo l'archetto. Sembra dare il tempo all'azione della donna. (*Il pubblico applaude divertito*). Stop. La donna si è interrotta. Mima di far scorrere la tenda della finestra in proscenio. (*Il pubblico ha cessato di ridere*). Avvertito dal silenzio, anche il ragazzo cessa di suonare il violino e si chiede perplesso cosa stia succedendo dall'altra parte... È in attesa. Mima di cambiare le corde, forse spezzate, del violino. La ragazza mima di raccogliere la refurtiva e di tentare la fuga. Va verso il fondo, fa il gesto di affacciarsi. Torna sui suoi passi. Stacca qualcosa dal muro. Dal gesto di introdurre proiettili nel caricatore, capiamo che si tratta di un fucile. Si porta alla finestra e spara. Emette un suono che imita lo sparo: Pam! quindi un altro: Pam. Swing. Rampt! Rimm! Si scansa e finge che un proiettile l'abbia sfiorata ad una spalla. Imita anche il sibilo e il rimbalzo di altri proiettili provenienti dall'esterno: Swing! Zimm! Il ragazzo dietro il divisorio intuisce che la ragazza sta mimando una sparatoria... sbircia dalla finestra con circospezione, mimando a sua volta di scansare proiettili che entrano dalla finestra e poi attraversano la sua stanza. (*Grande risata e applausi del pubblico*). La donna continua a sparare. Fa il gesto, con una gran sventagliata, di sparare un intero caricatore. Poi mima di scavalcare la finestra e di tentare di svignarsela andandosene in equilibrio sul cornicione. Il ragazzo, nel frattempo, ha fatto il gesto di estrarre una pistola dalla fondina appesa alla cintola e comincia a sparare a sua volta dalla finestra, emettendo spernacchiate che imitano spari: Sprang - Swing - Zium - Zim Paam! (*Gran risata*). La ragazza sente il verso degli spari prodotti dal suo partner invisibile e quindi torna sui suoi passi, sempre restando sul cornicione, e mima di sparare alla volta del divisorio. Mima di essere colpita. Anche il ragazzo, quasi all'unisono, si

porta una mano al petto. La ragazza mima di perdere l'equilibrio e di precipitare. Il ragazzo cade di schianto al suolo. (*Applausi a non finire*).

DARIO Ma è una giornata davvero straordinaria! Speriamo di ricordarci le sequenze e di poterle ricostruire. Ci siamo proprio divertiti, sí, anch'io.

«Lazzaro fatto a pezzi».

La dimostrazione si è risolta in un gioco davvero spassoso, ma ora, per ribadire il discorso, è meglio che io esegua un brano particolare, per dimostrare come si montano le situazioni. Rappresenterò, facendolo a pezzi e quindi ricucendolo davanti al pubblico, un brano piuttosto conosciuto ormai, che molti, scommetto, avranno già visto piú di una volta. Si tratta della giullarata *La risurrezione di Lazzaro*, una rappresentazione zeppa di personaggi, ma per un solo attore (strutturata su una situazione chiara).

Una gran folla di curiosi fa ressa intorno alla tomba dove è stato seppellito Lazzaro per assistere al miracolo della risurrezione. Il clima è quello delle fiere paesane. Nessun evento mistico, nessuna tensione rituale, la gente è venuta al camposanto solo per godersi lo spettacolo, possibilmente senza trucco né preparazione. Qui è la situazione: il miracolo visto come gioco di prestigio di un mago e non come vittoria dello spirito sulla morte nel gioco tragico e generoso di un dio. La chiave è subito annunciata con l'ingresso di un personaggio nel cimitero. Costui chiede al guardiano se è proprio lì che verterà eseguita la risurrezione di Lazzaro e fra quanto avrà luogo. Ecco che subito il guardiano del cimitero impone il pagamento di una tassa d'ingresso di due soldi per il diritto di assistere allo spettacolo... e ci manca poco che stacchi pure i biglietti!

L'azione monta quando nello spazio comincia a entrare un sacco di gente. Lo spettatore arrivato per primo si guarda intorno per cercare di capire dove avverrà il miracolo ed è preoccupato di trovarsi il piú vicino possibile alla tomba per non perdere nulla dell'«esibizione».

Durante il percorso mi arresterò per far notare due elementi importanti: prima di tutto la sintesi del racconto, e poi le situazioni che si sviluppano. Il dialetto, meglio, la lingua che impiegherò è strutturata con l'incastro di almeno dieci

dialetti differenti del Nord Italia, con l'inserito anche di termini provenienti da linguaggi del Sud. Ma sono certo che capirete perfettamente. Andiamo a incominciare!

Assume l'atteggiamento di chi intende rivolgersi a qualcuno.

«Ca scûsa, a l'è questo el camposanto simitiéro dove che va a fare el resuscitamento del Lazaro, quelò che han sepelito da due o tre ziórni? Che dopo ariva un santón... Jesus Cristus, me pare, che fa do' segni e tira giò un sbarlùscio, e tuti i grida: "L'è vivo! l'è vivo!" e gh'andèm a bere e s'enciuchim me dio? L'è chi lòga?» (*Si sposta leggermente autospiazzandosi*) «Sì, l'è chi lòga, dòj bajòchi se vursìt vegnìr...» (*S'interrompe rivolgendosi al pubblico*).

Ecco, avete notato un particolare? Non mi sono quasi mosso. Mi è bastato sbilanciarmi sul tronco (*esegue*), uno, due, tre, per determinare l'illusione della presenza del secondo personaggio. Sin dal mio ingresso mi rivolgo a un personaggio ipotetico che mi sta di fronte, che non è fisso in questa posizione (*indica*), ma piuttosto si muove in tutta la dimensione, diciamo in questo spazio scenico (*lo indica*). E voi in questo momento, piú o meno, indicate nel vostro cervello che esiste questa prima persona da me interpretata che introduce questo altro personaggio.

«L'è chi lòga?» «Sì, l'è chi lòga». (*S'interrompe per commentare*).

Allora, il movimento del passaggio da un personaggio all'altro – e di questo vi potete accorgere soltanto se ve lo faccio notare – parte con il nuovo interlocutore, che si trova ancora di schiena... cioè io non mi sono ancora spiazzato, non ho aspettato a pormi in questa posizione per prendere la parola nelle vesti del guardiano... ma ho detto la replica ancora prima, cioè superando il punto morto. Ho eseguito quella che, nel cinema, si può chiamare una «sequenza incrociata».

(*Riprende*) «L'è chi lòga?» «Sì, l'è chi lòga».

È come se la voce venisse da fuori campo e rientrasse.

«Sì l'è chi lòga, dòj bajòchi se vursìt vegnìr denter a vidé el meràcolo». (*Altro accenno allo spiazzamento*) «Dòj bajòchi a tí, parchè?» (*Si torce appena col busto*) «Parchè mi...»

Sono due tempi. Capito? Subito, col ritorno nella seconda posizione.

«Parchè mi son el guardian del simitiéro camposanto, e débio esser cumpensà de tûti gli impiastri burdeléri che voialtri m'impiantì: me schiscée tûta l'erba, ve sentìt sù la cruse, me sturté i brasi, e me robìt tûti i lûmìni. (*Fa il gesto di asportare i lumini dalle tombe*) Dòj bajòchi se vursìt vegnìr dénter a vedè el meràcolo. (*Cambio di atteggiamento, molto compiaciuto cammina verso destra*) Se no, andè in un altro camposanto simitiéro, ah... ah... voi vedé se lí lo truarét un santo cume el nostro, ah... ah!... ah!... che con tri ségn ol fa resuscità morti come fudès fungi! Ah, ah! (*Attraversa la scena verso sinistra*) Anca ti, dona».

È chiaro? Il primo personaggio interlocutore è già sparito, è già fuori campo, e ho fatto apparire un personaggio nuovo, una donna che tiene un bambino in braccio. E il guardiano adesso che ce ne dà l'avvisata:

«Anca ti dona, dòj bajòchi, anca el bambìn. (*Finge di interrompere le rimostranze della madre*) No' m'importa se no' 'l capìsse, mèzo bajòco... quando sarà grande ti ghe dirà: peccato che ti gh'avévet ol zervèl 'si gnuch che non ti g'ha capì na gòta! Ho pagà mèzo bajòco, e sùl pì bel ti m'ha pisà anca adòso. (*Cambio di ritmo*) Oh, boja!...» (*S'interrompe*).

Ecco, non ha ancora terminato la frase che c'è già un'altra azione che s'incrocia. Si preannuncia l'ingresso di un nuovo personaggio, un ragazzo che, molto probabilmente, sta cercando di scavalcare il muro di cinta del cimitero per evitare di pagare l'obolo. Raccoglie un sasso, c'è un'azione che introduce:

«Fòra da 'sto muro. (*Lancia la pietra e si rivolge di scatto al pubblico*) Oh, oh!... El fùrbaso, el vol vegnìr dénter a godèrse ol meràcolo a gratis!»

Ho già indicato in sintesi il gesto di scavalcare il muro da parte del ragazzo: battuta/gesto. E qui il gesto non è descrittivo, è solo d'appoggio a un'azione già determinata, la sintesi estrema dell'azione in totale. Come succede nei fumetti. C'è la battuta col fumetto fuori campo, e vediamo il ragazzino nell'atteggiamento di scavalcare. Nel momento stesso in cui il guardiano del cimitero ha rappresentato il movimento e ha commentato: «voleva entrare gratis il furbacchione», ecco che subito scompare e rientra il personaggio del primo spettatore che abbiamo abbandonato là, prima. Ma ecco, importante è leggervi come si cancellano e si fanno riapparire i personaggi nel gioco delle sequenze e delle situazioni. Allora vediamo.

«Boja, desgrasià, fôra dal muro (*commento al pubblico*), ohè, bel fûrbàso! Ol vol vegnì dénter a godérse el meràcolo, a gratis!»

Ad incrocio con quel personaggio ne ho introdotto già un altro. L'avete visto in questo nuovo atteggiamento, con cambio di ritmo e di comportamento, è un atteggiamento di meraviglia, di stupore, teso a misurare, con lo sguardo, tutto l'arco visivo che mi sta di fronte.

(*Agisce venendo in avanti e spostandosi quindi lungo il proscenio*)

«Boja!»

C'è silenzio. Respiro, poi riprendo con la battuta.

«Boja, come l'è grandò 'sto simitiéro!»

Indoviniamo che questo commento non può essere del guardiano, lui il cimitero lo vede tutti i giorni. È ovvio, si deve trattare di un altro personaggio; è proprio il valore della battuta in sé che ci fa capire il cambio senza dover fare didascalie... e senza dover caratterizzare con gesti o atteggiamenti forzati. Prosegue il commento dello spettatore fanatico di miracoli:

«Boja, come l'è grandò 'sto simitiéro! Quanta zénte, quante crósi!»

C'è un anacronismo, è ovvio che al tempo di Gesù Cristo non c'erano ancora le croci nei cimiteri. Il gioco è voluto.

«Boja, quante crósi, quanta zénte che mòre... chisà dove che avran sepelito Lazaro. (*Commento al pubblico, si sporge letteralmente verso gli spettatori*) A mi me piàse vegnì la matina presto a vedérme i miracoli, a tôrme el posto, me piàse piasàrme li davanti bén... parché o' gh'è de'...»

Mi rivolgo a voi con l'atteggiamento di chi è in procinto di confidare cose delicate. Prima è una considerazione che il personaggio fa quasi a se stesso, commenta: quant'è grande questo cimitero, quante croci, quanta gente muore! Chissà dove avranno piazzato – lo sussurra appena guardandosi intorno perplesso – la tomba di Lazzaro? Poi distrugge l'immagine del camposanto e si rivolge direttamente agli spettatori causando la distruzione totale della quarta parete, questo per l'introduzione del dialogo in diretta.

L'arruffianata.

«A mi me piàse... – dice – io sono venuto qua in anticipo perché voglio guadagnarmi il posto migliore, proprio davanti alla tomba». Lo commenta: «Perché a gh'è dei fùrbàsi...» e qui si guarda intorno con circospezione... Attenti, questa manfrina viene di lontano, dalla Commedia dell'Arte attraverso i clown, questo arruffianarsi il pubblico fingendo di preoccuparsi che estranei, gente di fuori, possano ascoltare le confidenze che io regalo solo a voi perché solo voi ne siete degni... «Ma che resti un nostro segreto, mi raccomando!» È quindi una manfrina di coinvolgimento, di piaggeria in cui il pubblico viene chiamato ad una connivenza smaccata.

«Ecco il segreto di cui vi rendo partecipi», sembra dire.

«A mi me piàse vegnì presto a la matina a torme el pòst. (*Abbassando la voce e sbirciando ai lati*) Parchè a gh'è dei santoni, stregonassi, che fan dei truchi, a méten de sóra via un morto e poe, de sóta via, un vivo, poe ol fa tri ségn: "Vivo! vivo!" El mesté se rebalta, végne su el vivo, soto el morto...! No, mi voi controlàr che no' i faga el truco! (*Sempre rivolto al pubblico, cambiando tono*) L'altra volta sunt vegnù de matina presto, me sun picà qui davanti a questa tomba averta e, dopo una mèza giornata che speciàvo, el meracolaménto l'han fait là in fund, e mi sun restàt chi lòga cume ùn barlòc a speciàre. (*Respiro profondo*) Ma stavolta me sunt informà, m'han ditto che se ciàma Lazaro quel che han sepelìto adèso, fresco... se ciàma Lazaro, mo' mi me trovo la tomba con su scritto Lazaro, apéna che la trovo me pico là davanti... (*Si blocca perplesso, si sferra una gran pacca sulla fronte*) Ma, anca se trovo la tomba con su scritto Lazaro, cume fò a capire, che no' so légere?... Boja! (*Si riprende dopo un gran respiro*) Bè, l'è andata mal l'altra volta, andrà ben 'stavolta. Me pico qui davanti... (*Si arresta, finge di perdere l'equilibrio*) Non spignere!...»

Ecco, all'istante la situazione cambia. In questo caso il cambiamento è preavvisato da due o tre occhiate o guardate premonitrici che io ho effettuato prima di accusare lo spintone. Cioè ho fatto intendere la presenza di qualche cosa che si muoveva intorno a me... Altri spettatori che sopraggiungono appunto e che si accalcano alle mie spalle. Poi qualcuno spinge. Ora, fateci caso, da ristretta che era l'inquadratura del vostro soggettivo, limitata alla mia faccia, ecco che all'istante, in seguito al mio fingere di perdere l'equilibrio, l'im-

magine si allarga fino ad abbracciare tutto il palcoscenico. Sono io che vi impongo questo cambio di obbiettivo. State attenti, è importante.

Lo spettatore video-dipendente... dall'attore.

Ho già detto che l'attore, il regista, deve riuscire a far cambiare gli obiettivi al pubblico ogni qualvolta ne sente la necessità. Noi siamo abituati, e molte volte non ce ne rendiamo conto, a eseguire delle zummate incredibili, a mettere in evidenza un particolare, ad allargare in vaste panoramiche l'inquadratura, ad allungare, mettere a fuoco la cromachia dei colori, dei chiaroscuri di fondo, insomma abbiamo, dentro al nostro cranio, una macchina che nessun marchingegno tecnico può ancora eguagliare. Il nostro cervello è una sofisticatissima camera da presa. Quindi, quando un attore, o un gruppo di attori, conoscono il mestiere, sanno provocare gli spettatori affinché obbediscano a tutti gli impulsi che loro inviano attraverso la recitazione.

Non cascare nella tomba.

Torniamo al nostro esempio: se io abbasso i toni, rimpicciolisco i gesti, vi impongo una maggior concentrazione e attenzione, vi obbligo quasi ad allungare il collo per afferrare meglio quello che io sto miniaturizzando. Ma ecco che subito eseguo un gesto ampio, allargando entrambe le braccia... mi proietto verso di voi, mi volto intorno esclamando: «chi spinge qua? Disgraziati, c'è una tomba aperta davanti!» E poi faccio immaginare che lo spazio scenico sia affollato da gente che lo spinge, alle spalle.

«Non spignere! Boja! Ohei, quanta gente! Non spignere... (si volge di qua e di là) a gh'è la tomba avèrta... (indica la tomba) a bûrlo dentro, ariva el santo, fa tre segni: "Vivo! Vivo!" e mi era già vivo!»

Il tono di risentimento non viene sopraelevato solo per far intendere che il personaggio teme di ritrovarsi scaraventato nella tomba, lo scopo principale è di far intendere al pubblico che il personaggio sta comunicando con molte persone che non sono soltanto prossime a lui, ma distribuite tutt'intorno.

Sollevando la voce e proiettandola si dilata lo spazio scenico, e si coinvolge fisicamente anche il pubblico cosí da trasformarlo in coro, tutti partecipi con me sul palcoscenico. E questa è un'altra chiave della rappresentazione epica. Coinvolgere e spiazzare sempre lo spettatore. Lo spettatore deve essere posto nella condizione di pubblico astante, cosciente del proprio ruolo, non spaparanzato nella sua poltrona, proteso solo a realizzare una tranquilla digestione.

Connivenza e piaggeria.

Ma attenti, il gioco del coinvolgimento può toccare toni anche ambigui, al limite della piaggeria razzista. State a vedere... Riprendo sempre da un po' piú in là:

«Non spingete perché altrimenti vado giú, ecc. ecc. (*Dice buttando via*)... poe, arriva il santo che disse: Resúrgit! Vivo! Vivo! e mi era già vivo. Boja! (*Si guarda intorno*) Quanta zénite che 'riva. (*Salte di tono*) Ohia, eh, ve piàse vegnìr a véder i meràcoli, eh! (*Verso il pubblico*) Non g'han gnente da fare (*risata*), ah... ah... ah...! (*Punta con lo sguardo uno spazio preciso della scena sul fondo*) Ehi, varde là... i végne anca da la montagna!» (*Solleva il tono e proietta la voce*) «Ehi, muntagnàr! No' gh'i mai visti i miracoli, eh?» (*Commento complice al pubblico*) «Forèsti!» (*Cessa di recitare*).

Questo lazzo giocato sulla connivenza è piú forte del primo, è un gioco di sfottò di sapore razzista contro i villani per di piú di montagna, «forèsti». Si sottintende che, notoriamente, essi siano gonzi, allocchi e ignoranti. Mentre noi apparteniamo a una classe superiore, tant'è vero che siamo abituati a grandi miracoli. Ogni giorno assistiamo a spettacoli del genere... non ci fanno piú né caldo né freddo. È chiara la smaccata piaggeria. Una strizzata d'occhio tutta tesa a solidarizzare e ad accattivarsi il pubblico: «Siamo tutti fra noi, bella gente».

Andiamo avanti:

«Forèsti». (*Avanza, di nuovo*): «Non spignere! Boja!»

Avete osservato? Dalla resistenza alla nuova spinta si crea un altro personaggio che mi sta a lato. Con questo movimento di leggera torsione: uno, due... tre, eccolo qua:

«Piccolo!» (È un uomo piccolo). «Ohei! (*Disegna per sintesi la presenza di una figura di dimensioni minute. Costruisce ancora col*

gesto, quasi ad accarezzarlo sul cranio, le spalle minute, poi ci si appoggia col gomito) Ah..., ah... ah! (Si stacca) Parchè te spigne?! Non m'importa se ti se' piccolo! I piccoli végne la matìna a l'alba a tórse el posto. (Ride ammiccando al pubblico. Mima ancora di appoggiarsi col gomito a sfotterlo) Cosa ti crede de starte de già in paradiso? Dove i primi sarà i piccoli e i grandóni gli ultimi?» (Spalanca la bocca mimando uno sghignazzo muto) «Oh, santa!...» (Di scatto volgendosi dall'altra parte) «Non m'importa se se' 'na dona...» (Altro personaggio brevemente accennato. Si volge verso destra stupito. Basta eseguire con la mano il gesto di scostare la figura all'indietro. Ripete il passaggio) «Non m'importa se ti se' 'na dona! (Con forza) Davanti a la morte sémo tûti eguali!... (Riso sgangherato, ma ancora muto. Sempre ammiccando al pubblico) Oh, santa!»

Ecco, è importante accomunare a questo ridere l'allargamento dello sguardo, a indicare che c'è sul fondo, oltre il proscenio, qualche cosa che mi interessa... il mio guardare proteso deve far capire al pubblico che attendo qualcuno di molto importante, cosicché si senta partecipe di questa mia attesa.

Ma Cristo quando arriva?

Fate caso alla sequenza: «Oh, santa!» Sghignazzo muto. Volgo il capo.

«Ariva 'sto santo? (Si volge con ansia) Non ariva? (Direttamente al pubblico) No' gh'è quaichedün de voialtri...»

È a voi che lo chiedo. Vi ritrovate trasformati in spettatori recitanti, capito?

«No gh'è quaichedün de voialtri che cognósse dove sta de casa 'sto santo? Che 'l vaga a ciamàre, che sémo tûti preparàdi». Si allude che voi, a vostra volta, siate preparati ad assistere a 'sto miracolo. «No' se pol' speciàre ûna giornata intréga! Gh'avémo altro de fare, 'ndémo! Ma metéghe ûn orario, a 'sti meràcoli e respetélo! (Volge intorno lo sguardo sporgendosi oltre la ribalta) No' ariva? (Di scatto si butta verso destra) Ohè... cadréghe!...»

Ecco sopraggiungere un altro personaggio; è un tale che affitta sedie, «cadréghe», arriva in scena portandosi un carico sulle spalle e ne offre in particolare alle donne, perché possano godersi tranquille lo spettacolo. Per «locare» una sedia chie-

de due «bajòchi», due monete. Ecco, allora, il passaggio. Riprendo sempre da qualche battuta avanti: «No' se pol' speciàre ûna giornata intréga! Gh'avémo altro de fare, 'ndémo! Ma metéghè ûn orario a 'sti meràcoli, e respetélo!» Mi ritrovo con il capo voltato a destra, e inizio a emettere il grido da imbonitore come venisse da fuori campo: «Ohè... cadréghè!...» Oplà! Non mi serve raggiungere la quinta per accompagnare l'ingresso del «cadregaro».

Accennare, non descrivere.

No, riduco il tragitto a un semplice affondo e mimo di afferrare una sedia al volo cosí da introdurre le sedie e anticipare il personaggio che le affitta. Chiaro? Seguite questo passaggio espresso in sintesi dalla rappresentazione; cioè io ho tagliato, ristretto, tutta la sequenza. Recitando in forma naturalistica come mi sarei comportato? Avrei innanzitutto abbandonato completamente il personaggio che aspetta l'ingresso del santo. (*Esegue*). Uno, due, tre: annullatomi come personaggio, avrei attraversato il palcoscenico fino a raggiungere la quinta (*percorre l'intero arco scenico*), avrei finto di rientrare, mimato il carico delle sedie, e l'avrei sollevato nell'offerta agli astanti. No, questo si risolverebbe in uno sbrodolamento e una perdita di ritmo e tensione disastrosa. La sintesi è l'invenzione che impone fantasia e intuito allo spettatore. Ed è il modo di concepire la rappresentazione della grande tradizione epica popolare: rastremare tutto il superfluo, ogni stucchevole descrittività.

Riprendiamo:

«Gh'avemo altro de fare». (*Affondo, scatto roteante col busto, braccia tese a mostrare una sedia*) «Ohè! Cadrèghè...! Segie! Dòj bajòchi la cadrèga...» «Done, catéve 'na cadréga parchè l'è grave periculo starve in pie a guardàrve el meràcolo (*accenna il gesto di accomodarsi su una sedia*), che quando ariva el santo, se no' sètt insentàte (*si leva dritto*), che lù ol fa tre segni e de bòta ol vén fòra el morto, co' i oci sberluscénti (*mima l'atteggiamento irrigidito del risorto*), ve becàte ûn tal stremìsio spavento, ol còr che sbate, sfrun! (*Accenna la caduta*) Andè svegnùe per tera, sbatìt cun la crapa propio dove gh'è 'na pétra de sasso: SGNAC! Morte! Sèche! (*Respiro a bocca spalancata, si volge spaziando largo, aumenta il tono*) E ol santo ne fa ûn solamente de miracoli 'incòe! (*Va verso la quinta di sinistra*) Done! Andèmo! (*Altro cambio di ritmo e di gesto*) Eh!!! Ohè, piccolo!»

Avete colto il passaggio? Dunque: parla, solleva la sua sedia, va via:

«Done! Un solo miracolo oggi fa il santo! (*Cambio di atteggiamento rapido, sospensione*). Ohè, piccolo!»

Ecco un altro personaggio che rientra. Già lo conosciamo, è il bassetto che abbiamo incontrato davanti alla tomba. A mia volta, da «cadregaro» sono tornato nel ruolo del piagione. Mimo di aiutare il piccolo a salire in piedi sulla sedia.

«Ohè, piccolo, te s'è catà 'na cadrèga? (*Afferra l'immaginaria sedia*) Eh, già, bravo, per montàrge soravia. (*Finge di aiutare il bassetto*) Su su monta... Oheì, cume te se' grande! (*Risata*) Ah... ah... ah... Non pogiàrte chi lòga... (*Indica la propria spalla*) Non pogiàrte chi lòga che te dò ûn trusùn (*mima l'azione di scaraventare il bassetto*) te sbato dentro a la tomba, cun el quèrcio de soravia (*Mima il poveraccio che bussa dal di dentro*) TUN, TUN! eternum!...»

Invece del santo anivano le saracche.

(*Si sporge oltre la ribalta guardandosi intorno*) «Ariva? Ariva el santo? Boja, no' se po' speciàre, po' viene scûro, tóca pisàr tûti i lumini, ariva el santo, se sbaglia de tomba, va su la tomba de un altro morto, resuscita un altro morto, ariva la madre del morto de prima, comincia a piàgnere... tóca' masàre el morto apena resuscitato... (*Pausa, si guarda intorno*) No' ariva?» (*Scatta verso destra*) «Saràche!!!» (*S'arresta di fronte al pubblico*)¹.

Ecco un altro venditore. Attenti al gesto proteso verso la quinta. Ci si torce tornando al centro, nell'atteggiamento di sorreggere un cesto:

«Saràche! Sardèle! Dòj bajòchi un cartòcio de sardèle, anciùe, sardèle frite, bone, dolze... che fan resuscitare i morti!»².

¹ (*Si sporge oltre la ribalta guardandosi intorno*) «Arriva? Arriva il santo? Boia, non si può aspettare, poi viene scuro, tocca accendere tutti i lumini, arriva il santo, si sbaglia di tomba, va sulla tomba di un altro morto, resuscita un altro morto, arriva la madre del morto di prima, comincia a piangere... tocca ammazzare il morto appena resuscitato... (*Pausa, si guarda intorno*) Non arriva?» (*Scatta verso destra*) «Sarache!!!» (*S'arresta di fronte al pubblico*).

² «Sarache! Sardine! Due baiocchi un cartoccio di sardine, acciughe, sardine fritte, buone, dolci... che fanno resuscitare i morti!»

Attenti al passaggio: «... che fan resuscitare i morti!» Nel gesto a chiudere butta via quasi il cartocio, e sparisce, assieme al cartoccio anche il personaggio che lo sostiene. L'altro personaggio che lo interpella è uno degli spettatori che lo provoca:

«Sardèle! Ehi sardèle, daghe ùn cartòcio al Lazaro che se prepara el stòmego!» (Un altro gli si contrappone): «No' far blasfemí!» (Senza spostarsi... basta lo sbilanciamento del corpo per fare intendere lo scambio di ruolo): «No' far blasfemia, boja, desgrasià!» (Scatto in avanti col busto): «El santo... ariva!» «Dove?» «Què-lo!» (Sono due che alternano una botta e risposta): «Guarda quanta zénte che g'ha intorno, i apostoli... i santi... (*Cambio*) Quèlo lo cognòso, l'è Paolo... Quèlo lí con la barba, tùto pelato... quell'altro l'è Pietro, cun tanti cavèj... con tût quel barbùn...»¹.

Marco! amico mio!

Di scatto entra un altro personaggio che grida con voce acuta: «Marco!!»: il gioco preparatorio per l'arrivo di Marco è la descrizione quasi meccanica, con termini uguali, dei due santi che arrivano per primi. Allora, la convenzione, lo stereotipo, lo conosciamo a memoria, quante volte lo abbiamo notato negli affreschi, nei quadri: san Paolo è quello con la pelata, sempre, e con la barba crespa, san Pietro, lo ricordate anche in *Ben Hur*, è quello con la barba fluente, coi capelli piuttosto abbondanti... tutto un ricciolo; poi, ecco spuntare uno che ci è proprio familiare, non c'è bisogno di descriverlo, è Marco! Chi non lo conosce Marco? Infatti: «Marco!!!» (*Si sbraccia a salutare*) Gridando in falsetto: «Marco!!!» (*Riso soffocato*) C'è un discorso a gesti con Marco, come a dire: «Accidenti a te, che ci fai lí in mezzo, ci vediamo dopo... andiamo a bere e a ballare, insieme!»

Ma ecco che l'amico di Marco si rende conto di essere osservato quasi con invidia e gelosia dagli altri che gli stavano vicino. È il passaggio è importante. Allora:

«Marco!!!» (*Riso soffocato. Discorso a gesti con Marco*).

¹ «Sardine! Ehi Sardine, danne un cartoccio al Lazzaro che si prepara lo stomaco!» (Un altro gli si contrappone) «Non fare il blasfemo!» (Senza spostarsi ... basta lo sbilanciamento del corpo per far intendere lo scambio di ruolo): «Non fare il blasfemo boia, disgraziato!» (Scatto in avanti col busto): «Il santo... arriva» «Dove?» «Quello!» (Sono due che alternano una botta e risposta): «Guarda quanta gente che ha intorno, gli apostoli... i santi... (*Cambio*) Quello lo conosco, è Paolo... Quello lí con la barba, tutto pelato... quell'altro è Pietro, con tanti capelli... con tutto quel barbone...»

Dal momento che s'è accorto di essere osservato il suo gestire si rallenta..., si dà delle arie, si rivolge con sussiego agli astanti:

«Cognóso. Sta tacà de casa mia. (*Altro cambio di tono. Scatto della testa a guardare ancora verso destra*) Boja! Varda... quello l'è Jesus! Oehu, come l'è zóvine! No' g'ha gnanca la barba! Ol pare un fiolìn. Simpatico l'è! L'è piccolo, cosí zòvine. (*Respiro*) Mi me l'imaginavo pù grandò, cun 'na gran testa de cavèj (*descrive coi gesti*), un criston, con dei ogniùn tremendi, dei dentassi, de le manasse tante che quando faséva la benedisiùn (*fa il gesto di scia-bolare*): ZACH! ZACH! faséva in quatro i fedeli! (*Cambia tono, sconcolato*) Quèsto l'è tropo piccolo, a l'è dolce... (*Scatto di voce in falsetto, quasi isterico*) Jesus!! Jesus!! Faghe un'altra volta el meràcolo de la multiplicasiùn de' pani e de' pescitti che eran boni! Dio, la magnàda che gh'emo fato!» (*S'appoggia sull'altra gamba e accenna a voltarsi*) «Ma ti pensi solamente a magnàr? Ah, blasfémio! (*Altro cambio di tonalità e di atteggiamento*) Quèlo, varda, che brava persona!»¹.

Ecco, importanti sono queste tensioni alternate a brevi silenzi. Cioè, sentite che ad un certo punto immetto degli attimi rilassati di pausa, sono voluti. Quei momenti fanno respiro, perché il problema è far respirare il pubblico con te. Il pubblico deve prendere il fiato uguale; se tu lo affoghi e non gli permetti durante le tensioni di riprendersi, alla fine di una risata, di respirare, non cessi di aggredirlo, finisce che lo affatichi, e quindi gli fai perdere anche la partecipazione giusta, e il divertimento.

Riprendiamo e fate caso ai respiri:

«Che brava persona!» «Come, chi?» «Quèlo, quèlo con tûti i risulini, con gli òci ciàri, che brava persona!» «Chi l'è?» (*Tono sull'ovvio*) «Giuda! (*Pausa rapida*). Brava persona!» (*Respiro*) «Cito!» «Cosa?» (*Altro respiro*) «A s'è inginociàdo ol santo...

¹ «Lo conosco. Sta vicino a casa mia (*Altro cambio di tono. Scatto della testa a guardare ancora verso destra*) Boia! Guarda... quello è Gesù! Oehu, com'è giovane! Non ha nemmeno la barba! Sembra un ragazzino. Simpatico è! E piccolo, così giovane. (*Respiro*) Io me lo immaginavo più grande, con una gran testa di capelli (*descrive coi gesti*), un cristone! con degli occhioni tremendi, dei dentacci, delle manacce tante che quando faceva la benedizione (*fa il gesto di scia-bolare*): ZACH!ZACH! faceva in quattro i fedeli! (*Cambia tono, sconcolato*) Questo è troppo piccolo, è dolce... (*Scatto di voce in falsetto, quasi isterico*) Gesù! Gesù! Facci un'altra volta il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesciolini che erano buoni! Dio, che mangiata che abbiamo fatto!» (*S'appoggia sull'altra gamba e accenna a voltarsi*) «Ma tu pensi solamente a mangiare? Ah, blasfemo! (*Altro cambio di tonalità e di atteggiamento*) Quello, guarda, che brava persona!»

tùti i apostoli intorno i s'è inginogià. Se son mettüi a pregare, preghè anca voialtri, tütü pregano. (*Si rivolge a uno in particolare*) Prega! Se no, el meràcolo non riésse! » (*Il personaggio interpellato interviene in opposizione*): «Mi no' ghe vago in ginòcio. Mi no' ghe credo, e no' vago!» (*Replica*): «Blasfémio! Ad vengniss ün culp, maledeto! Che un fulmine te taiàse i gambe e te restàse incruscià per l'eterno! Ah! Ah!, e Gesù no' te miracola miga!» (*I due vengono zittiti*): «Cito, cito, cito! A l'ha dàit l'órden de valzàr sù la pietra: Oheioh!»¹.

Attenzione a questo salto. Dice: «Cristo ha dato l'ordine di sollevare la pietra della tomba», ed ecco che, all'istante, appare qualcuno che impartisce i tempi della levata, organizza il lavoro. E c'è una trasposizione, prima ancora che fisica, vocale; è il personaggio che ha dato l'avviso, e lui stesso emette questo suono e mima di sollevare la pietra.

Allora:

«Cito, cito, cito, che l'ha dàit l'órden de valzàr sù la pietra. Oheioh!! Dài, issa... alzémo enséma, ohieiooh!!! Attento ai pie! (*Si sporge in avanti e subito si ritrae tappandosi il naso*) Boja che spùsa! Che tanfo che végne fóra!»².

Quindi la tomba è aperta fisicamente, l'avete intuito da questo mio gesto subito dopo che mi sono affacciato alla tomba, nell'atto di ritrarmi, e solo dopo ho recitato la battuta. Guai se lo dici prima, la bruci. Ripeto i gesti in progressione: uno, due, tre, quattro: «Boja, che spùsa!» I tempi sono dentro, proprio come nella musica. Uno, due: «Boja che spùsa!», tre, quattro: «Che tanfo!», uno, due: «Ma cos'han sepeità dentro, un gato màrscio?»

¹ «Che brava persona!» «Come, chi?» «Quello, quello con tutti i riccioli, con gli occhi chiari, che brava persona!» «Chi è?» (*Tono sull'ovvio*) «Giuda! (*Pausa rapida*). Brava persona!» (*Respiro*) «Zitto!» «Cosa?» (*Altro respiro*) «Si è inginocchiato il santo... tutti gli apostoli intorno si sono inginocchiati. Si sono messi a pregare, pregate anche voi altri, tutti pregano. (*Si rivolge ad uno in particolare*) Prega! Se no, il miracolo non riesce!» (*Il personaggio interpellato interviene in opposizione*): «Io non ci vado in ginocchio. Io non gli credo e non vado!» (*Replica*) «Blasfemo! Ti venisse un colpo, maledetto! Che un fulmine ti tagliasse le gambe e restassi zoppo per l'eterno! Ah! Ah!, e Gesù non ti miracola!» (*I due vengono zittiti*) «Zitto, zitto, zitto! Ha dato l'ordine di alzare la pietra: Oheioh».

² «Zitto, zitto, zitto, che ho dato l'ordine di sollevare la pietra della tomba. Oheioh!! Dài, issa... alziamo insieme ohieiooh! Attento ai piedi (*Si sporge in avanti e subito si ritrae tappandosi il naso*) Boia che puzza! Che tanfo che esce!»

S'affaccia un secondo personaggio. È un altro che risponde, bisogna far sentire lo scambio avvenuto:

«No, no, l'è lù, quèl che l'han sepeleit, el Lazaro. Boja! Tùti i vermi, che l'è impienido... i burdit che sòrte da le orègie, de l'ogi... che schifio! (*Altro tono e torsione del busto*) Che schèrso che g'han faito!» «A chi?» «A Jesus: gh'avévan dit che eran tre ziórni che l'era sepeleit 'sto Lazaro; è almàno un mese che l'han interào, no' ghe pol riuscire el meràcolo!» (*Lieve cambio di tono*) «Ma parchè?» (*Gioco a botta e risposta*) «Parchè l'è tropo froilàto 'sto morto!» (*Respiro, poi con forza*) «Mi disi che riésce uguale, parchè quèsto l'è un santo tale che se anco dentro la tomba g'han sepeleit quatro ossa soltanto, lù, con tre segni e lo sguardàr verso 'l suo padre, Deo in ziólo, tutte le ossa se impiegnisse de carne e ol vegne fòra un 'craménto indialvolàt de vita che ol va via che par ùn fùlmine». «No, no' ghe riesce! Fémo scomèsa?» «Fémo scomèsa». «Dòj bajòchi che no' ghe riése!» «Quatro!» «Tengo banco per cinque!» «Sinque per sete». «Tengo banco!» (*Agita le braccia facendo segni con le dita in direzioni diverse*) Òn, dòi, tre, quatro: va là ùna, va là doe, va là tré... Scomèsa! Boja!»¹.

Ecco, la contrattazione a banco ormai ha coinvolto tutta la piazza... ma all'istante c'è il grido di uno che la blocca:

«Boja! Blasfémio! Mèterse a far scumèsa co' el santo lí che prega... infàmio! Ad vegnìs ùn culp anca a ti! Blasfémio!» (*Così dicendo accenna a porsi in ginocchio, poi con uno scatto si rivolge al raccoglitore di scommesse*) «Sinque bajòchi che ghe riése!»².

¹ «No, no, è lui, quello che han seppellito, Lazzaro. Boia! Tutti i vermi di cui è pieno, gli escono dalle orecchie... dagli occhi... che schifo! (*Altro tono e torsione del busto*) Che scherzo che gli hanno fatto!» «A chi?» «A Gesù: gli avevano detto che erano tre giorni che era seppellito 'sto Lazaro; è almeno un mese che l'hanno interrato, non gli può riuscire il miracolo!» (*Lieve cambio di tono*) «Ma perché?» (*Gioco a botta e risposta*) «Perché è troppo froilàto 'sto morto!» (*Respiro, poi con forza*) «Io dico che gli riesce ugualmente, perché questo è un santo tale che se anche dentro la tomba hanno seppellito quattro ossa soltanto, lui, con tre segni e uno sguardo verso suo padre, Dio in cielo, tutte le ossa si riempiono di carne e viene fuori un 'sacramento' indialvolato di vita che va via che pare un fulmine» «No, non gli riesce! Facciamo scommessa?» «Facciamo scommessa.» «Due baiocchi che non gli riesce!» «Quattro!» «Tengo banco per cinque!» «Cinque per sette...» «Tengo banco!» (*Agita le braccia facendo segni con le dita in direzioni diverse*) «Uno, due, tre, quattro: va là una, va là due, va là tre... Scommessa! Boia!»

² «Boia! Blasfemo! Mettersi a fare scommessa con il santo lí che prega... infame! Venisse un colpo anche a te, blasfemo!» (*Così dicendo accenna a porsi in ginocchio, poi con uno scatto si rivolge al raccoglitore di scommesse*) «Cinque baiocchi che ci riesce!»

Sono rimasto in questa posizione per farvi notare il passaggio dalla tensione del grido delle scommesse a quella in cui si ritorna nel clima del miracolo. Allora: «Sinqe bajòchi che ghe riése!» Ecco, la mano è ancora lí nell'aria e lo sguardo è già sul lato opposto:

«G'ha dàit l'órdin de valsàs sù, g'ha dito: “Végne fôra Lazaro”»¹.

Subentra l'altro personaggio che lo contraddice: mentre il primo è aperto, l'altro si chiude.

Allora:

«... Fôra Lazaro (*sogghigno*) i vegnirà fôra i vermi che l'han impienido...» (*Scatto*) «Blasfémio!» (*Respiro profondo. Parla con fatica, estasiato*) «A l'è lù! A l'è vegnìt fôra, Lazaro, boja! L'ha valsà sù i ôgi... Deo Signur, caro... Meràcolo! (*Leva le braccia al cielo*) Ol munta, munta su (*mima la difficoltà di reggersi, barcolla*), ol vegne in pie, ol bòrla, bòrla, va giò, va giò, sta su, va giò, ol monta davanti, végne fôra da la tomba come ùn can che sòrte da l'acqua (*si scuote tutto*), dà ùna sbragàda. Tùti i vermi spantegà. (*Mima di ricevere un'annaffiata di vermi addosso*) Oheu! Boja! Disgrasià!» (*S'interrompe*)².

È chiaro il passaggio. Descrizione: uno, due, tre (*ripete l'azione*), vado in posizione, di colpo si effettua un ribaltamento di immagine, meglio dire che è la nostra macchina da presa che cambia posizione, da lí ritorna là: controcampo verso chi racconta.

Rifacciamo la sequenza:

«Végne fôra (*si scuote*)... una sbragàda! Tùti i vermi spantegà! Ohè! Boja! Disgrasià! Tùti i vermi adòso! Sgaróso!... (*Finge di togliersi di dosso i vermi di cui è ricoperto, quindi si sgancia da quell'azione per proiettarsi in avanti*) Meràcul! Ol vive, ol piàgne!

¹ «Gli ha dato l'ordine di alzarsi su, gli ha detto: “Vieni fuori Lazaro”».

² «... Fuori Lazzaro... (*sogghigno*) verranno fuori i vermi che l'hanno riempito» (*Scatto*) «Blasfemo!» (*Respiro profondo. Parla con fatica, estasiato*) «È lui! È venuto fuori Lazzaro, boia! Ha alzato su gli occhi... Dio Signore, caro... Miracolo! (*Leva le braccia al cielo*) Monta, monta su (*mima la difficoltà di reggersi, barcolla*), si alza in piedi, cade, cade, va giù, va giù, sta su, va giù, monta davanti, viene fuori dalla tomba come un cane che esce dall'acqua (*si scuote tutto*), dà una scrollata. Tutti i vermi sparsi. (*Mima di ricevere un'annaffiata di vermi addosso*) Oheu! Boia! Disgraziato!» (*S'interrompe*).

(*Va in ginocchio*) Oh, Jesus, gràsie Deo, Jesus bravo!! Bravo Jesus, brav... (*Si tocca una coscia, la guarda*)... La mia borsa! ? Ladro!... (*Indica fuori scena, quindi di nuovo verso il luogo deputato del miracolo*)... Bravo Jesus! Ladro! (*Si alza e corre verso destra, rincorre il ladro*) Ladro!... Bravo Jesus!... ladro!...»¹.

«*Ecco ridente il maggio*».

A questo punto, prima di procedere con altri esempi – spero divertenti –, vorrei concedermi una diversione (le diversioni sono la mia specialità), e tornare brevemente al discorso dell'attore che, per ritrovare le proprie radici culturali, deve ritornare alle origini. Certo, mi rendo conto che è difficile, oggi, realizzare questo aggancio, recuperare la carica culturale originaria nell'appiattimento generale, nel generale livellamento, determinato dai mass-media, in cui ci troviamo a operare e a vivere. In effetti, è cambiato qualcosa da quando io ho iniziato a fare teatro. Prima di tutto, era appena terminata la guerra e avevamo il grande vantaggio di poter scrivere tutto da capo su un grande foglio bianco. C'era una voglia totale di rinnovare ogni discorso... e di sbattere via tutto il vecchio e lo stantio. Non sapevamo niente o quasi delle idee e delle esperienze che avevano maturato teatranti, pittori, scrittori negli altri paesi in quei vent'anni. Avevamo una grande spinta a ricercare, conoscere, sapere. Si era ignoranti e ne eravamo consci. Oggi siamo ancora ignoranti e non ce ne frega niente. C'è vento di ricerca, ma che cosa si ricerca? Oggi mi guardo intorno e vedo che l'interesse ai problemi della ricerca è un bluff – a parte che a me l'etichetta «ricerca» dà l'impressione di gente che va rovistando intorno al proprio ombelico. Difficile che si spostino da un cliché di maniera. In più si chiudono per gruppi ristretti... in bande, con l'appoggio di qualche critico e di qualche assessore alla cultura. Il loro discorso è quasi totalmente astratto e senza alcun aggancio alla realtà, ai problemi autentici del quotidiano.

¹ «*Vieni fuori (si scuote)... una scrollata! Tutti i vermi addosso! Ohè! Boia! Disgraziato! Tutti i vermi addosso! Zozzone ... (Finge di togliersi di dosso i vermi di cui è ricoperto, quindi si sgancia da quell'azione per proiettarsi in avanti)* Miracolo! Vive, piange! (*Va in ginocchio*) Oh, Gesù, grazie Dio, Gesù bravo!! Bravo Jesus, brav... (*Si tocca una coscia, la guarda*) La mia borsa! ? Ladro!... (*Indica fuori scena, quindi di nuovo verso il luogo deputato del miracolo*) Bravo Jesus! Ladro! (*Si alza e corre verso destra, rincorre il ladro*) Ladro!... Bravo Jesus!... Ladro!...»

Io, quando parlavo del bisogno di ampliare la ricerca, non mi riferivo esclusivamente all'ambito del teatro popolare. La vera ricerca si fa sfondando e uscendo dal proprio comodo cerchio d'interessi. Personalmente, per evitare il pericolo di addormentarmi col naso nel mio proprio ombelico, mi sono buttato a leggere tutto il teatro possibile, dagli inglesi del Settecento fino agli orientali – tradotti s'intende –, fermandomi ripetutamente, come un fanatico, sui Greci antichi. E sia chiaro, non ci vado a sguazzo in questi testi. Ogni volta mi ritrovo come preso e scacciato... ogni autore mi affascina e mi manda in crisi. E piú comodo vivere col proprio spazio, ritmo e linguaggio costante. Non farsi turbare. Ma dopo un po' di tempo ho scoperto che l'andare in crisi fa bene. Ed è importante avere in mano tutti i possibili ingredienti della dialettica. Come si dice in fisica: «Se non conosci i contrari non puoi conoscere nemmeno gli effetti degli eguali, degli opposti dinamici e dei fissi».

Sviluppare la conoscenza al massimo è essenziale per poter afferrare gli splendidi assiomi della contraddizione. Quante volte mi sono sentito dire: «Quell'autore è un borghese conformista e reazionario... non mi interessa». Così, a priori. Una bella etichetta e via!... Non convinto andavo a leggermelo e ci scoprivo cose di una spregiudicatezza, di un coraggio sul piano formale e anche ideologico di altissimo livello. Per quanti secoli schiere di intellettuali agnostico-letterari hanno sdegnato i clown, i saltimbanchi, i burattini, così come si rifiutavano di prendere in considerazione il teatro religioso dei vari popoli, a cominciare dal proprio? Io ci ho trovato cose stupende in quel teatro. E quanti cosiddetti marxisti hanno sghignazzato all'idea di venire a sfruculiare nel teatro popolare dei riti, specie in quello cosiddetto dei «maggi»?

Ho scoperto che gli anarchici dell'Ottocento recitavano e cantavano i maggi. Il maggio viene recitato ancora oggi, specie nella zona dell'Appennino tosco-emiliano. Io ho assistito all'esibizione di gruppi della Garfagnana, del Pistoiese e di Prato. Subito, il particolare che mi ha colpito è stata la presenza, durante la recitazione, di un uomo in borghese – tutti gli altri erano in costume –, che si aggirava per la scena con un copione fra le mani. Costui andava a porsi alle spalle ora di questo ora di quell'attore, seguendoli passo passo nella loro azione. Era il suggeritore-regista. E tutto avveniva a vista. Il teatro epico in assoluto. La tragedia del maggio era in rima cantata, versi ottonari antichissimi, su una melodia costante che si ripeteva all'infinito.

La prima impressione fu di fastidio. Sempre le forme espressive e gli stili che escono dal nostro schema mentale, dall'«abitudine», ci fanno scattare il rifiuto. E rifiutavo anche la gestualità, a mio avviso anch'essa troppo scarna e ripetitiva. Mi avevano affascinato alcuni bei passaggi, come quello del duello, per esempio, articolato in una vera e propria danza con gesti, stoccate, botti, fendenti e passi complessi di grande suggestione. La cosa che mi fece rimanere di stucco fu come questi duellanti riuscissero a saltare, sbracciarsi e muoversi con tutto il corpo continuando tranquilli a cantare senza manco farsi venire il fiato. L'elemento piú suggestivo erano senz'altro i costumi. Lo si capiva bene, li avevano confezionati loro: cimieri ricavati da elmi di cavalleggeri ottocenteschi ai quali avevano aggiunto celate e sagome di leoni e aquile e poi piume e nastri. Le corazze erano di panno con elementi sovrapposti in metallo. Calzavano stivali o gambali da cacciatore e i pantaloni di fustagno erano guariniti di bande rosse, d'oro e azzurre. Per finire, ogni cavaliere portava un mantello decorato con ricami autentici che ricordavano quelli delle cappe dei sacerdoti nelle funzioni importanti. C'erano poi i costumi dei re, delle regine e delle dame... tutti personaggi di gente che conta.

Ciò che mi pareva piú strano era l'assoluta mancanza di contrappunto ironico... nessun distacco comico. Anzi, quella seriosità continua dava l'impressione di un nonsché di stucchevole. Alla fine della rappresentazione mi sono avvicinato al responsabile culturale del gruppo. Un professore universitario, noto ricercatore di maggi. Aveva scritto un paio di volumi sull'argomento ed era considerato una «cattedra» del teatro popolare toscano-emiliano. Gli chiesi come mai non ci fossero né personaggi, né situazioni comiche. Mi rispose, con un sorriso quasi di compatimento: «Perché, ce ne sono, forse, di situazioni comiche nella tragedia greca?» Rimasi come un merluzzo, a bocca spalancata. Mi ripresi e, balbettando, azzardai un'altra domanda: «Esistono almeno maggi comici?» «Che io sappia no, - fu la risposta. - Il maggio è tragico». Era troppo sicuro, sentii che mentiva. Così cominciai la mia inchiesta. Chiesi ad altri «responsabili culturali» presenti al convegno di Prato. Un ricercatore mi assicurò che, fino a circa cento anni fa, esisteva nei maggi un personaggio comico che rimaneva in scena per tutta la rappresentazione col ruolo di contrappunto comico-satirico alle tirate dei cavalieri e delle dame. Questo personaggio era stato ripristinato proprio dai primi anarcosindacalisti che avevano inserito nel testo anche allusioni politiche dirette.

Ma quell'invenzione arrivava da piú lontano. All'istante mi sono venute in mente le *sotties* del Medioevo francese. Testi morali dentro i quali si inseriva un *sot*, cioè un matto, che interveniva con commento sarcastico in ogni azione o dialogo. Shakespeare a sua volta aveva introdotto lo stesso personaggio nel *Re Lear*... il *fool*. Andando avanti nell'inchiesta arrivai a scoprire che quel personaggio comico, nei maggi, era fisso in ogni opera, e che non aveva solo il ruolo di alleggerimento o divagazione ma che, proprio come nel *Re Lear* col *fool*, determinava un ribaltamento continuo del discorso e un gioco dialettico che imponeva valori contraddittori nei personaggi e nella storia. Cosí ho scoperto del contrappunto nei «maggi».

Dai contadini pistoiesi ho visto cantare e mimare una *Medea*, quella stessa *Medea* dalla quale ho ricavato il testo per Franca, dove il contrappunto è giocato da un gruppo di donne (un anticoro) che nella loro totale servitú al maschio provocano situazioni grottesche e ironie violente lanciate con sghignazzi da Medea.

Un diavolo che dà l'anima.

Ma il ribaltone grottesco piú graffiante, l'ho ritrovato nel maggio che racconta la storia di una santa, sant'Oliva, la sposa di un imperatore romano fattasi cristiana. Oliva, alla partenza del marito per la guerra, viene assalita da pretendenti che la tormentano. L'imperatrice è donna di grande fascino e, in ogni scena, s'imbatte in un uomo che perde la testa per lei, cerca di sedurla, di portarsela a letto. Lei resiste. È una donna perbene e soprattutto è innamorata del marito imperatore... mica uno qualsiasi. La ricattano, le raccontano che il marito è stato accoppato, la calunniano, la mandano sotto processo. Ma lei niente. Alla fine la spediscono in esilio dentro una foresta.

Il personaggio di contrappunto è il demonio. Anzi, un diavolaccio cialtrone e sprovveduto, una specie di Arlecchino che combina casini orrendi. In verità è l'unico che alla fine parteggia per questa donna, l'unico che dimostra sentimenti umani in tutta la storia, l'unico che si commuove, che provi pietà. Da principio però è un vero Satanasso: aizza i giovani e gli uomini maturi perché si buttino a tampinare, fa il ruffiano: «Vagli sotto rintonato! Guarda che splendore, guarda come si muove, vieni, dà che ci sta!» Fa da suggeritore al cavaliere imbronato, gli soffia appassionate frasi di seduzione... ma, da diavolo beone e sempre affamato di cibo qual è, i suoi paralleli poetici si ri-

volgono sempre alle parti piú gustose del maiale, a pietanze raffinate, soffritti succulenti e vino in quantità. L'effetto comico è assicurato, specie quando alla fine ci rendiamo conto che anche lui è cotto d'amore per Oliva e per lei darebbe l'anima. Ma nell'edizione a cui ho assistito a Prato, il personaggio del diavolo non c'era piú, sparito. Come mai, quando e per quale ragione si è arrivati a cancellare nel maggio quel contrappunto?

La purga dei gesuiti.

In un dibattito, presenti molti ricercatori, è saltata fuori verità. La censura drastica fu operata dai Gesuiti verso il Seicento, in seguito alla grande riforma. Così, per ordine superiore, scompare il comico, scompare il demonio, scompare l'ubriaco, scompare la donna impicciona, scompare ogni personaggio che determini provocazione e dialettica. Il professore della Garfagnana, elemento classico del conformismo cattolico degno di Comunione e Liberazione, fu sbugiardato. Ma riuscì ancora a fare il polverone minimizzando e alzando la voce in sparate isteriche.

Dal dibattito sfociato in rissa sono uscite alla fine due osservazioni chiare e inconfutabili: il potere, qualsiasi potere, teme oltre ogni altra cosa il riso, il sorriso, lo sghignazzo. Perché la risata denota senso critico, fantasia, intelligenza, distacco da ogni fanatismo. Nella scala dell'evoluzione umana abbiamo prima l'«homo faber», poi l'«homo sapiens» e terzo senz'altro l'«homo ridens». Il piú sottile, difficile da mettere sotto e incastrare. Seconda osservazione. Nell'esprimersi, sempre il popolo minuto, la gente semplice, non può fare a meno, anche nel rappresentare le storie piú tragiche, di inserire il gioco dello humor, il sarcasmo, il paradosso comico.

Il carnevale scaricaspavento.

Quando ero ragazzino e abitavo nella Valtravaglia, che s'affaccia sul Lago Maggiore, per carnevale si «saltava addosso ai Malpaga». I Malpaga erano cinque fratelli che nel Cinquecento avevano costruito, su degli scogli affioranti qualche centinaio di metri dal paese di Cannero, una serie di strutture fortificate munite di quattro torri. Di lí partivano con le bande a far razzia per tutti i paesi del Verbano. Erano i turchi

dell'alta Lombardia. Tanto profonda si è radicata nel cervello della gente per secoli la memoria del terrore per quelle bande di pirati che ancora oggi si esorcizzano le scorrerie dei Malpaga, si recitano coralmemente: lo scontro con la popolazione armata, la loro cattura e il finale con l'impiccagione. Tutto con un andamento pagliaccesco, fra canti scurrili e gesti osceni.

E non è lo stesso per le maschere di Castigliano, di Pagano Scapino e per tutta la zannata del Reatino? Parlo dei carnevali che ancora si organizzano ogni anno in Centro Italia. È proprio la memoria della bande dei turchi che arrivarono fin qui, secoli fa, a scannare e violentare, che fa scattare il gioco a ribaltone. È quell'orrore che si vuol esorcizzare per farne nella rappresentazione il momento della catarsi. Non propriamente quei turchi, ma piuttosto i turchi di oggi, il potere con le sue prevaricazioni, le ingiustizie, le insolenze, la spocchia. È quello che si vuol sconfiggere nella pantomima, che si vuol abbattere, cancellare, seppellire con la risata. Per la passione che porto per le rappresentazioni popolari sono andato in giro a vedermi decine di carnevali. Conosco quello di Asti, col processo al tacchino, quello del Trentino, con la cattura e il processo al tiranno Biagio, quelli del sorrentino, dell'Irpinia.

Riecco lo Zanni... anzi lo Zannone.

Devo dire che poche volte mi è capitato di imbartermi in una festa tanto complessa e articolata come il carnevale dello Zannone. Stupisce la quantità di gente che si ritrova a partecipare alla zannata con maschere e personaggi tanto diversificati e contraddittori: lo Zannone-Pulcinella, con tutti i suoi lazzi della fame e della paura, il gran turco grottesco e trionfante, il guerriero solenne e smargiasso, l'uomo selvatico, l'orso, il cacciatore, il diavolo, la zingara, il prete, l'eremita, la regina, gli armati cristiani, gli sbirri... e perfino mago Merlinno e l'ingegnere. E ognuno, come nei «maggi», si fa il proprio costume fuori da ogni obbligo o regola. Ho scoperto che una famiglia reatina fabbrica ogni anno coi chicchi di granturco l'abito con corazza dell'infedele tiranno. Un'altra va a riesumere armi, di inizio secolo, di cavalleggeri savoiarda. Ci si introducono anacronismi voluti e provocatori: gendarmi, poliziotti, infermieri, frati, medici... e magari, come succede nel «sega la vecchia» del perugino, ministri, vescovi e avvocati.

Gli Zanni hanno campanacci intorno alla vita come i mammutones sardi di Orgosolo o come i Seleni della Tessaglia nel rito della partenza di Dioniso. Tutto viene da molto lontano, tutto è terribilmente vicino. Lo Zannone ha un gallo in testa, come il Pulcinella di Antrodoco nella rappresentazione dei mesi, e poi c'è un uccello orrendo con pendaglione a fallo che gli ciondola fra le cosce. Ecco di nuovo l'osceno, lanciato come sberleffo ad affondare i benpensanti e gli ipocriti ricattatori attraverso l'ossessione del peccato. Queste feste sono durate, con alti e bassi, per secoli. Sono scomparse e riaffiorate, hanno subito varianti e trasformazioni piuttosto vivaci e non sempre atte a migliorarne lo spasso e il gioco.

Ma oggi che senso ha ripristinare una zannata? Il nostro è il tempo in cui i mass-media fanno da schiacciasassi. Sono ruspe brutali che attraverso la scarica dei giochi a premi, degli spettacoli spara-laser, girandole, suoni a bang-bang, stordiscono lasciando allocchita la gente. Ci si agita senza armonia. L'immaginazione che articola gestualità danzate viene sostituita dall'epilessia sconnessa e ossessionante. Come dice un mio amico poeta: «I ragazzi e le ragazze sembrano fiori sbocciati su steli senza radici». Far festa è un'arte, non basta aver voglia di far festa. Perché tutto non si risolva in una melensa caciara bisogna sapere su che disperazione, paura, rabbia rappresentare lo sberleffo, il paradosso e lo sghignazzo. E qui riaffiora, lo ripeto a costo di sembrare un fissato, il discorso sull'importanza di ripescare nella tradizione. Posso testimoniare che niente può sollecitare immagini d'avanguardia come l'osservazione del gioco delle nostre feste di carnevale.

Mi è successo una volta di tenere una chiacchierata in una accademia – non dico quale – di teatro. Mi sono trovato a parlare di teatro greco, dei fatti politici da cui prendevano spunto certe commedie del v e del iv secolo a. C., del paradosso satirico in cui si tratta della democrazia gestita dalle donne in ben tre lavori di Aristofane. A un certo punto ho sbirciato nella platea e ho scorto una esposizione impressionante di sguardi allocchiti, ragazzi e ragazze che, con gesti in perfetto stile mediterraneo, andavano chiedendosi l'un l'altro di che cosa io stessi parlando. Il professore responsabile allargava le braccia sconsolato. Ma non si tratta di un caso isolato. Il vuoto di conoscenza in merito a ogni teatro, antico o moderno che sia, in quasi tutte le scuole, è enorme... e poi abbiamo le caciare e l'impreparazione totale che sono all'ordine del giorno, specie nelle nuove leve del nostro teatro.

Come educare il pubblico.

Ma questa chiacchierata sulla ricerca culturale mi sollecita un altro discorso, quello sulla cosiddetta indagine di mercato, sulla ricerca dei bisogni e degli interessi primari del pubblico. A questo proposito sono piú che convinto del fatto che, oltre agli attori, bisognerebbe cercare di educare il pubblico mettendolo in condizione di assistere a spettacoli coraggiosi che svolgano tematiche diverse ma provocanti, che suscitino interesse oltre che dibattito, voglia di discutere e di fare. E, purtroppo, il teatro italiano attuale è soprattutto commerciale. Cioè gli impresari, tanto pubblici che privati, non vogliono rischiare, sia per gli incassi che per il beneplacito di coloro che devono decidere sulle sovvenzioni, vogliono andare sul sicuro insomma, e quindi si affidano a un repertorio di immancabile successo, già collaudato.

Questa, di sollecitare la nascita di un teatro che proponga temi vivi e che dimostri di volersi rinnovare non solo nello stile ma soprattutto nei contenuti, è una battaglia che conduco da trent'anni ormai. Mi sono scontrato duramente con enti, organizzazioni pubbliche e private e sono stato a mia volta insultato; giusta reazione. Io trovo che quello che vediamo intorno sia un teatro morto per gente morta. Qui siamo al solito alternarsi della domanda e dell'offerta. Ogni cultura ha il teatro che si merita. Oggi da noi sono morti innanzitutto gli autori, che non sanno proporre che testi letterari, con sproloqui a base di scaracollate fronzolanti di parole che si rincorrono e si divorano l'un l'altra. Che propongono temi fuori da ogni tempo, impostati con l'edonismo piú vieto e insulso. Si rappresenta il tempo nostro come fosse mitico e il tempo antico come se fosse defunto. Importante è prendersi i premi di avvio e i rientri. Non infastidire i burocrati del ministero, i responsabili dei partiti al governo; farsi assegnare una buona cifra per l'allestimento e non muovere il pantano cosicché tutti si trovino d'accordo nel definirli un teatrante tranquillo. E amen.

Il lamento struggente dell'autore non rappresentato.

Ho partecipato tempo fa a Stresa a un convegno di critici e autori provenienti da tutta Europa. Il tema e gli svolgimenti,

nei vari interventi, seguivano un rituale che si ripete ormai senza alcuna variazione da secoli. Da una parte si denuncia il regista e il suo strapotere, dall'altra si lamenta il poco o nullo potere dell'autore. Ma questa lamentazione dello scrittore di teatro, vi dirò la mia franca opinione, è ormai diventata grottesca.

L'autore - da anni e anni, ormai - le sta provando tutte. Per aiutare gli scrittori di testi teatrali si sono inventati premi, sovvenzioni speciali per quei capocomici di organizzazioni pubbliche e private che si fossero decisi a mettere in scena opere di autori nostrani oltreché viventi. Da parte del fisco si è venuti incontro ai capocomici che si apprestano ad allestire commedie di autori nazionali con l'abbassare di circa un terzo l'onere della tassazione diretta; e, ancora, restituendo a fine anno l'intero ammontare della trattenuta fiscale (i famosi rientri). Ma non c'è stato niente da fare: di anno in anno la presenza dell'autore-italiano-vivente nel cartellone delle compagnie e dei teatri pubblici e privati in Italia si è fatta sempre più effimera... quasi una visione da anfetamine al limite dell'overdose. L'illusione di poter vedere apparire l'autore italiano sui cartelloni dei teatri nazionali, è il vero «teatro dell'effimero».

Ma l'autore non demorde.

L'ultima proposta che ho ascoltato buttare là, neanche tanto per scherzo, è questa: «Lo Stato deve assegnare un certo numero di quattrini, qualche centinaio di milioni, a noi autori. S'intende, non a tutti, no, a un gruppo di persone serie e di provata correttezza, per non parlare delle garanzie sul valore artistico della produzione. Un nostro comitato sceglie alcune opere meritevoli. Quindi si organizzano compagnie sovvenzionandole perché rappresentino i testi da noi scelti. Cioè: l'autore si fa Stato».

E tutto è risolto. Dovremmo lamentare l'accoltellamento settimanale di qualche autore, causa le immancabili discussioni accademiche che si svilupperebbero nel comitato che sceglie i meritevoli, ma niente di preoccupante, il numero degli autori non rappresentati è infinito.

Certo, quello di come far nascere e far conoscere autori nuovi è un problema serio. D'altra parte come si fa? Che metodo seguire? Tanto per cominciare, mancano le scuole.

Chi gli insegna il mestiere?

Ci sono scuole per attori, per mimi, per scenografi, per registi, tecnici e organizzatori teatrali, ma per autori teatrali no, non ce ne sono. Esistono facoltà di lettere antiche e moderne. Uno potrebbe imparare a scrivere racconti, elzeviri, saggi, romanzi, ma non esiste una facoltà che insegni la scrittura teatrale, con tutto ciò che comporta, cioè saper immaginare uno spazio scenico, scrivere oltreché le parole anche i gesti, i toni, le frasi da pronunciare a grande proiezione, e quelle da sproloquiare, buttar via, il contrappunto delle azioni sulle parole e viceversa. Sapere come si articola una scrittura da recitare in proscenio o sul fondo, camminando, restando seduti, sdraiati o andando in altalena. Recitare dentro la luce diffusa, con luci di taglio, in controluce. Con ritmi cadenzati o discorrendo senza punte elevate. Appiattendo le tonalità, schiacciando ogni birignao, oppure inventando cantilene. Uno che scrive deve sapere: pianta e alzato della scena, cos'è un declivio, come funziona un girevole, cos'è un'americana con parabola... Faccio del terrorismo? Conosco la risposta: «Questa è roba che riguarda il regista... i tecnici!», ecco l'errore.

È come uno che pretende di fare un progetto per una casa e poi per «gli infissi, le scale, i soffitti, il tetto, insomma per tutte le sovrastrutture deve provvedere l'impresa costruttrice»... ma coglioncioni... nessuno v'ha mai detto che le sovrastrutture sono proprio la casa?

Calci in faccia allo spettatore abbioccato.

Vi è poi un altro tema che mi interessa svolgere, sia dal punto di vista del ruolo dell'attore, dell'autore, del regista, sia – scusate – da quello di scenografo, l'unico mestiere di cui possiedo un attestato di professionalità accademica. Il problema si articola intorno al rapporto col pubblico, col fruitore. Mi ricordo che durante il dibattito nel famigerato convegno di Stresa, di cui raccontavo poco fa, il direttore di un teatro prestigioso, lo Staten Theater di Amburgo, si levò in piedi e sentenziò: «Il vero re è il pubblico». L'ottonario semplice ebbe molto effetto.

Io ripeto da sempre che il pubblico è importante, anzi determinante per lo sviluppo e la crescita di un'opera. In queste chiacchierate l'ho ribadito con insistenza: per un autore,

per un attore, per un regista, il pubblico è la cartina di tornasole oltreché la verifica, il controllo, la possibilità di ricevere una preziosa collaborazione. Ma attenti a non fare i piaggiatori. Spesso succede che il pubblico si riveli una schifezza. Il pubblico non è sempre presente con brio, in molti casi è passivo, allocco. Accade che il pubblico si riveli nient'affatto propenso al nuovo, addirittura scopri di avere davanti a te una massa di reazionari. Il pubblico è spesso adulatore o abbiocato in riverenze, il pubblico arriva a teatro il più delle volte stupidamente condizionato o prevenuto, il pubblico accetta spesso mode allucinate, ha già delle proprie idee fisse ed è certo difficile togliergliele con uno spettacolo. Il pubblico, pur composto di individualità differenti, spesso si amalgama e ti impone i propri ritmi autonomi.

Ma come si riesce a individuare il carattere del pubblico? Ebbene, io ho un certo metodo. L'ho sperimentato e sofferto sulla mia pelle. Per cominciare ho una fortuna: come autore godo del privilegio di essere anche attore e di avere con me una moglie, attrice, non faccio per vantarmi, di qualità superiore-extra-strong! Insieme abbiamo imparato a usare proprio degli ingredienti meccanici fin dall'introduzione dello spettacolo. Eseguiamo e improvvisiamo sempre un prologo a cappello dei nostri lavori (abbiamo ripreso questa buona abitudine dal teatro «all'antica italiana»), come termine di sondaggio, avvicinamento e legame. C'è anche un antiprologo. Ogni volta ci preoccupiamo di aiutare le persone a prendere posto, si gioca qualche punzecchiatura, si pongono a proprio agio, o a proprio disagio, volutamente, gli spettatori.

Faccio un esempio: capita uno che si mette a passeggiare impunito per il corridoio della platea alla ricerca di posti abbandonati; si accendono discussioni; allora io interrompo quel che sto dicendo e lo apostrofo: «Scusa, c'è qualche problema? Ho capito... siccome la poltrona è occupata da un cappotto... ti ci vuoi sedere tu... ma se ti dico che lì ci sta una signora che momentaneamente ha avuto necessità... impellenti! Come sarebbe? Non conoscevo questa regola: "A chi gli scappa la pipí, non si muova, la faccia qui. A chi gli scappa la pupú, perde il posto e non lo trova piú"». A questo punto tutti scoppiano a ridere, e io riprendo il discorso.

Insomma, funziona così: si tengono d'occhio determinati personaggi vistosi e predominanti nella platea, per cercare di capire con che razza di pubblico avremo a che fare tra poco, e so-

prattutto ci si preoccupa di fare in modo che la gente si sciolga e, come si dice in gergo, «si levi il cappello e si lasci scivolare sui glutei». È una specie di acido reagente quello che buttiamo a innaffio, profumato al gelsomino, che serve da lavacro, a far togliere le scarpe alla gente che ha bisogno di sgonfiarsi i piedi.

Il problema è arrivare a indurre gli spettatori a familiarizzare e amare lo spazio in cui noi andremo a recitare. Si recita molte volte iniziando rallentati, oppure premendo su certi tempi, o, al contrario, addirittura si accelera, perché indovini, senti magari, di fronte a te, un pubblico che ha bisogno di essere aggredito, una bestia masochista. Alle volte sei costretto a spargli addosso le battute, buttandole via. Non aspetti che le assorba per intero, lo obblighi ad allungare il collo per ascoltarti, se vuole afferrare quello che dici, da istrione bastardo scientemente abbassi il tono della voce, poi gli urli in faccia all'improvviso. Il teatro è uno scontro a cazzotti e carezze senza ring, dove l'arbitro è stato bendato e dove per vincere è permesso quasi tutto. Qui si applicano trucchi ed espedienti veramente infami, veramente da figli di puttana. Questi sono alcuni dei tanti espedienti che usiamo per capire, per afferrare l'umore del pubblico, per cercare di inserirlo in un termine, in un ritmo che è il nostro, in una dimensione in cui lo si possa controllare, gestire, averlo in nostro completo potere: «È ora, è ora! Il potere a chi fa trucchi, gioca basso e il pubblico se lo lavora!»

Questo metodo, che abbiamo esposto caricandolo un po' di grottesco, ci impone poi, come scrittori e allestitori, l'obbligo di adattare il testo a delle situazioni e di omologarlo ai bisogni più vivi e carichi di immagini che il pubblico propone e chiede. Ora questo metodo di sondaggio preliminare, con relativo aggancio degli spettatori, mi ha permesso più di una volta di scoprire gli errori, gli squilibri, anche piuttosto gravi, del testo, le zone morte o prolisse, poco chiare, dello spettacolo nel suo insieme. Un autore normale, privo di queste straordinarie possibilità di verifica, si sarebbe trovato immancabilmente travolto da un disastro irreparabile. E alla fine, sconfitto, avrebbe dovuto ritirare il testo e tornarsene a casa maledicendo quella massa di cani di attori che glielo avevano massacrato: «Un capolavoro buttato al cesso!»

Il trucco è: buttare sempre tutto all'aria.

Qui sto alludendo all'esperienza diretta realizzata in uno dei nostri ultimi spettacoli, una specie di atellana attualizzata

che tratta di un fantomatico rapimento di Agnelli, titolo *Clacson trombette e pernacchi*. Devo dire che già alle prime letture col pubblico avevamo afferrato una risposta con colpi a vuoto, un clima di disagio dovuto, pensavamo, all'impaccio della prima lettura. Ci proteggevamo illudendoci che quel clima fosse determinato dalla non sufficiente scioltezza della nostra recitazione. Poi siamo arrivati a eseguire lo spettacolo in piedi, testo a memoria, direttamente sul pubblico, per una settimana, a prove aperte, e non funzionava ancora. C'erano dei buchi, dei passaggi scenici che sgarravano, slittavano come ruote unte e bisunte, si inciampava nel ritmo, non si riusciva a fare arrivare le situazioni con chiarezza, e soprattutto, anche nei dibattiti a fine spettacolo, non venivano mai fuori chiare, nelle osservazioni del pubblico, le ragioni leggibili, nette, del perché il testo dello spettacolo non ce la facesse a decollare.

Franca spietatamente, durante una pausa, sparò la sua sentenza: il non abbrivio era determinato dal fatto che stavamo recitando un testo con strutture passate, che avevano bisogno di essere riportate ad una attualità non aleatoria, a temi brucianti, scomodi, che stavano addosso a noi e al pubblico e che più o meno furbescamente noi tendevamo a rimuovere, a scavalcare. Dovevamo agganciare questa fruizione che il pubblico richiedeva ed evitare di risolvere il guaio con trovate meccaniche, inserendo sequenze di battute a sfottò sui soliti uomini politici o su fatti della cronaca spicciola. Due mesi e mezzo abbiamo impiegato per riuscire finalmente, tagliando, scorporando, riscrivendo scene intere, a far salire di tono il lavoro. Basti dire che il terzo atto è stato completamente reinventato, così come la gran parte del primo. Abbiamo dovuto ristrutturare perfino la progressione del racconto.

Lo sgambetto di critici impazienti.

E qui devo ammettere che abbiamo tirato un bidone incredibile ai critici, poiché li abbiamo messi nella condizione di scrivere su uno spettacolo che, dopo qualche mese, si era completamente trasformato. Così la gente che arrivava a teatro dopo il riallestimento e aveva letto i resoconti dello spettacolo sui quotidiani, diceva: «Ma che cazzo hanno scritto quelli? Dov'erano?...» «Ma perché ci raccontano che la commedia svolge determinati temi? Ma dove li hanno visti? Qui è tutta un'altra storia! Ma che coglioni! Non capiscono una madonna 'sti critici!»

Noi eravamo, ogni tanto, abbastanza generosi e avvertivamo il pubblico: «Guardate, non è colpa loro, dei critici, è colpa nostra che abbiamo trasformato il testo». C'è capitato in più d'una occasione che il critico ufficiale di un giornale non si sia preoccupato di ritornare a controllare la nuova edizione dello spettacolo, come avrebbe dovuto, e si sia limitato ad arrangiare la prima critica recensita al debutto di Milano, non immaginando che noi fossimo nel frattempo sconquassato il testo fino a quel punto. Per essere leali, non succede sempre così, ci sono anche critici che fanno il proprio mestiere con grande onestà.

Clacson trombette e pernacchi l'abbiamo messo in scena ancora l'anno dopo, e venne di nuovo trasformato. A distanza di un anno dall'ultima replica erano successi fatti di grossa rilevanza, e questo ci aveva costretti a variare le azioni, le situazioni; sempre la cronaca c'incalza, ci sormonta, ci fa gli sgambetti, come noi li facciamo poi ai critici.

La cronaca ha più fantasia del più fantasioso autore.

Successe che all'istante spuntò un personaggio come Cirillo, con la storia della sua liberazione trattata attraverso la camorra e la Dc sotto l'occhio vigile dei corpi speciali, e la supervisione della P2, storia assurda, da avanspettacolo, ma che ha dietro una tragedia. Vi ricordate? Cirillo, nome di fantasia, è stato catturato dai terroristi, impacchettato, nella cosiddetta prigione del popolo (ma il popolo, casualmente, non lo sa, in compenso lo sapeva la camorra). Avete notato come, all'improvviso, i giornali smisero di parlare dei terroristi e del sequestro di Cirillo? Bisognava evitare: «È una storia fastidiosa. Poi non si sa come metterla in cronaca». Si cerca di buttarla in quinta pagina, ma ecco che riaffiora in prima. La gente si scoccia: «Uffa, ancora questo sempre di mezzo, ce lo servono fritto e rifritto...» Poi ascolti i commenti dei napoletani, commenti veramente truci, di un cinismo impensabile: «Ma cosa aspettano a farlo fuori quei bastardi rossi; ma se lo mangino crudo, ma sí, era un ladro, un mafioso bidonista...»: ecco la brutalità grottesca e tragica al tempo stesso di una cronaca, di cui dobbiamo tener conto in ogni nuovo allestimento.

Tutte queste varianti che affiorano quotidianamente nella realtà, diventano il nostro modulo nel pensare e affrontare un testo. E guai se non se ne tenesse conto, dopo un po' ti accorgeresti che la commedia non sta più in piedi perché la cronaca, col suo rinnovarsi, ti ha spiazzato, te l'ha disfatta.

La cronaca in diretta assassina gli autori.

In uno degli ultimi interventi al convegno dei critici, un noto professore di storia del teatro, dell'Università di Urbino, autore e critico al tempo stesso, ha introdotto il tema tragico dell'impossibilità di realizzare oggi dei testi drammatici legati alla cronaca. Il professore-autore-critico diceva: «Prendiamo l'avvenimento dell'attentato al papa, avvenimento spettacolare al quale abbiamo avuto occasione di assistere in molti, quasi in diretta (per un pelo ci è sfuggita la sequenza in cui si vede il terrorista che stende la mano armata e spara). Ebbene, il proiettare con tanta simultaneità un evento tragico di tale travolgimento, fa sí che se poi ti ritrovi ad assistere alla ricostruzione teatrale o filmica in differita di quello stesso fatto di cronaca, il pubblico rimane completamente indifferente. La diretta espone i fatti senza mediazione, tutto è sparato, inciso, anche nei minimi particolari, con brutalità; le angosce grandi, piccole e intermedie ti fanno scattare ogni relais dell'accoglimento sensorio. È il grande spettacolo nella società dello spettacolo!»

«Quindi - aggiungono tutti i sostenitori della "diretta" (pasta servita al dente, al sangue, *nature*) - è inutile pensare o provare a esporre problemi dell'attualità e della nostra vita quotidiana, mediati dall'immaginazione, tanto sono già vecchi un'ora dopo che sono avvenuti».

Il teatro civile, in poche parole, da quando c'è la televisione è roba da buttare. Be', personalmente mi permetto di asserire che questo modo di pensare collima proprio con gli interessi dell'autorità costituita, realizza la grande speranza del potere: potere economico, istituzionale, multinazionale, religioso e politico, lottizzante. Il potere fa di tutto perché, seppur lentamente, la gente si disabituò a usare una propria fantasia, eviti lo sforzo di proiettare un'idea diversa dei fatti che gli vengono quotidianamente esposti dai mass-media, cessi di sviluppare il piacere del contrario, abbandoni l'abitudine viziosa di ricercare il distacco ragionato dalle cose immediate, la tendenza a riassumerle, rivederle, e soprattutto rappresentarle con sintesi e forme diverse.

Io ho assistito alla messa in onda in diretta dell'attentato, mi son trovato proprio ad accendere il televisore due secondi prima del fattaccio (personalmente seguì molto il papa nei suoi itinerari, anche perché mi serve per raffinare il mio bagaglio di attore); ebbene, sono saltato letteralmente sulla se-

dia quando ho intuito cosa stesse succedendo: angosciato, disperato, ho seguito la cronaca sulle varie emittenti. Scattavo da un canale all'altro, cercavo di capire quali fossero i termini, i tempi dei fatti. E poi di colpo, all'istante, mi sono sentito proiettato in una dimensione veramente comico-tragica, nel grottesco addirittura, cioè mi sono identificato nel personaggio del regista televisivo che in quel momento stava coordinando gli arrivi delle notizie e delle immagini: doveva farle passare, doveva chiuderle, montarle ad incastro, doveva bloccarne alcune, doveva scattare, dare ordini ai cameramen, ai cronisti, ordini e contrordini e soprattutto gli toccava di rispondere alle chiamate del direttore della rete.

Un condotto sacro!

A un certo punto c'è stato un coglione di un cronista sprovveduto, che si è permesso di parlare dello sfintere del papa. Per dio! Ma si dice che il papa ha lo sfintere? Il pontefice ha un condotto sacro! Poi 'sto imbecille si mette a discorrere di trapianti con sfinteri di plastica o presi a prestito da animali, forse sfintere di capra o di babbuino. Un altro cronista è intervenuto precisando che per il momento al papa sarebbe stato praticato un foro d'uscita all'altezza dell'ombelico, con ano provvisorio. Tanto per arricchire di suspense il dramma, appariva sullo schermo un terzo cronista che ci gratificava di un particolare interessante: «Il proiettile che aveva colpito il pontefice era poi fuoriuscito dall'ombelico. Da dove gli avevano sparato quindi? A che altezza era entrato il proiettile?» «Dai glutei?» «No». «Come? Fra i glutei?» E il regista coordinatore dall'altra parte, in studio, che addirittura mugolava: «Basta, basta adesso! Lascia perdere lo sfintere. Il papa non ha glutei, bastardo!» Arrivavano nell'audio anche le voci dei dirigenti superiori al telefono: «Molla! Via, via! Toglietelo di lì! Ma chi è quel coglione?!» «Licenziatelo! Bruciatelo, sparategli nello sfintere!» Uscivano bestemmie di stile apocrifo in primo piano. A 'sto punto non si poteva piú parlare di grottesco, era l'altra faccia della tragedia che veniva talmente in primo piano per chi avesse saputo leggerla, con tutta la brutalità, il lercio spettacolare, l'ipocrisia, l'obbligo di offrire una confezione sacrale (non sto parlando dell'osso omonimo) ad avvenimenti che, nei particolari, proprio grazie alla reticenza con cui venivano commentati, diventavano osceni.

Per cui io dico, il mettere in scena la tragedia del regista, del mixer, del direttore generale, che cercano di impostare una storia che sfugge loro continuamente di mano, è piú importante e vivo di ogni spettacolo in diretta. Mi immagino il dialogo dei responsabili delle varie reti, man mano che arrivavano le notizie: «Porco cane, speriamo che sia un Br che ha sparato... È un Br? No!... Non si sa bene, pare che sia uno straniero... Be', speriamo che sia almeno uno della Raf tedesca. E no, è turco! Ma che c'entrano i turchi? Per dio! Ma che cazzo vengono a fare 'sti turchi qua??! È di destra? Fascista? E no, porco papa, questo è troppo!»

Ecco, in progressione a soggetto, la disperata ansia dei dirigenti di far collimare l'attentato col clima prerreferendum. Quanto sarebbe stato bello poter dichiarare il sospetto che al papa avevano sparato per via dell'aborto! Ma Cristo, invece non funziona un tubo! Ecco che arriva il Bubbico della situazione con i suoi occhioni proprio da Minotauro, che s'arrischia a buttar là dichiarazioni riguardo al clima di violenza politica creato dai radicali e dai comunisti, e alla notizia che l'attentatore è un fascista turco, quasi sviene e sbotta: «Ma che minchiata m'avete fatto dire? È una notizia che m'aveva passato il servizio segreto del Vaticano!»

Il falso, in teatro, è piú attendibile.

Insomma, la lettura staccata e approfondita della conoscenza di tutto ciò che sta dietro ai fatti, ci permette oggi di reinventare in grottesco, in ironia o in tragico, tutto quello che la comunicazione diretta non riuscirà mai a darci. E il nostro dovere, o, se preferite, il nostro compito professionale, di autori, registi, gente di teatro, è riuscire a parlare della realtà violando lo schema standard col reagente della fantasia, con l'ironia, con il cinismo della ragione. Così andiamo contro il programma e la strategia che il potere cerca di portare avanti: insegnare al pubblico a non usare mai il proprio senso critico - cervello piatto, fantasia zero.

Come avrete già intuito, personalmente non amo una certa categoria di accademici e un'altra piú sostanziosa di critici. Mi ricordo che tempo fa fui invitato a prendere la parola in un convegno dove quel genere di intellettuali pullulava straripando. Il mio intervento fu pressappoco questo. Voglio innanzitutto rispondere a quel collega che oggi, nel suo intervento, parlava

del piacere dello scrivere. Raccontava del godimento che gli procura il realizzare una storia infilando parole scritte. Al contrario, a me succede che, quando scrivo, mi sento prendere da una sorta di angoscia mista alla sensazione di compiere un atto illegale e peccaminoso, una orrenda trasgressione. (Il pubblico degli autori mi osservò perplesso). La ragione è che in molti, specie i colleghi autori, sono riusciti a convincermi di una realtà che ho cercato inutilmente di rimuovere.

Ma perché non m'ami?

Per anni hanno fatto di tutto, con articoli, saggi, dedicanomi perfino grossi volumi (vedi Puppa e Binni), per convincermi, per farmi capire che io mi salvo e cado in piedi come teatrate, non grazie alle mie qualità di scrittore di testi teatrali, ma grazie alle mie straordinarie doti di attore... di istrione. Io ho resistito, ma alla fine ho dovuto farmene una ragione e cedere. Sí, è vero, mi sono ormai convinto: ecco davanti a voi uno dei piú prestigiosi attori che esistano al mondo. (Qualcuno dei presenti cominciò a tossire). Anzi, oltretutto ho scoperto che piú è vistoso il successo di un mio lavoro, piú è facile dimostrare che le mie qualità di interprete sono cresciute a livello divino e le qualità dell'opera sono precipitate a livelli infami. Io scrivo che è uno schifo, ma poi so porgere la schifezza con tal istrionismo e talento, che la rovescio. Sono un mostro, anzi sono proprio un padreterno! Meglio: sono alfine il padre del padreterno! – solo nel ruolo di comico, commediante, s'intende! (Mi arrivò un mugolio sommesso dalle prime file). E gli attori mi odiano, ho continuato: «Cosa fa 'sto padreterno che viene qua a rompere le scatole a noi normali?!» E naturalmente la mia meraviglia, il mio stupore, straripano quando mi accorgo che all'estero, impazziti, traducono e mettono abbondantemente in scena testi miei e di Franca. Perdio, anche quelli di una donna commediante, per giunta, 'sti megalomani, e li tengono in cartellone per anni, a Parigi, Londra, New York, Berlino... perfino in Giappone. A 'sto punto mi sono veramente reso conto che all'estero sono degli emeriti deficienti, non capiscono un'ostrega di teatro; sono i trogloditi dello spettacolo. Gli butti lí qualsiasi cosa, anche la piú strampalata che abbia l'imprimatur accademico, cioè testi quasi ignorati dalla nostra critica, e loro invece godono immensamente. La ragione è che,

poveracci, non hanno autori di teatro. Noi, al contrario, possediamo a vagoni autori di talento, ma gli stranieri, imbecilli, non li conoscono, né si danno la pena di venir qui a cercarli. (Esplose l'applauso isolato di un anziano autore un po' sordo).

Pausa, quindi ho incalzato imperterrito: quindici anni fa viveva e operava a Roma un'associazione ristretta di scrittori teatrali di chiara fama che se ne stava abbarbicata come le zecche cavalline al ministro; vivevano lí, culo e camicia col ministro in carica (tale Andreotti), che gli aveva messo a disposizione alcune stanze con uso cucina e camera da letto, proprio nel fabbricato adibito al ministero dello Spettacolo. Questa associazione viveva nella sofferenza piú atroce: ne avevano veramente piene le scatole di dover sopportare l'esistenza di due analfabeti emeriti nel ruolo di autori.

Disgrazia volle che uno degli zozzoni fosse il sottoscritto, l'altro poteva essere mio padre – tale De Filippo, Eduardo, mi pare – e io che gli venivo appresso, per caso mi ero trovato sulla stessa sua strada. Avevamo l'impudenza di continuare a produrre spettacoli e ci trovavamo imperterriti da anni in testa alle classifiche per pubblico e incassi. E le commedie avevamo l'impudenza di scriverle noi medesimi, due attori, mettendole pure in scena. Due guitti-comici! Robe da pazzi! Commedianti italiani che si permettono anche di fare gli autori e i registi!

Cosí questi autori di chiara fama, non rappresentati, di stanza al ministero (puntaí distrattamente il dito verso un gruppo di scrittori veterani), hanno brigato finché sono riusciti a convincere il ministro a far promulgare una legge del tutto particolare. Questa legge impediva di riscuotere i denari del rientro ministeriale (la restituzione dell'importo versato al fisco durante la stagione) a quegli autori che nello stesso tempo si trovassero a ricoprire il ruolo di attori e capocomici. Funzionò per un anno. Poi fu ritirata. Eduardo e io avevamo minacciato di scambiarci reciprocamente le commedie. Lui avrebbe recitato un mio testo, io uno suo.

Ma torniamo a noi. Ancora in molti interventi ho sentito ripetere il lamento sulla crisi dell'autore vivente. Si rappresentano solo opere di morti. Ma siamo sicuri che questi viventi siano vivi? (Dalla platea salí un brusio con sussulto di indignazione). Ma continuai spietato: guardandomi intorno a spulciare nella storia del teatro di tutti i secoli e di tutti i paesi, mi accorgo che laddove gli autori si trovavano a essere veramente legati alla storia del loro tempo, immancabilmente potevano disporre di un pubblico che li applaudiva e li appoggiava. «Ipocrites», per i Greci, non era solo colui che ri-

spondeva al coro, ma soprattutto era colui che sapeva raccontare le storie del mito traducendole nel linguaggio e nella dimensione leggibile al pubblico vivente che andava ad ascoltarlo. E non si trattava certo di blandirlo o gratificarlo, quello spettatore. Ho sottolineato «pubblico vivente» nel senso che si trattava di una platea di gente reattiva, partecipe, che applaudiva, insultava, s'incazzava a morte. Non per niente fra la scena e la platea c'era una fossa profonda come negli stadi per il gioco del foot-ball ai nostri giorni.

Sberle e sberleffi al pubblico: «che a lui gli piace!»

Nel teatro satirico l'autore, come abbiamo già visto nello sproloquio degli *Uccelli* il capo dei coreuti, veniva addirittura in prosenio a insultare il pubblico, spalleggiato da tutto il coro. E quanto piú bravo si dimostrava nel provocarlo e nel metterlo in crisi, maggiore era la stima e l'applauso che gli si tributava, a parte qualche ammaccatura.

Era un punto di grosso vantaggio per l'autore, soprattutto se le ragioni espresse nella satira erano reali, se non c'era un fine a se stesso nel gioco comico, se si andava oltre l'esibizione scherzosa e si toccavano i temi della politica, del comportamento imbecille dinnanzi ai retori, condito di tutte le varianti dell'abbiocco popolare di fronte al potere. Non c'era nessun rispetto per i classici; per loro fortuna, Eschilo, Sofocle ed Euripide non venivano ancora tradotti da Romagnoli. Degli autori tragici di gran fama si discuteva pubblicamente come di un coreuta qualsiasi, di uno stratega piú o meno glorioso. Non erano degli ingessati e non giravano con il mirto e l'alloro sul cranio. È risaputo come non fosse sempre agevole la vita degli autori classici: arresti, galera e morte, oltre che applausi e trionfi.

Sbatteteli in galera.

Siete di certo al corrente che nel periodo elisabettiano, una gran parte di autori di fama, compreso Shakespeare, non riuscì a terminare i propri giorni stesi nel letto. In gran quantità trascorsero gli anni migliori della propria carriera in carcere. Alcuni, come Marlowe, furono squartati con una sciabolata che gli spalancò la testa come un'anguria; un altro finì impiccato e bruciato: Philip Massinger che, grazie alle sue continue inge-

renze nella politica dei suoi giorni, si ritrovava a uscire e rientrare in galera come una trottola ubriaca e, dopo la messa in scena dello *Eastward Ho*, si trasferì quasi definitivamente in carcere. Così John Marston e Beaumont e Fletcher, che si trovarono con il teatro bruciato dalla congrega dei mercanti che non sopportava di essere sfottuta impunemente... Ed era tutta gente che ci sapeva fare col teatro: la produzione era altissima.

In trent'anni, al tempo di Elisabetta, si ebbe una proliferazione di scrittori teatrali addirittura fastidiosa. Esistevano una cosa come duecentocinquanta autori che non solo scrivevano, ma riuscivano a far programmare e mettere in scena le proprie opere. È vero che gli spettacoli non restavano per lungo tempo in scena, la media era di sette-otto repliche per ogni opera, ma la cosa importante è che a Londra, a Glasgow, a Manchester, per tutto il Rinascimento inglese, c'era da farsi delle scorpacciate di teatro da sbottare. Questa gente viveva in un rapporto col potere piuttosto teso. A dir la verità i guai se li andavano cercando. Pazzi, insistevano con le allusioni dirette alle cose di casa loro. In ogni opera, ad ogni occasione, ci sbattevano dentro, per allegoria, ma spesso con tanto di nome e cognome esplicito, personaggi e fatti veri, invece di limitarsi a vivere da classici. Ecco, qui concludo. Ma permettetemi un consiglio. Amici, colleghi autori, desiderate essere trattati da vivi, rappresentati...? e allora, provate a scrivere testi per cui rischiate di non piacere al potere. Insomma: fatevi sbattere in galera! Ogni tanto... anzi spesso.

Ecco, devo dire che l'applauso che ricevetti in quell'occasione dai miei colleghi non fu molto divertito. Anzi, ci fu un silenzio quasi totale con, in sottofondo, un insistito digrignare di denti e stridere di mascelle... Soltanto una imprecazione esplose con chiarezza, lanciata dalla voce di un anziano autore che esclamò: «Cristo! Mi si è spaccata la prótesi!»

Per farvi intendere piú chiaramente la situazione in cui si trova attualmente il testo, il testo scritto, immaginate, per un gioco assurdo, di raccogliere un certo numero di commedie e drammi realizzati in questi ultimi anni e magari rappresentati. Prendete questi testi, dicevo, e, senza metterci sopra data alcuna, poneteli in una capsula d'acciaio speciale. Spariamo il tutto con un razzo nella stratosfera. Immaginiamo che fra cinque secoli degli astronauti trovino la capsula, la riportino sulla terra, e alcuni studiosi immediatamente s'impossessino di quei testi, si buttino a studiarli, li analizzino nel tentativo di scoprire innanzitutto a che periodo storico appartengano. Voi credete ci possano riuscire? Dove troverebbero un riferimento

a fatti di cronaca, una qualche allusione ai fatti tragici della nostra epoca, un riferimento ai conflitti sociali? No, troverebbero solo fiumi di concetti, parole che si rincorrono a moscacieca senza ritrovarsi mai, personaggi senza tempo, senza una realtà minima. No, nessuno riuscirebbe a indovinare quando e da chi possano essere stati scritti quei testi. Giorni, mesi, notti, epoca, tutto senza tempo.

Il problema dell'impegno.

C'è un'obiezione, a proposito dell'impegno a scrivere della contemporaneità, che mi sento muovere spesso, e che suona al più al meno così: «Va bene, tu sei seguito da un numero crescente di giovani... e anche di gente matura... senz'altro sei arrivato a disporre di un pubblico molto vasto... Ma tutto questo, alla fin fine, non sarà negativo?... Cioè, non rischi di ritrovarti inglobato nel sistema? E quando magari tutti questi discorsi che tu fai, la satira politica, sociale e anche religiosa, vanno a finire in televisione e sono visti da qualche milione di persone, non finiscono per essere ribaltati, e tu consumato, strumentalizzato?...»

Be', certo il problema è proprio di riuscire a fare in modo che non ci siano mistificazioni, che il tuo lavoro sia trasmesso correttamente... riuscire a non farsi strumentalizzare. Soprattutto fare in modo di ritrovarsi sempre alle spalle una porta aperta per battersela velocemente... appena ti accorgi che ti stanno incastrando. Poi c'è il confronto costante che devi avere con te stesso, con la tua coscienza, con la tua coerenza e dignità; domandarsi a tormentone: «Che sto facendo? Mi lascio fottere? Dove sono calato?...»

Personalmente, io ho anche Franca che, nel caso mi stia distraendo, suona la tromba dell'allerta... roba da stordirmi.

Il pericolo di possedere un teatro proprio.

Abbiamo anche dalla nostra il vantaggio del soccorso esterno. Molte volte ci succede che, appena ci sediamo, qualcuno si preoccupa immediatamente di tirarci su. Per esempio, avevamo un teatro abbastanza comodo: trak, ce l'hanno immediatamente portato via di sotto i piedi. Sto parlando della Pallazina Liberty, in cui stavamo da cinque anni, e che il comune di Milano, generoso e... aperto, che sa giustamente elar-

gire teatri a chi di dovere, s'è preoccupato di toglierci allo scopo di rimettere la costruzione nelle condizioni in cui l'avevamo trovata, cioè di rudere eterno, infestato da ratti di terra e di fogna di dimensioni tiberine. Così, eccoci costretti a muoverci con vivacità straordinaria saltando da un teatro a un cinema, a un palazzetto dello sport, a una chiesa sconsecrata. Un teatro fisso e comodo ci avrebbe addormentati e il nostro spirito si sarebbe imbolsito. Il comune di Milano si preoccupa che noi rimaniamo sempre arzilli e incazzati!

Quanto al pericolo derivante dall'essere ascoltato e visto da un pubblico troppo largo... insomma, dalle masse, ebbene, non scherziamo: ma se è proprio quello che andiamo cercando da sempre! Personalmente, odio i pubblici ristretti, selezionati; i «pochi ma buoni» mi fanno schifo... Io godo solo a recitare davanti a folle... a centinaia di migliaia di persone... a milioni, se è possibile... Chiedo scusa, ma temo d'essere oceanoavido, quasi Woytila-lomane!

Il clown Auguste e il recitare di rimessa.

Sempre a proposito del discorso sull'attore, vorrei chiudere proponendo qualcosa che chi non è del mestiere difficilmente conosce, e anche chi è attore di professione spesso ignora. Il problema dell'ascolto e della rimessa di battuta. Capita spesso, quando distribuisco un copione ai componenti della compagnia, che quasi tutti, maschi e femmine, per prima cosa sfoglino velocemente il testo per scoprire quante battute dovranno recitare. Pochi badano al valore del proprio personaggio indipendentemente dal ruolo, dalla lunghezza degli interventi e delle tirate. E qui, allora, devo parlare dell'importanza che hanno in un testo il ruolo di spalla e l'ascolto... e il saper replicare serrato.

Negli spettacoli di clown c'è sempre un clown dalla grande parlantina che assale con una mitragliata di parole il pubblico e gli altri clown, e ce n'è uno quasi muto che ascolta, annuisce appena, dissente con molto garbo, si guarda intorno sperduto, stupefatto per ogni cosa, anche la più normale. Il primo è lo speaker, o clown bianco, il Louis, l'altro è l'Auguste. A differenza di quello che può sembrare, l'attore principale è quello che non parla; il Louis è solo la spalla.

Mi ricordo di uno sketch in cui c'era il clown bianco che raccontava un'avventura straordinaria, e il commento dell'Auguste era sempre brevissimo e sconcertante. Il Louis dichiarava: «Io suono il violino». L'Auguste: «Perché?» «Oh bella, lo

suono perché a me piace». «E al violino piace?» «Piace che cosa?» «Come tu lo suoni». «Non so... ma che vuoi che gliene importi!» «Perché gli importa, sí. Se è un buon violino ha l'anima...» «E allora?...» «Tu sei il classico suonatore che rompe l'anima... Vado a chiamare il violoncello e ti faccio arrestare». Entrava un clown vestito da violoncello. Un tormentone che cresceva in assurdo fino all'impossibile.

Perché vi possiate rendere conto dell'importanza del gioco di rimessa – così si chiama questo rispondere in continuo paradosso incalzando l'interlocutore – vorrei dare una dimostrazione diretta, con l'aiuto di due giovani attori che conosco da tempo, e che ora metteremo alla prova.

Prendiamo come base una barzelletta napoletana, quella del polipo.

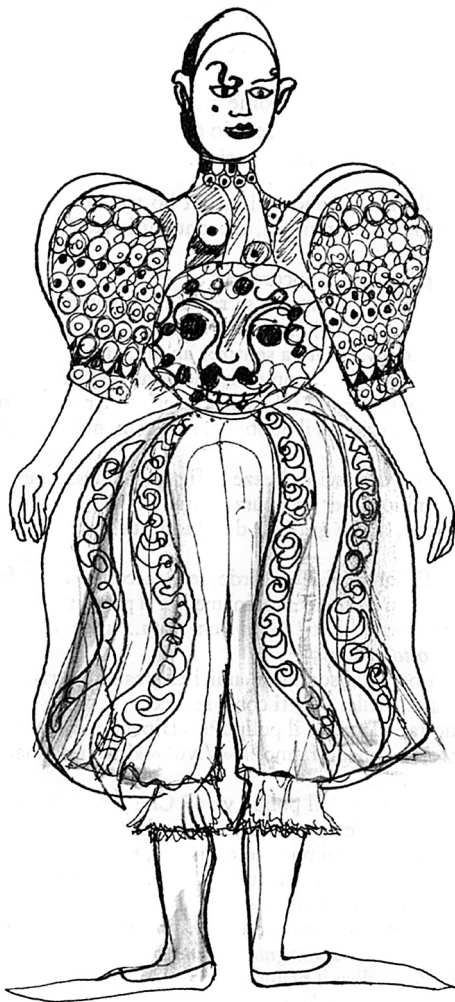
Ci sono due amici che vanno in trattoria a mangiarsi il polipo in umido con la pummarola. Uno dei due decanta la bontà del piatto così come lo cucinano in quel posto. E qual è il segreto? «È semplice; qui il polipo, – assicura l'amico buongustaio, – è fresco. Te lo cucinano ancora vivo, anzi lo ammazzano lí davanti a te, sul tavolo. Adesso stai a vedere. Chiamiamo il cameriere». C'è il tavolo di marmo, proprio un'osteriaccia, attento ai particolari, ricordati che poi dovrai raccontarla tu al pubblico. Arriva il cameriere. «Desiderate?» «Un polipo per due, ma lo vogliamo veder ammazzare qui sul tavolo di marmo». «Subito signori!» Il cameriere va nel retro. C'è l'acquario, afferra un polipo che gli si abbarbica intorno alla mano, arriva lí davanti ai clienti, solleva la tovaglia e PACH! PACH! GNACH! Il polipo come fulminato stende i tentacoli irrigidendosi. «Via col polipo fresco!» Il cameriere va verso la cucina, passa dietro il separé, butta il polipo moribondo dentro l'acquario, apre il frigorifero, tira fuori un ingessato tremendo, coperto di brina, seccato, lo butta in cucina e ribadisce a gran voce: «Un polipo per due!» Il polipo dentro la vasca tramortito si sta riprendendo... e sparanzato sul fondo fa le sue bollicine, ritorna su, si attacca strisciando al vetro, si sporge con fatica fuori appena con la testa e rantola: «Ma se po' campà accussí?»

Fammi ridere.

È chiaro, la barzelletta è solo un pretesto per la dimostrazione sul valore del ruolo d'appoggio. Il nostro amico, qui, reciterà il personaggio del gran raccontatore di storielle, io sono un suo fan e gli faccio una testa tanto, perché lui si decida a raccontare la barzelletta del polipo... che mi fa morire.



L' AUGUSTE



LOUIS
IL CROWN
BIBICO

Lui non ne vuol sapere, tu non vuoi, alla fine proprio per togliermi dai piedi la racconti quasi con disgusto. È la ventesima volta che te la faccio raccontare. Ma per me sei un campione inarrivabile, racconti come nessuno al mondo. Con grande nonchalance, con distacco, io esalto questa tua straordinaria dote al pubblico, da fanatico. Chiaro? Allora, via!

DARIO Ah, ah, ah... meno male che t'ho trovato... ti prego, Carlo, ristorami... tirami su, raccontami la storiella del polipo...

CARLO No, per carità... ancora?...

DARIO Ma sí, dà, nessuno la sa raccontare come te... è una bomba... (*Al pubblico*) Come la racconta! Ah, ah, ah... attenti all'infarto!... State a sentire! ah, ah, ah...

CARLO No, per favore... non ne ho nessuna voglia.

DARIO Guarda, ti prego... ti faccio un regalo... Anzi, faccio una colletta, scendo giù fra il pubblico, tiro su un milione... ti basta un milione?

CARLO Ma non dire sciocchezze... figurati, adesso mi faccio pagare un milione per una barzelletta...

DARIO Va bene, allora gratis... dà, racconta!... (*Saltella eccitato*).

CARLO Sei affissante sai. D'accordo, te la racconto, ma in fretta.

DARIO No, non in fretta, centellinamela... ti prego... piano, piano, fammi morire. Zitti! Guai a chi fiata... silenzio. Vai! (*Si pone in ascolto estasiato*).

CARLO E va bene: ci sono due amici che vanno al ristorante.

DARIO Ah, ah... bella... senti come la dice!

CARLO Uno fa: «Ti piace il polipo?» «Dipende da che polipo, - fa l'altro, - come lo fanno?» «Vivo!» «Ti fanno mangiare il polipo vivo?»...

DARIO Ah, ah, ah, ah! Il polipo vivo? Che forza! (*Di colpo si piega in due*) Mi vien da vomitare, ah, ah, ah!!

CARLO «No, dico, il polipo te lo cucinano, ma da fresco. Te lo ammazzano lí davanti, sul tuo tavolo». E l'altro: «Perché, non hanno tavoli in cucina?»

DARIO Ah, ah, ah... questa è nuova... l'ha inventata adesso... che forza! (*Gli sferra una gran manata sulla testa*).

CARLO «Ma no, - dice il primo amico, - è per dimostrarti che non te lo danno congelato». «Va bene». «Cameriere, un polipo per due!»

DARIO Ah, attenti, adesso viene il bello! Ah, ah, ah... (*Si agita, sferra pacche sulle spalle di Carlo*).

CARLO Il cameriere va dietro a un separé dove c'è l'acquario con dentro un solo polipo... s'affaccia all'acquario.

DARIO Ah, ah, ah... s'affaccia all'acquario... ah, ah, metafisico!, ah, ah... è forte!

- CARLO Il cameriere si tira su la manica di qua...
- DARIO E poi ci affonda l'altro braccio di là... è cosí?, con la camicia e tutto, compreso l'orologio.
- CARLO Ah, sí, c'infila anche l'orologio...
- DARIO Ah, ah, e dice: «Bisogna che mi decida a procurarmene uno subacqueo». Ah, ah!
- CARLO Ah, ah, ah... ecco!!! Proprio cosí, uno subacqueo.
- DARIO Avete sentito che forza... che fantasia... glu... glu... le bollicine che vengon su dall'orologio. Ah, ah, ah!!! Mi fai morire, ah, ah, ah...!
- CARLO Il cameriere abbranca il polipo e se ne viene in sala con i testicoli... pardon, con i tentacoli tutti abbarbicati al braccio.
- DARIO Ah... ah... ma come le pensa! Scurrile ma fine. Ah, ah...
- CARLO Solleva la tovaglia... e PACH! PACH! sbatte il polipo...
- DARIO Il polipo! Ah, ah, ah... e Quach! Quach!... invece sbatte la mano e se la spacca tutta!! Che forza! Come lo racconta! Ah, ah! (*Si interrompe*).

Il pollo coi tentacoli.

Stop! Basta cosí. E chiaro, la mia parte – che sulla carta doveva essere d'appoggio – è diventata determinante... la parte comica. Adesso Antonio vieni su tu. Proviamo a capovolgere la situazione... sei tu adesso che mi vuoi raccontare e io non ne voglio sapere assolutamente. Tu insisti e io sono annoiato, mi vien la morte solo all'idea di dovermi sorbire ancora una tua storia. Attenti a come si sviluppano stavolta l'ascolto e il gioco della spalla. Càricati, forza!

- ANTONIO Ciao Dario, ah, ah, senti, ti volevo raccontare una storia stupenda... una barzelletta che è un capolavoro.
- DARIO Uhhhh... per favore, ho già mal di stomaco... ci manca cava pure la barzelletta...
- ANTONIO Ti piacerà moltissimo, anzi, ti farà digerire, non è la solita barzelletta.
- DARIO È un Alkaselzer!
- ANTONIO No, voglio dire che ha una sua morale... quasi una parabola.
- DARIO Stai a vedere che adesso l'hai tratta dal vangelo.
- ANTONIO Be', sí, i due amici potrebbero essere anche due apostoli... Pietro e Paolo...
- DARIO Senti, non mi va che si scherzi sui santi...
- ANTONIO Va be'... niente apostoli, sono due amici.
- DARIO Oddio, le barzellette coi soliti due amici, mi fanno vomitare.

ANTONIO Ma no, stai attento, non sono proprio amici-amici, anzi, si conoscono appena. E proprio per questo decidono di andare a mangiarsi insieme un polipo in umido.

DARIO Ah, due che si conoscono appena vanno a mangiarsi un polipo insieme?

ANTONIO Perché, non sta bene?

DARIO Starà anche bene, ma non ho mai sentito dire che il polipo in umido rinsaldi l'amicizia!

ANTONIO Ma che c'entra, la storiella ha un altro significato, ah, ah... vedrai, è bellissima... ti piacerà! Dunque, vanno in trattoria: «Cameriere, un polipo per due...» «Subito». «Grazie... ma vogliamo che il polipo ce lo ammazzi qui, davanti ai nostri occhi».

DARIO Perché, cos'è 'sto sadismo?... Che gusto ci provi a guardare una povera bestia che non ti ha fatto niente, sbattuta su di un tavolo... rantolante... e PACH! PACH!... Ma che t'ha fatto 'sto polipo?

ANTONIO Ma perché, adesso un polipo te lo mangi solo se t'ha fatto qualcosa? Va bene... e allora ti dico che quel polipo m'ha detto: «Abbasso Reagan e viva Gheddafi!» Io m'incazzo e me lo mangio.

DARIO Ah, ah, quanto sei spiritoso... fammi il favore... togli il polipo, mi fa impressione, non puoi metterci al suo posto un pollo? Sbattici un pollo sul marmo.

ANTONIO Un pollo dentro l'acquario?

DARIO Sí, un acquario senz'acqua... che adoperano come pollo, di vetro.

ANTONIO No, bisogna che ci sia l'acqua... se no la storiella non funziona.

DARIO Va be'... e allora fallo bollito... un pollo fatto nell'acqua, tre carote, una patata, due cipolle...

ANTONIO No, no, il pollo bollito non fa ridere... ci vuole il polipo.

DARIO E se ti dico che a me fa piú ridere il pollo bollito del polipo in umido! Anzi, il pollo bollito mi fa scompisciare. Ah, ah!!

Basta cosí. Devo dire che Antonio è stato bravissimo perché, pur avendo un ruolo da Louis, cioè da semplice spalla, è riuscito in due o tre occasioni a rimontare nel ruolo di comico... e con molta misura.

Alt, cambiamo di nuovo la chiave: adesso io cerco di raccontarla, con te che devi divertirti nella mia stessa maniera... tutti e due proviamo un pazzo divertimento reciproco nell'ascoltare e nel raccontare. Andiamo.

DARIO Ah, stupenda, te la racconto, ah, ah...!

CARLO Aspetta, non sono ancora pronto... ah, ah, ah... sto scoppiando prima di sentirmela raccontare.

- DARIO Ah, ah, ah... anch'io. Sei pronto? Attento: il polipo.
- CARLO Oh no... è troppo. Come hai detto, il polipo?!
- DARIO Due amici... uh, uh, che spasso!... entrano in una trattoria, uno dice (*si affoga per trattenere il riso*): scusa ma non ce la faccio... dice: «È qui dove si mangia il polipo vivo?» Ah, ah, ah!
- CARLO Il polipo vivo?... Buona questa, oh, oh! Mangiano il polipo vivo! (*Pacche, abbracci, strette di mano*).
- DARIO Va dentro con la sua manica, nell'acqua, ah, ah, ah...! (*Sferra un calcio a Carlo*).
- CARLO Ah, con la manica... ah, ah, ah...! Con l'orologio e tutto?! (*Si spintonano*).
- DARIO Sí, ah, ah... che pollo! Nell'acquario, c'è il pollo con l'orologio sui tentacoli, un pollo che non sa nuotare! e spacca l'orologio. PACH! PACH! PACH! Il pollo sbatte il cameriere sul marmo... ah, ah, ah... il cameriere!
- CARLO Ah, lo sbatte sul marmo... e poi grida... ah, ah, ah... un cameriere in umido per due... con l'orologio! (*Si picchiano*).
- DARIO Invece il pollo coi tentacoli va nel frigorifero... (*Si ritrovano entrambi a terra*). Tira fuori un cameriere surgelato... via due garçons freschi! E l'altro nell'acquario va in apnea: fa glu, glu, glu... e dice: «Ma se po' campà accusí?»

In quest'ultimo caso non c'era piú né spalla né Auguste, perché ognuno era spalla e protagonista insieme. No, quest'ultima versione non è servita a dimostrare nulla... solo a divertirci. C'era a ogni modo una trovata spassosa e originale: il fatto che nell'eccitazione noi due ci mollassimo pacche e cazzotti, pedate e spintoni... che nel crescendo, verso il finale, per poco non ci si ammazzava. E il tutto, nell'assurdo, appariva piuttosto verosimile.

Spettatore matto, attore matto.

Prima di concludere il discorso sull'attore, voglio legervi un quesito postumi attraverso un biglietto da un giovane che svolge un'attività molto particolare.

«Dario, io ho iniziato da qualche tempo nella mia città l'attività di animatore teatrale nel Servizio di salute mentale, ex Cim, assieme a degli psichiatri e a dei sociologi, degli assistenti sociali, ecc. Dopo qualche tempo abbiamo messo in scena, con i malati di mente che recitavano, uno spettacolo ispirato proprio alla Commedia dell'Arte: nessuna pretesa, ma i malati si sono divertiti nel farlo e hanno divertito anche la platea.

Le stesse maschere le abbiamo costruite noi, modelli in creta, calco in gesso e cartapesta. Ora, dopo questa esperienza, sono diminuiti i ricoveri, nel senso che c'erano dei malati di mente che quasi sempre si ricoveravano e adesso, trovando sfogo in questa attività, sia artigianale con la creazione di maschere, sia teatrale, non sentono il bisogno di rientrare nell'ospedale. Ora, volevo chiederti: io so che hai recitato nei manicomi, però non so se hai mai fatto recitare in qualche tuo spettacolo dei malati di mente. Vorrei anche sapere, in generale, cosa pensi di questa faccenda e se puoi darmi dei consigli...»

Risposta:

Sì, mi sono fatto una certa esperienza dentro i manicomi e il fatto non è casuale. È legato all'amicizia e alla stima che avevo per Franco Basaglia. Spero che tutti sappiano di chi sto parlando. È lo psichiatra che ha aperto i manicomi in tutta Italia, che ha cercato di sviluppare un discorso dentro queste galere... di coinvolgere la gente nel problema, di farlo diventare problema della società e non una rogna da delegare a dei medici trasformati in carcerieri. Si può dire che seguendo questo suo impegno ho lavorato in tutti i manicomi da lui gestiti. Ho recitato a Trieste, prima ancora a Parma e a Gorizia, sempre dentro il manicomio, s'intende. Perfino a Torino, in un manicomio che si chiama «Il quindici».

Chi è di Torino sa che cosa significhi «Il quindici». È il reparto degli irrecuperabili, quelli che normalmente si tengono legati al letto o alla poltrona di contenzione. In quel caso erano stati appena liberati da quella specie di gogna e io ho recitato per loro. Gli infermieri temevano che quelle donne e quegli uomini dessero in smanie, avessero delle crisi durante la rappresentazione. Invece non capitò alcun incidente. Anzi, dopo un primo momento di reciproca tensione – sí, anch'io ero teso –, entrambi ci siamo sciolti... io che ho cominciato a recitare rilassato e loro che si divertivano, ridevano a tempo e facevano commenti abbastanza spiritosi... per essere dei matti pericolosi...

Sì, ci fu un momento in cui, esattamente nel contrasto tra l'ubriaco e l'angelo, una donna si alzò in piedi a inveire. Ce l'aveva con l'angelo che impediva all'ubriaco di raccontare la sua storia: «Lascialo parlare, bastardo! – gridava. – E se non ti va vengo su a prenderti a calci nell'aureola». La cosa incredibile è che se la prendeva con il personaggio che io avevo accennato nell'aria, indicava lo spazio dove io lo avevo lasciato. Si alzò anche un'altra degente e urlò: «Infermiera, la vuoi piantare! ?» L'angelo si era trasformato nell'autorità quotidiana.

Ci fu il dibattito. Più che di un dibattito si trattò di una inchiesta da parte mia e dei medici. I medici rimasero immediatamente stupiti per un fatto inatteso: tutti i matti parlavano. Anzi, chiedevano con insistenza di intervenire. Ad un certo punto gridavano tutti assieme. Ci volle molta pazienza per convincerli a parlare uno alla volta. I più raccontavano delle sensazioni che quelle storie avevano loro procurato, quasi tutti avevano sentito il desiderio di salire sul palcoscenico per recitare a loro volta. Che cosa avrebbero raccontato? La loro vita. O meglio, tragedie o situazioni buffe della loro vita. Ce ne facemmo raccontare qualcuna. Erano storie strampalate, con passaggi detti lucidamente, poi si andava nell'impossibile. Scoppiò una lite tra due degenti. Uno incolpava l'altro d'avergli rubato la storia (in manicomio, si sa, non esiste il copyright). Ma più di uno ci raccontò della propria vita al «quindici». Le violenze subite, le mostruosità, il trattamento criminale.

La Nave dei Pazzi.

Così mi è riuscito di capire cosa significhi veramente l'organizzazione della salute mentale. E dire che ci si vuol tornare un'altra volta, a quel clima infame! Di nuovo a risolvere tutto con la ghettizzazione degli indesiderabili. Individui inutili alla società e per di più fastidiosi. L'unica, per molti sedicenti democratici, sarebbe di tornare alla Nave dei Pazzi, l'imbarcazione famosa dipinta da Bosch, ideata dai fiamminghi e dai tedeschi delle repubbliche anseatiche, esistente ancora nel Cinquecento. Una volta all'anno si prendeva uno scaraccione di nave ormai in disarmo e ci si caricavano sopra tutti i dementi, i folli, gli strambi, insomma tutti gli sballati che non ce la facevano a stare in riga con le regole e le leggi della società. Molti di loro erano tutt'altro che pazzi, ma rompevano le scatole con il continuo criticare e sfottere luoghi comuni sacri della giusta morale, del rapporto col divino e della pubblica amministrazione. La nave senza pilota né timone veniva portata al largo e lasciata alla deriva sulla corrente del Nord. Lo scaraccione andava immancabilmente a perdersi fra i ghiacci... E tutto finiva lì.

Forse gli anseatici del Medioevo dimostravano di essere più coraggiosi, più onesti rispetto a quello che si fa oggi nei manicomi in Italia, dove si è tornati alla segregazione, alla somministrazione di farmaci che rintronano e ammazzano, all'an-

nullamento totale del malato. Così tutto il lavoro impostato da Franco Basaglia per una psichiatria umana oltreché civile va a farsi fottere.

Tornando al problema di fare teatro per e con i matti, vi dirò che ci ho provato. Ho tentato di montare brevi sketches a Torino con dei degenti. Ci sono rimasto cinque giorni, e con loro ho lavorato, aiutato da altri attori della Comune. I risultati non sono stati un granché, è logico che ci sarebbe occorso piú tempo per realizzare qualcosa di valido, come normalmente si fa per una compagnia di teatro professionale, avremmo dovuto starci almeno un mese. Purtroppo il nostro gruppo non è in grado di svolgere anche questo genere di lavoro.

Ma il biglietto non finisce qui. Vediamo il secondo quesito: «Vorrei farti ancora una domanda. Ho letto in una tua intervista che non puoi sopportare le persone che non hanno dubbi, che si esprimono in stereotipi fissi. Io ti posso assicurare che di dubbi ne ho parecchi, soprattutto in questa attività che sto affrontando... perciò spero di risultarti simpatico... Ecco, volevo solo sapere questo: io tra i malati di mente ho fatto recitare anche dei pazienti gravi, parecchio gravi. Chiaramente li spingevo a realizzare dei gesti, delle pantomime molto semplici, che loro hanno eseguito, se pur con impaccio. In verità non so neanche se si sono resi conto di quello che facevano. Però, devo dire, tra questi malati gravi una persona che non parlava assolutamente, alla fine, come è successo a te nel "quindici" di Torino, riusciva a spicciare qualche parola, quindi un piccolo progresso c'è stato. Ora però c'è già qualcuno nel giro degli ospedali psichiatrici che accusa gente come me di immoralità e cinismo, poiché, a loro dire, il nostro lavoro porterebbe a una prevaricazione del soggetto indifeso... la nostra sarebbe una vera e propria strumentalizzazione dell'alienato... Saremmo dei mistificatori che, a scopi nient'affatto terapeutici, usano queste persone molto gravi come burattini. Burattini che alla fine del gioco si ritroverebbero con nuovi turbamenti e angosce peggiori di quelle che già possedevano per proprio conto».

Risposta:

E qui torniamo di nuovo alla Nave dei Pazzi. È un fatto ormai risaputo che l'impiego della drammatizzazione ha dato e continua a dare risultati straordinari nella cura delle malattie mentali. Solo degli imbecilli o dei mascalzoni possono venire a raccontarci il contrario. Sono quelli che alla fine vorrebbero risolvere il problema dei manicomi chiudendoli, ma possibilmente con dentro gli ammalati, ben murati e magari in compagnia di qualche bombola di gas nervino.

Chiamali sani.

A proposito di dialogo con matti. A Trento mi è successo un fatto piuttosto curioso e divertente. Lo voglio raccontare, anche per uscire un attimo dallo specifico, dal serio-tragico in cui ci siamo incamminati, e scaricarci un po'. Ecco: allo spettacolo che abbiamo dato a Trento nel manicomio c'erano anche spettatori comuni, gente che veniva dalla città, cioè i cosiddetti normali, poi c'erano gli ammalati mischiati al pubblico. Spesso non si riconoscevano gli ammalati dai sani. Mi è capitato di rivolgermi con preoccupazione a un poveretto dalla faccia stralunata pieno di tic terribili, e poi ho scoperto che si trattava del professore viceprimario. Quello curava i matti! È successo di spettatori che si alzavano in piedi di botto, che parlavano un po' concitati... si chiamavano l'un l'altro con toni esasperati. Saranno degenti, pensavo, e invece no... il più esagitato era il commissario di Pubblica sicurezza. Lui che doveva tenere l'ordine. Insomma era un problema riuscire a individuare chi fossero i matti patentati e quelli in libera uscita permanente.

Vicino a me a un certo punto si è seduto un ragazzo con la barba, simpatico, sui trent'anni, un sorriso gioviale. Avevamo appena terminato la prima rappresentazione, si era trattato di *Mistero Buffo*, e si stava preparando la scena per la rappresentazione di un altro testo. Mi dice: «T'ho visto nel miracolo di Cana, sei stato bravo, anche se hai un po' esagerato, però non mi sono offeso, per carità, anche se sei andato giù un po' pesante». «Perché, cos'ho detto?...» «Senti, sei abbastanza intelligente per capire da te che certi giochi al limite del blasfemo a qualcuno possono anche... ma a me piace, sai, sono sempre stato piuttosto spiritoso... E tu lo dovresti sapere». «Ma scusa, non ti conosco...» «Non mi conosci? Hai parlato tutta la sera di me e non mi conosci!!!...» «Chi sei?!» «Gesù, no?!» Son rimasto col fiato sospeso e non ho potuto ridere... Certo, è divertente... ma io... se mi lasciavo spaccare una risata... dico, quello... era capace di spaccarmi... la croce in testa. E ho cercato anche di fare lo spiritoso: «Dove sta Pietro?» Lui mi ha guardato così, un attimo, e dice: «Mi stai prendendo in giro?!» E poi fa: «Mica sono un cagasotto come lui, che va a spifferare tutto ad ogni gallo che canta!» Pausa: «Io zitto sto! Cantasse un'anatra muta!» Altra pausa, poi, con un sospiro: «Forse ho fatto una gran fesseria a farlo capo della Chiesa... d'un pollaio, dovevo farlo capo, a quello!»

Lo giuro... non mi sono inventato niente.

Obiettivo-oggettivo.

Mi propongo ora di tornare al discorso del montaggio in teatro, collegandolo con la possibilità che un attore o un regista hanno di far usare a ogni spettatore la macchina da presa che inconsapevolmente tiene ben sistemata nel cervello. Il fenomeno è ancora piú stupefacente se ci rendiamo conto che ancor prima che si inventasse il cinema con tutta la sua tecnologia piú moderna ogni teatrante di talento riusciva a far usare a ogni spettatore sensibile e preparato la stessa macchina da presa, gli stessi campi e controcampi e perfino il «panfocus», il grandangolare e le panoramiche incrociate, in barba ai fratelli Lumière che ancora non erano nati. È quindi solo per una questione di comodo che noi, nello svolgere i nostri esempi, ci rifaremo alla tecnica del cinema e al suo lessico.

Bisogna inoltre rendersi conto che in seguito all'abitudine di vedere film, cartoni animati, spettacoli televisivi, oggi il pubblico ha acquisito un codice di lettura delle immagini e dei suoni molto diverso rispetto a quello che possedeva cento e piú anni fa. E sono quindi completamente fuori di testa quei registi che, dovendo allestire uno spettacolo su testi antichi, tranquillamente li portano sulla scena cosí come si trovano, senza preoccuparsi di far arrivare il discorso, traducendoli, mediandoli in un linguaggio comprensibile a un pubblico di oggi. Convinti, e qui sta la stoltezza da paranoici, che sarebbe interferenza invereconda metterci mano: «I classici sono sacri!»

Io sono il gatto lopesco – pur di non farsi capire.

Cosí mi è capitato, a Velletri, nell'ambito del convegno di studi medievali, di assistere alla rappresentazione di *Lu gatto lopesco*, una giullarata tra le piú antiche, reperibile in ogni buona antologia della poesia italiana. Un monologo del mille e cento... nel quale si ritrova la chiave d'entrata della *Divina Commedia*.

Lí il giullare si presenta calzando una maschera a mezzo tra il gatto e il lupo e dice:

Io sono un gatto lopesco
ke a catuno vo dando un esco
ki non mi dice veritate.

Cioè, a ciascuno io getto l'esca (provoco) per prendere in flagrante gli ipocriti. Il gatto lupesco s'è perduto nella foresta (eccolo, Dante), incontra la lonza e altri animali terrificanti, e si imbatte in un vecchio (un «romito») che diverrà la sua guida (il prototipo di Virgilio: ma quel Dante non ha inventato proprio nulla!) In seguito i due se ne andranno sottoterra, all'Inferno, per risalire a Gerusalemme, la terra promessa.

Quel poco che c'è rimasto del racconto del giullare è vivace e crea tensione... possiede un ritmo incalzante. Ma voi avreste dovuto assistere con me a quella esibizione. Io, che conoscevo il testo a memoria, non riuscivo a seguirlo. Il regista non si era manco preoccupato di introdurre l'argomento con un prologo. Il giullare saltava qua e là allo scarampazzo, senza nessuna preoccupazione di dare un minimo di supporto coi gesti a quello che andava dicendo, e recitava tranquillamente 'sta lingua impossibile, che per la gente che ascoltava poteva benissimo essere aramaico meridionale, polacco di Danzica o svizzero di Zurigo... sarebbe stato lo stesso. È questo, del non aiutare il pubblico a seguirti, un atteggiamento snobistico da imbecilli che nasconde, oltretutto, un'impotenza insanabile. L'impotenza a comunicare.

Qualche mese prima mi era capitato di recitare la stessa giullarata davanti a un pubblico di studenti a Torino – neanche tanto ferrati in materia, si trattava di aspiranti ingegneri –: ebbene, funzionò perfettamente, ma devo dire che, innanzitutto, mi preoccupai di spiegare di che testo si trattasse... diedi al pubblico le nozioni di raffronto con l'Alighieri e con la giullaria provenzale, soprattutto ebbi cura di tradurre frase per frase l'intero testo, prima di recitarlo al naturale. Nell'esibizione, al fine della chiarezza, ho recitato alcuni passaggi masticando con intenzione le parole e soprattutto le ho sorrette e appoggiate con gesti efficaci, guardando bene di non essere mai descrittivo, naturalmente. Quindi non bisogna mai dimenticare, anche se sei un genio dello spettacolo, che per caso ti trovi a vivere oggi e devi comunicare con uomini e donne di oggi; il «chi capisce, capisce e chi non capisce s'impicchi» denota una mentalità da aristocratici d'accatto.

E allora: impariamo a farci capire sempre, con chiarezza e con ogni mezzo possibile (sempre preoccupati di esprimere con un certo stile, per carità). Quindi metodo, razionalità e una bella carica di emozione... controllata... ma soprattutto preoccupiamoci sempre dello spettatore, cercando di individuare ogni volta che razza di camera da presa ha nella testa.

A me ha fatto grande piacere scoprire tempo fa, in un incontro con Grotowski, che entrambi avevamo intuito allo stesso modo questo paradosso dello spettatore con camera da presa nel cranio. Eravamo entrambi a Volterra, a un seminario sul problema del linguaggio in teatro e della comunicazione al pubblico. Io avevo impostato il mio intervento sulla chiave che ho appena esposto e avevo dato una dimostrazione pratica. Grotowski è arrivato da Roma proprio nel momento in cui io stavo terminando. Quindi non aveva ascoltato la mia chiacchierata. È salito sul palco immediatamente e ha cominciato riproponendo, se pure in forma diversa, gli stessi paradossi che io avevo appena esposto. Il pubblico era basito, sembrava che ci fossimo messi d'accordo per inscenare una burla surreale del tormentone. Più di uno scoppìò in una risata quando Grotowski iniziò con l'esempio di Pabst e di Ejzenštejn, del triplo montaggio della medesima sequenza. Esterrefatto Grotowski si arrestò e chiese che cosa avesse suscitato tanta ilarità. Quando gliene spiegarono la ragione sorrise a sua volta ed esclamò: «È evidente che, pur avendo modi diversi di concepire il teatro, io e Fo abbiamo un'idea simile dell'immaginazione e abbiamo inventato lo stesso metodo per farvi immaginare... diverso».

Ora, il brano teatrale che prendo a pretesto è un monologo piuttosto noto: *La storia della tigre*. Per rimanere coerenti con il discorso che facevo a proposito del gatto lupo, farò un breve cappello alla storia: storia che io ho visto rappresentata per la prima volta otto anni fa in Cina, a Shanghai, anzi alla periferia di Shanghai, a ottanta chilometri dal centro di quell'enorme città.

Storia della tigre.

Shanghai è una delle città più grandi del mondo. In quella periferia mi sono imbattuto in un grande fabulatore, un contadino cinese, naturalmente di Shanghai, che si esibiva su un palcoscenico all'aperto davanti a un migliaio di persone sedute sull'erba. La storia che stava raccontando aveva senz'altro come protagonista una tigre. L'avevo intuito dalla quantità di ruggiti e dagli zompi davvero felini che eseguiva. Per il resto non capivo niente. Quindi mi sono rivolto all'interprete cinese che ci seguiva. Era uno di Pechino, che parlava un italiano perfetto. Gli ho chiesto che cosa stesse raccon-

tando quel contadino sul palco. Mi rispose, dispiaciuto, che non capiva una sola parola. Perché? Il fabulatore si esprimeva in dialetto della provincia di Shanghai, un dialetto parlato da una minoranza etnica di ottanta milioni di abitanti! In Cina le minoranze etniche si classificano dai cento milioni in giù. Capirai, con un miliardo e più di abitanti, è ovvio. Ora, questo nostro interprete di Pechino si è dato subito da fare per procurare un altro interprete che lo aiutasse, e di lì a pochi minuti ha trovato un cinese del luogo che conosceva tanto il dialetto di Shanghai che la lingua di Pechino. Anche questo nuovo interprete vedeva quello spettacolo per la prima volta. Quindi, prima ascoltava, poi rideva, infine traduceva all'interprete di Pechino che rideva a sua volta, poi traduceva a me, così che finalmente anch'io arrivavo a ridere felice! Inutile dire che gli spettatori si seccavano moltissimo e, ogni tanto, zittivano...

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

Per strada morivano come mosche, affamati com'erano, mangiavano anche i cavalli, appena un cavallo rallentava un pochino gli saltavano addosso: «È morto! è morto!» E se lo divoravano. Si divoravano topi e cani. Scoppiò una dissenteria tale per cui se la facevano addosso marciando... e quella strada si riconoscerà per secoli per tanto è diventata rigogliosa, concimata com'era. Finalmente sono arrivati ad attraversare l'Himalaya e a un certo punto questo soldato racconta che le truppe di Chang Kai-shek hanno sparato dall'alto, e 'sto poveraccio è stato beccato proprio in una gamba, il proiet-

tile gli ha sfiorato un testicolo... colpito di striscio il secondo... se ne avesse avuto un terzo gliel'avrebbe spaccato in pieno. E però il suo guaio è che dopo un po' di giorni si accorge che gli è scoppiata la cancrena...

Il disgraziato comincia a trascinarsi la gamba, di notte urla in un delirio terribile. Preso da pietà uno dei suoi compagni estrae una pistola, gliela punta alla testa. «È inutile che stai a soffrire, tanto sei spacciato! Un colpo ed è finita!» «Grazie, sarà per un'altra volta! – lo blocca il contadino ferito. – Ti ringrazio per la gentilezza, ma preferisco aspettare e fare da me». Afferra la pistola e dice: «Andatevene via, è pericoloso che restiate indietro ad aspettarmi, io sono un cadavere, datemi un po' di riso tanto per resistere, e una coperta». Si copre, gli altri vanno via, li saluta con malinconia, si distende, e finalmente si addormenta. Poi si sveglia di soprassalto tutto preso da un incubo: ha l'impressione che gli stia crollando tutto il cielo addosso come un mare capovolto. In verità sta succedendo proprio così: il cielo si è davvero trasformato in un mare, sta precipitando sulla terra. Esplose una tempesta terribile, un acquazzone spaventoso, torrenti e fiumi straripano, il poveraccio, già ferito, con la gamba putrefatta, si trascina zoppicando su per la china della montagna, raggiunge l'altipiano, c'è un fiume in piena, lo attraversa a nuoto, rischia di essere travolto, ce la fa, si arrampica afferrando coi denti un ramo... – miracolo! Proprio di fronte, sulla parete, si apre una caverna. Si butta nell'interno, è finalmente salvo!

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

La grotta del miracolo.

(*Si raccoglie per un attimo poi parte deciso*) Allora. Devanti a mi, meràculo! u gh'era una caverna, boja, grande, negra, a vò dentro: «Salvo! salvo! ah, ah, ah! Non morirò anegato! Morirò marscido!» (*Pausa, mima di appoggiarsi alla parete*) Boja el dolor che sento dentro... (*Si stringe la coscia all'inguine*) Oh là, là, che scüro che gh'è dapartüto... scüro! Punto i ogi in del fondo e te scorgi de i osi (*panoramica con lo sguardo a scrutare*), una carcà-



sa de bestia magnàda, granda come 'na vaca. Ma chi l'è che magna in 'sta manéra?... Che bestia l'è? Boja, sperémo che la sia negàda le' e tùta la famiglia. (*Pausa, mima di lasciarsi cadere a terra*) Môru, môru, un gran dolor che me végne in t'el inguine. Me pica el core fin dentro el didón del pie. Ohi, che 'l pica! Me va, me va el còr... môru, môru, môru... (*Spalanca gli occhi*) Boja, de colpo sento un sfrigugnàr là in fondo, l'avertùra de la caverna. In del ciarôr scòrzo una crapa granda, ritajàda deréntro el ciàro del zielo, ogi come dó lanterne, de' gran dénci, boja: (*respiro*) la tigra!! Oh, che tigra! (*Con tono di meraviglia e terrore*) Una tigre-elefante! Mai vedúda una tigra de quèla manéra! (*Respiro a tutta bocca*) La vegne avanti, boja, cun 'sti ogi... ne la boca ol a g'ha un tigròto, grosso, cun la panscia impienida d'acqua, che par na luganiga sgiunfiàda: negàto! Ol buta per tèra el tigròto, toom!, ol spinge in su la panscia con la giamba: bloch, bloch, bloch, buta fora aqua vomegàndo... a l'è morto 'negàto. De intramèzo a le so giàmbe, gh'è 'n'altro tigròto che ol gira intorno alla madre, cont un pansciùn che ol pare che l'àbia mangià un'anguria intréga... ol se stràscica par tèra anca lù pieno d'acqua. La tigre ghe dà 'na lecàda po' la valsa su la testa... la üsma l'aria de la caverna... (*Mima di annusare nell'aria*) Boja!... Se ghe piase la roba frulada sun futùt!... (*Muovendo braccia e gambe inizia una camminata felina sul posto*) Monta, monta, vegne in avanti, granda la tigra, svrògra i ogi, i denti, granda la boca... (*Mima di avvicinarsi. Si scansa con la testa disgustato*) OHAOOHA!!!... (*Accenna un dietrofront*) Quase vomegàndo la va via... per el fondo¹.

¹ (*Si raccoglie per un attimo poi parte deciso*) Allora. Davanti a me, miracolo!, c'era una caverna, boja, grande, nera, vado dentro: «Salvo! salvo! ah, ah, ah! Non morirò annegato, morirò marcito!» (*Pausa, mima di appoggiarsi alla parete*) Boja il dolore che sento dentro... (*Si stringe la coscia all'inguine*) Oh là, là, che scuro c'è dappertutto... scuro! Punto gli occhi verso il fondo e ti scorgo delle ossa (*panoramica con lo sguardo a scrutare*), una carcassa di bestia mangiata, grande come una vacca. Ma chi è che mangia in 'sta maniera? Che bestia è? Boja, speriamo che sia annegata lei e tutta la famiglia. (*Pausa, mima di lasciarsi cadere a terra*) Muoio, muoio, un gran dolore che mi viene dall'inguine. Mi picchia il cuore fin dentro il ditone del piede. Ohi, come picchia! Mi va, mi va il cuore, muoio, muoio, muoio... (*Spalanca gli occhi*) Boja, di colpo sento dei passi gravi là in fondo, all'apertura della caverna. Nel chiaro scorgo una testa grande, ritagliata dentro il chiaro del cielo, occhi come due lanterne, dei gran denti, boja (*respiro*) la tigre!! Oh, che tigre! (*Con tono di meraviglia e terrore*) Una tigre-elefante! Mai veduta una tigre di quella maniera! (*Respiro a tutta bocca*) Viene avanti, boja, con 'sti occhi... nella bocca ha un tigròtto, grosso, con la panscia piena d'acqua, che sembra una salsiccia gonfiata: annegato! Butta per terra il tigròtto, toom!, gli preme sulla panscia con la zampa: bloch, bloch, bloch..., butta fuori acqua vomitando... è morto annegato. In mezzo alle sue gambe, c'è un altro tigròtto che gira intorno alla madre, con un pancione che sembra che abbia mangiato un'anguria intera... si trascina per

L'angolo visivo dell'immaginazione.

Primo stacco. Allora, notiamo innanzitutto un particolare. Abbiamo una condizione in oggettivo, e un'altra in obiettivo. Nel primo caso sono io in prima persona che racconto di me stesso, e vedo di là la tigre, il tigrotto, e allora l'angolo visivo dell'immaginazione del pubblico è con me e punta nella direzione che io indico, lo spettatore è portato a essere dietro le mie spalle per osservare quello che racconto, anche se fisicamente, è naturale, resta al suo posto. Attenzione! Descrivo la tigre, la sua dimensione, gli occhi grandi, i denti, descrivo i due tigrotti gonfi nel ventre riempito d'acqua, uno è annegato. Ma ecco che, di colpo, l'azione si ribalta, mi trasformo nella tigre ed ecco che io spingo mimando i gesti da tigre, levo la testa... lento... comincio ad annusare. Ecco l'obiettivo.

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

(*Ruggisce*) «OHOAHOAH!» La va via, sculettando, quasi vomegando, in fund a la gròta. Dio che spavento, che g'hai ciapà!
(*Fa il gesto di sdraiarsi*) La se stravàca, ol gh'è el tigròto, ol cià-

terra anche lui pieno d'acqua. La tigre gli dà una leccata, poi alza la testa... annusa l'aria della caverna... (*Mima di annusare l'aria*) Boja!... Se le piace la roba frollata sono fottuto!... (*Muovendo braccia e gambe inizia una camminata felina sul posto*) Monta, monta, viene avanti, grande la tigre, spalanca gli occhi, i denti, grande la bocca... (*Mima di avvicinarsi. Si scansa con la testa disgustato*) OHAOOHA!!! (*Accenna un dietrofront*) Quasi vomitando va via... verso il fondo.

pa, ol mète visìn a la sua zinna, e te vede spuntar do' zinne sgiòn-
fie, empiegnìde de late quasi a sciopàre. A l'era setimane... de
segùro, con tuta l'acqua che vegnìva giò, che nisciùno la tetà-
va. Ghe dà la teta al tìgrot: ОНОАHH! (*Mima, per accenno, la ma-
dre che offre la mammella*) Cume a dire: «Teta!» E 'l tìgrot:
ГНОHOHH! (*Ruggito flebile con gesto di rifiuto, poi ruggito possente*)
«ОHAОHOH!» (*Mima l'alterco tra i due*) «ГНОHOАHH!» Una
scena di famiglia! (*Si arresta, si ricompone*)¹.

Analizziamo il passaggio: si rompe l'azione ed è come se io
mi trovassi a uscire dalla grotta... da fuori, per commentare:
«Una scena di famiglia!» Poi incalzo, quasi dialogando:

«Gh'aveva rasón el tigròto. A l'era tuto el ziórno che l'aveva in-
guaiàt acqua, l'era pién de acqua 'me un barilòto, te vòl darghe
anche el late come curesiún del capucìno?»².

Poi all'istante mi ritrovo nella caverna!

«ОHEOHH! La tigre se volta verso de mi»³.

Lo sto raccontando preoccupato.

«La me punta mi!»⁴.

Altro commento:

«Che c'entro mi? Son manco de la famiglia! Adèsò sta atén-
to che la s'è incasàda col fiolì e la végn a catársela cun mi!
(*Ruggito possente*) ОЕНОЕЕHH! La végn avanti». (*Mima la cam-
minata*)⁵.

¹ (*Ruggisce*) «ОНОАHOАH!» Va via, sculettando, quasi vomitando, in fon-
do alla grotta. Dio che spavento, che mi son preso! (*Fa il gesto di sdraiarsi*)
Lei si stravacca, c'è il tìgrotto, lo prende, lo mette vicino alla sua zinna, e
ti vedi spuntare due tette gonfie, riempite di latte quasi da scoppiare. Era-
no settimane... di sicuro, con tutta l'acqua che veniva giù, che nessuno la
tettava. Porge la tetta al tìgrotto: ОНОАHH! (*Mima, per accenno, la madre che
offre la mammella*) Come a dire «tetta!» E il tìgrotto: ГНОHOHH! (*Ruggito
flebile con gesto di rifiuto, poi ruggito possente*) «ОHAОHOH!» (*Mima l'alterco
tra i due*) «ГНОHOАHH!» Una scena di famiglia! (*Si arresta, si ricompone*).

² «Aveva ragione il tìgrotto. Era tutto il giorno che ingoiava acqua, era
pieno d'acqua come un barilotto, vuoi dargli anche il latte come correzione
del cappuccino?»

³ «ОHEOHH! La tigre si volta verso di me».

⁴ «Mi punta!»

⁵ «Che centro io? Non sono neanche della famiglia! Adesso sta' atten-
to che si è innervosita col figlio e viene a prendersela con me! (*Ruggito pos-
sente*) ОЕНОЕЕHH! Viene avanti». (*Mima la camminata*).

Attento: torno in obiettivo:

«Boja, me se drìsan i cavèi in testa (*li indica mettendosi con le mani spalancate a dita tese, a raggiera, sul capo*), i peli de le orègie, del naso, e altri peli: (*ripete la sequenza mimica emettendo suoni a ritmo, come di un mandolino pizzicato*) pin! pin! pin! (*Mima il rizzarsi dei peli sul pube*) Spàsula! (*Mima l'avvicinarsi della tigre*) Végne, la végne, la monta, monta, l'arìva... la ven visìn... la se volta tütta de qua, PACH! (*si ammolta una pacca in pieno viso*), una teta in faccia! "Ma l'è la manéra quèsta de masàr la gente a tetàde!?" (*Ruggito irritato*) "ОЕАHH" "G'ho caplo!" ciàpi subit el biroèu de la teta (*fa il gesto di afferrare delicatamente il capezzolo*), me 'l pògi apéna sui làver. (*Mima di succhiare compunto, quindi di riporlo al suo posto*) "Grazie, tanto per gradire!" »¹.

Altro gioco di commento, sempre a uscire. Cioè, prima eseguo l'azione diretta e poi un commento al di fuori dell'azione. Riafferro il capezzolo, succhio, commento:

«Bòno! El late de le tigri, bòno... un po' amareu in t'el fund...»².

L'ammiccamento fuoriquadro.

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

«Amareu in t'el fund, un po' cremóso ma che va giò, slisigànte!... tra... caro, bono!... (*Mima di riporre il capezzolo*) "Grasie,

¹ «Boja, mi si drizzano i capelli in testa (*li indica mettendosi con le mani spalancate a dita tese, a raggiera, sul capo*), i peli delle orecchie, del naso, e altri peli: (*ripete la sequenza mimica emettendo suoni a ritmo, come di un mandolino pizzicato*) pin! pin! pin! (*Mima il rizzarsi dei peli sul pube*) Spazzola! (*Mima l'avvicinarsi della tigre*) Viene, viene, monta, monta, arriva... viene vicino... si volta tutta di qua, PACH! (*si ammolta una pacca in pieno viso*) una tetta in faccia! "Ma è la maniera questa di ammazzare la gente a tettate!?" (*Ruggito irritato*) "ОЕАHH" "Ho capito!" afferro il capezzolo della tetta (*fa il gesto di afferrare delicatamente il capezzolo*), me lo appoggio appena sulle labbra. (*Mima di succhiare compunto, quindi di riporlo al suo posto*) "Grazie, tanto per gradire!" ».

² «Buono! Il latte delle tigri, buono... un po' amaro nel fondo...»

tanto per gradire". (*Respiro*) Non l'avèsi mai fatto! (*Scatto con la testa*) "ОЕНОНН" Che le tigre per l'ospitalità... diventan de le bestie! (*Si precipita a riafferrare il capezzolo, rapido lo riporta alle labbra*) Ciào de novo... (*Mima di tettare*) Ciùcia, ciùcia... bono, slisigòso, ch'el va dentro lo stòmigo, anche en t'la giamba tuta marsìda... gràsie!» (*La tigre fa un passo in avanti*). TAC! un'altra teta! «Le tette che g'han le tigre! Boja che teteria!»¹.

La facoltà di vedere attraverso la tigre.

(*Ritorna nell'atteggiamento di poppare*) Alóra: tèta, tèta (*mima di passare su un'altra mammella*), un'altra tèta, boja, va giù el late slisigàndo, me gonfio. Ohi, comincia a sortirme anche da le orègie, dal naso, tégno la panza che sgrünfia, boja, 'n'altra tèta, adèssò stciòpo, stciòpo... voreria spudàr fòra, ma quèla a l'è tanto mata che se sbròffo un pò de late, chissà come s'incàsa. Ah, ah, bònno! Finito? (*Mima di riporre il capezzolo e di sistemare in ordine le mammelle*) Fo una pieghetina, la tigre la se volta: altra teteria! Pareva de esser a Shanghai a la catena de montàgio: (*riprende a poppare*) tèta, tèta, un'altra tèta, tèta, gh'avevo la panza come un Buddha, in catività!... le orègie: veniva fora latte anca da le orègie... se fago un regutìn, stciòpi! Tegnévi le ciàpe seràde, stringiùe, che se me végn 'na disenteria, spregàgno fora e sbròfo tùto el late... quèla s'incàsa e me branca come un biscotìn, me pùccia in del latte, e me magna vivo! Finito, la tigre me dà una lecàda, tütì i òcc che van per aria che paro un mandarino... la va in fondo sculetàndo tranquila, la se stravàca. La dorme, el tigròto dormiva già. Mi, imbrugnàt, imbrìagò come son de late, m'indormènto come un bambìn... La matina me desvéglia: tuto bagnàdo per tera! Che se la tigre s'encorge!... Vardo in fondo a la caverna: dov'è?... No' gh'è... ni' gh'è la tigre, no' gh'è el tigròto!².

¹ «Amaro nel fondo, un po' cremoso, ma che va giù, carezzevole!... caro, buono!... (*Mima di riporre il capezzolo*) "Grazie, tanto per gradire". (*Respiro*) Non l'avessi mai fatto! (*Scatto con la testa*) "ОЕНОНН" Che le tigre per l'ospitalità... diventano delle bestie! (*Si precipita a riafferrare il capezzolo, rapido lo riporta alle labbra*) Prendo di nuovo... (*Mima di tettare*) Ciuccio, ciuccio... buono, scivoloso, che va dentro lo stomaco, anche nella gamba tutta marcita... grazie!» (*La tigre fa un passo in avanti*). TAC! un'altra tetta! «Le tette che hanno le tigre! Boja che teteria!»

² (*Ritorna nell'atteggiamento di tettare*) Allora: tetta, tetta (*mima di passare su un'altra mammella*), un'altra tetta, boia, va giù il latte scivolando, mi gonfio. Ohi, comincia a uscirmi anche dalle orecchie, dal naso, ho la pancia che geme, boia, un'altra tetta, adesso scoppio, scoppio... vorrei sputar fuori, ma quella è tanto matta che se sbruffo un po' di latte, chissà come si innervosisce. Ah, ah, buono! Finito? (*Mima di riporre il capezzolo e di sistemare in ordine le mammelle*) Faccio una pieghettina, la tigre si volta: altra

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

(*Riprende a recitare. Fa il gesto di svegliarsi*) La tigre no' gh'è, l'è sortida, l'è andàda via, e anca el fiolìn... Boja, sarà andàdi föra a pisàr, a liberàrse de l'acqua... Sperémo che torna, con tüto el fracàs che gh'è d'intorno, de bestie che roglise, che se entra qui uno de quei animai feroci, cosa ghe digo: «Scusi, torni piú tardi, la signora è uscita, lasci detto». (*Fa il gesto di scrivere un appunto*) E mi qui, tüta la giornata a speciàre, speciàre... Finalmente la torna, l'è sera, arriva la tigre con apresso el so fiòlo. Appena che l'è dentro, la fa: «OHEOH, OHEOH!» Come a dire: «Te se' anc' mo' chi?» Anca el tigroto dedrìo el fa: «AHAH!» Come la madre, uguale preciso! (*Si ripete la scena precedente, di nuovo il soldato si mette a tettare*) Intanto che tetàvo, boja! me sento le càre su la gamba, le càre qui, dove g'ho la ferida... Boja! L'è drè a sagiàrme, se ghe piàsò, intanto che mi tètò, le' me magna! (*Pausa. Fa il gesto di osservare meglio la gamba*) Invece no, meno male, la me le càva soltanto, l'era drè a medegàrme, dava de' strucugnùn, tetàva tüto el marzo dentro 'nt'el bugnùn, spracàva di spudàd treménda de bava su la ferida: PSACH! «La bava!» De bòto m'è vegnù in mente de quando s'eri al méo paese de piccolo... in la montagna...¹.

tetteria! Pareva di essere a Shanghai alla catena di montaggio: (*riprende a poppare*) tetta, tetta, un'altra tetta, tetta, avevo la pancia come un Budda, in cattività!... le orecchie: veniva fuori latte anche dalle orecchie... se faccio un ruttino, scoppio! Tenevo le chiappe serrate, strette, che se mi viene una dissenteria, spettacolo fuori e sbruffo tutto il latte... quella s'innervosisce e mi branca come un biscottino, mi inzuppa nel latte, e mi mangia vivo! Finito, la tigre mi dà una leccata, tutti gli occhi mi vanno all'insù che sembro un mandarino... lei va in fondo sculettando tranquilla, si stravacca. Dorme, il tigroto dormiva già. Io imbisnito, ubriaco come sono di latte, mi addormento come un bambino... La mattina mi sveglio: tutto bagnato per terra! Che se la tigre se ne accorge!... Guardo in fondo alla caverna: dov'è?... Non c'è... non c'è la tigre, non c'è il tigroto!

¹ (*Riprende a recitare. Fa il gesto di svegliarsi*) La tigre non c'è, è uscita, è andata via, e anche il figlio... Boia, saranno andati fuori a pisciare, a liberarsi dell'acqua... Speriamo che riontrino, con tutto il fracasso che c'è attorno, delle bestie che ruggiscono, che se entra qui uno di quegli animali feroci, cosa gli dico: «Scusi, torni piú tardi, la signora è uscita, lasci detto». (*Fa il gesto di scrivere un appunto*) E io qui, tutta la giornata ad aspettare, aspettare... Finalmente lei torna, è sera, arriva la tigre con apresso il suo figliolo. Appena è dentro, fa: «OHEOH, OHEOH!» Come a dire: «Sei ancora qui?» Anche il tigroto da dietro fa: «AHAH!» Come la madre, uguale, preciso! (*Si ripete la scena precedente, di nuovo il soldato si rimette a tettare*) Intanto che tettavo, boia! mi sento leccare sulla gamba, leccare qui, dove ho la ferita... Boia! Si prepara ad assaggiarmi, se le piaccio, intanto che io tetto, lei mi mangia! (*Pausa. Fa il gesto di osservare meglio la gamba*) In-

Lo sganciamento.

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

M'è vegnù en mente che la bava de la tigre a l'è un unguento meravegióso!... *(e qui mi sgancio totalmente e mi rivolgo a voi quasi conversando)* che quando mi ero piccolo, che stavo ancora in montagna al méo paese, a gh'era dei mediconi, dei ciarlatàn che vegníva a vend la «bava de la tigre». De' baslòti rimpiegnìdi che tegniva...: «Oeh! fiòle, done, che avìt le zinne sfrugugnàde, vòde: una bela srugugnàda su le zinne e: PLAF! Tetóne che stciòpano de late, e sprizza come fontane: eh, done!... *(Respiro)* Vègi, a gh'avét i dénci che i cròda? 'Na sfregàda de bava su le gengìve: ТООМ! Se incòla i dénci come zanne! E la guarisse bugnoni, foràncoj, feride marze!» E a l'era meraculùsa davéro, 'sta bava. Sarà stata la sugestiün, fato sta che, 'tanto che la me lecàva, la tigre *(e qui ritorno ancora nella posizione di prima)*, mi sentiva sfrugugnàr 'l sangue, no' me bateva pì el core là in fund... in d'ol didón... a me se moveva il ginòcio! «Boja, l'è la vida!» Per la prima volta, ero cosí contento che intanto che tetavo *(dalla descrizione racconto subito l'azione di nuovo in totale)* mi cantavo e bufàvo. Me sunt sbaglià: invece de tetàre, ho cominzì a bufàrge dentro a le tête... una tèta sguinfiàda en 'sta manéra, che se s'encòrge!... *(Fa il gesto di premere la zinna per sgonfiarla)* Finìdo, la tigre me mòla una lecàda de novo, una lecàda in fàcia, e po' blin-bron, sculetàndo, la va in fondo. Lí apresso a gh'era el tigròto, che l'era stat a guardar quel che gh'avea fato la madre; anca lù... fa andar la lingua come a dir: «Tèto anca mi?» *(Sgancio d'atteggiamento, commentando)* Parchè i tigròti so' come i bambin: quel che i vede fare da le madri, i vol far anca loro. *(Ritorna in posizione di dialogo)* «Vegne tigròto... Aténto però eh, con quei dencini de late de quaranta ghéi... che se ti me dai üna cagnàda chi loga *(indica la coscia)* mi te dò un casutùn!!»... Ariva el tigroto *(di nuovo l'azione capovolta)*, l'è lí davanti, fa andar la léngua... comincia *(agita la mano come se spennellasse)*, ah, ah, ah, la gratizola!... ah, ah, ah, PACH! *(Fa il gesto d'azzannare, sempre usando la mano che abbranca)* Una cagnàda sulla còssia! Boja! ch'aveva i cojóni chi.

vece no, meno male, mi leccava soltanto, era lí a medicarmi, dava delle succhiate, tettava tutto il marcio dentro nel bubbone, spargeva degli sputi tremendi di bava sulla ferita PSACH! «La bava!» Di botto mi è venuto in mente quando ero al mio paese da piccolo... sulle montagne...



TUN! GNAHHH! UUAUH! (*Sferra un pugno violento*) Un gato fulminà! L'ha cumincià a girar intorno a la grota: UUAUUh, AAUAH, che pareva in moto! (*Accenna al roteare da pozzo della morte. Si rivolge direttamente al pubblico sentenziando*) «Subeto farse respetar da le tigre! (*Pausa*) Finché son piccole!» E di fato bisogna védar, parchè dopo el casutùn, tute le volte che me pasava davanti, miga andava sbragóso, cosí (*accenna una camminata burbanzosa a quattro zampe*), no caro, tütto sfrucugnàto (*mima una camminata impacciata e sbilenca del tigròtto che si preoccupa di pararsi i testicoli*), cun la còia in meso a le gambe, de lo spavento. Bon: mi me son endormentàdo quèla note, per la prima volta, de splendór. Quèle lecàde m'hano fato un ben tale che non gh'avevo piú la febre, ni dolor. Me sont endormentàdo e ho fatto anco dei insognaménti meravegiósi! Me son insognàt che i era finita la guera, che ero de novo a casa, che ero contento con gli amisi, che se balava e cantava! Boja: che se faséva l'amor! Faséva l'amor con la mia morosa, e intanto che faséva l'amor (*grido lancinante*) «GNAHHH!» El tigròtto gh'aveva 'i incubi del casutùn! (*Mostra il pugno*) «Tigròtto maledèto!» (*Respiro*) Me son riadormentàt finalmente a l'alba. Me desvégio: nun gh'è nisciùn! Via la tigre, via el tigròtto. Ma se respèta cosí l'ospitalità? Adès chi me lèca a mi? «Quando se comincia una cura, bisogna continuarla!»... Era già note e non i tornava... Che desgrasiàda 'sta tigre... andà intorno con un tigròtto cusì piccolo de note! Ma da grande cosa el diventa? Un selvatico! (*Si guarda intorno sbuffando*) Finalmente al matino del giorno apreso, i arìva. Era l'alba e arìva dentro la tigre, gh'aveva in boca un cavrón che pareva una vaca. Un cavrón selvatico grosso de non dire. La faséva fatiga, BRUACH! (*Mima di scaricare a terra la carcassa*) 'Sto tòco de carne par tera, o gh'è el tigròtto che pasa devànti a mi e fa (*mima la camminata tronfia*): «EHEHAH!» Cume a dire: «l'ho masà mi!» (*Mostra il pugno*) «Oehi, tigròtto!...» (*Mima il tigròtto che si ritrae rinculando di sghibescio preoccupato di pararsi i testicoli*)¹.

¹ Mi è venuto in mente che la bava della tigre è un unguento meraviglioso!... (e qui mi sgancio totalmente e mi rivolgo a voi quasi conversando) che quando io ero piccolo, e stavo ancora in montagna al mio paese, c'erano dei mediconi, dei ciarlatani che venivano a vendere la «bava della tigre». Tenevano delle scodelle piene...: «Oeh! ragazzine, donne, che avete le tette striminzite, vuote: una bella spalmata sulle tette e: PLAF! Tettone che scoppiano di latte, e sprizzano come fontane: eh, donne!... (*Respiro*) Vecchi, avete i denti che vi crollano? Una strofinata di bava sulle gengive: rooHM! Si incollano i denti come zanne! Guarisce bubboni, foruncoli, ferite marce!» Ed era miracolosa davvero, 'sta bava. Sarà stata la suggestione, fatto sta che, mentre la tigre mi leccava (e qui ritorno ancora nella posizione di prima), mi sentivo palpitare il sangue, non mi batteva piú il cuore là in fondo... nel ditone... mi si muoveva il ginocchio! «Boia, è la vita!» Per la prima volta, ero cosí con-

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

BRUACH!... La tigre fa scatà föra un'ungia a seramanico, dà una sgarbelàda su la panza del cavrón: GNACH... Tira föra tuto: curà-

tento che intanto che tettavo *(dalla descrizione racconto subito l'azione di nuovo in totale)* cantavo e soffiavo. Mi sono confuso: invece di tettare, ho cominciato a soffiare dentro le tette... una tetta gonfia in 'sta maniera, che se quella se ne accorge!... *(Fa il gesto di premere la zinna per sgonfiarla)* Finito, la tigre mi molla di nuovo una leccata, una leccata in faccia, poi blin-bron, sculettando, se ne va in fondo. Lì appresso c'era il tigrotto, che era stato a guardare il tettare di sua madre; anche lui... fa andare la lingua come a dire: «Tetto anch'io?» *(Sgancio d'atteggiamento, commentando)* Perché i tigrotti sono come i bambini: quel che vedono fare dalle madri, vogliono fare anche loro. *(Ritorna in posizione di dialogo)* «Vieni tigrotto... Attento però eh, con quei dentini da latte di quaranta centesimi... che se tu mi dà una morsicata qui sopra *(indica la coscia)* io ti do un cazzottone!!»... Arriva il tigrotto *(di nuovo l'azione capovolta)*, è lì davanti, fa andar la lingua... comincia *(agita la mano come se spennellasse)*, ah, ah, ah, gratìzola!!... ah, ah, ah, PACH! *(Fa il gesto d'azzannare, sempre usando la mano che abbranca)* Una morsicata sulla coscia! Boia! aveva i suoi cogliolini qui. TUN! GNAHHH! UUAUH! *(Sferra un pugno violento)* Un gatto fulminato! Ha cominciato a girare intorno alla grotta: UUAUHU, AAUAH, che sembrava in moto! *(Accenna al roteare da pozzo della morte. Si rivolge direttamente al pubblico sentenziando)* «Subito farsi rispettare dalle tigri! *(Pausa)*. Finché sono piccole!» E di fatto bisogna vedere, perché dopo il cazzottone, tutte le volte che mi passava davanti, mica camminava altezzoso, così *(accenna una camminata burbanzosa a quattro zampe)*, no caro, tutto sbilenco *(mima una camminata impacciata e sbilenca del tigrotto che si preoccupa di pararsi i testicoli)*, con la coda in mezzo alle gambe per la paura. Bene: io mi sono addormentato quella notte, per la prima volta, splendidamente. Quelle leccate mi avevano fatto un bene tale che non avevo più la febbre, né dolore. Mi sono addormentato e ho fatto anche dei sogni meravigliosi! Ho sognato che era finita la guerra, che ero di nuovo a casa, che ero contento con gli amici, che si ballava e cantava! Boia: che si faceva l'amore! Facevo l'amore con la mia morosa, e intanto che facevo l'amore *(grido lanciaante)* «GNAHHH!» Il tigrotto aveva gli incubi del cazzottone! *(Mostra il pugno)* «Tigrotto maledetto!» *(Respiro)* Mi sono riaddormentato finalmente all'alba. Mi sveglio: non c'è nessuno! Via la tigre, via il tigrotto. Ma si rispetta così l'ospitalità? Adesso chi mi lecca? «Quando si comincia una cura bisogna continuarla!»... Era già notte e non tornavano... Che disgraziata 'sta tigre... andare intorno con un tigrotto così piccolo di notte! Ma da grande cosa diventerà? Un selvatico! *(Si guarda intorno sbuffando)* Finalmente al mattino del giorno appresso, arrivano. Era l'alba e arriva dentro la tigre, aveva in bocca un caprone che sembrava una vacca. Un caprone selvatico grosso da non dire. Faceva fatica, BRUACH! *(Mima di scaricare a terra la carcassa)* 'Sto pezzo di carne per terra, il tigrotto passa davanti a me e fa *(mima la camminata tronfia)*: «EHEHAH!» Come a dire: «L'ho ammazzato io!» *(Mostra il pugno)* «Oeih, tigrotto!...» *(Mima il tigrotto che si ritrae rinculando di sghimbescio preoccupato di pararsi i testicoli)*.

me, coradèle, busèche, fidego, svòia tùta la cavra (*mima un grande annaspere*) cun la pansa sparancàda... Arriva el tigròto: PLUM! (*mima il salto del tigrotto*) dentro cun i pie!... La tigre: «OEAHH!» (*Mima la tigre che acciappa il figlio e lo scaraventa lontano*) Che guai!, a le tigre andarghe dentro cun i pie ne la minestra, i devénta de le bestie! Tuti e doi dentro cun la testa in 'sto trogolo de panza, la tigre e anca el tigròto. Han cumenzià a sgracugnà, a tirar: GNA! GNA! GNA! (*mima l'abuffo*) che mi a gh'avevo un fastidio de 'sto rumùr (*si torce col busto fino a voltare le spalle*), con i didi scrusciadi dentro le oregie... (*Accenna il gesto*) Un'ora sarà pasàda... Vardi: non gh'è pù niente! Avévan magnàto tuto. A gh'era restà soltanto un cosción grandò, una giòmba, cun la còla. La tigre se volta de mi e fa: «OEAH, OEAH!» come a dire: «te vole magnàre?» TACH!, ciàpa el custùn, m'el buta là (*gesto del gettare*), «OEAH! fate 'sto spuntino!» (*Sorriso esterrefatto*) «Ma che spuntino?... Mì no' g'ho tütì i denci che avèt vuialtri, boja! Cume fo'?... (*Indica il cosciotto*) Pare de corame... duro com'è... de legno. No, non pòdo... (*All'istante ha un'idea*) Se ghe fuèse almanco la manéra de farlo moresinàr col fògo? El fògo? Giusto, boja!... Se pol fare! Vago de fòra, là, la piena ha portàt tütì chi tronchi – e rami... Vago, supìn supèta, che comenzà a caminar un poco... Arivo, ciàpo de' rami: VRON! Dentro là. Poi stràsigo dei troncón, po' de l'erba sèca, poi trovo do' sasi, bianchi, de quei de sòlforo che a sfregarli insèma fan i zintilli... fago: (*gesto di sfregare*) un, doi, tre: la zintilla! (*Indica sul fondo*) Le tigre, in fonda, che g'han pagùra del fògo (*ruggisce rinculando*), «OHEHAH!» «Bè, t'è g'ha magnàt ti la tòla carne cruda e sangnagnèta? Bon, a mi me piàse còta, va ben? E se non te va: fòra! (*Al pubblico, conviviale*) Sempre prender el sopravento con la femina (*fiato*), anca se l'è selvatica! (*Esplosione col gesto*) El fògo, el fògo! El fògo che monta, monta... (*Annusa l'aria*) Una spùsa, un fumo tremendo, greve, un nivolón che va contra la tigre e el tigròto: (*gran starnuto*) «GNAUEHH!» «Dà fastidio il fumo? (*Gesto perentorio*) Fòra! Anca ti, tigròto!» (*Mima l'uscita del tigrotto che rincula sghimbescio*) El tigròto tütò ingrupàt cun la còla in mèso a le gambe: «Fòra!» (*Fa il gesto di girare il cosciotto sullo spiedo*) E mi a srugulàr, che gh'era una spùsa de selvatico... (*accenna di strofinarsi gli occhi, accenna di sfregarsi il naso e la bocca*) roba da vomegàre! Non se pòde... A gh' fuès almanco un spèzech de ajo selvatico o de sigòla... boja! Me végne en mente che g'ho vedùo fòra de la caverna de le sfèrsòle: forse l'è ajo! Vago fòra, sempre supìn supèta (*mima la camminata claudicante*) a trovi de le sfèrsòle verdulì, tiro, vegn fora de' cuginùn, de ajo, e de sigùla anche; po' trovi del peperonzìn, de quelò picinìn che spisiga... Vaghì dentro, ciàpo dei schèze de oso... fago dei busi in del cosciutùn, ghe frico dentro ajo e sigòla e peverunzìn... cumìnzo a sfrugugnàr. (*Si guarda intorno*) Ghe manca el sale! Ghe fuèse almanco... (*Rammentandosi*) Bon, certe volte a gh'è, se trova del salgemma dentro a le

grote!... Vago intorno: salnitro, trovo sojaménte del salnitro... che l'è un'altra cosa: a l'è un po' amaro... e po', con el calore... ol stciòpa!... Mèto dentro dei tochi de salnitro, no' ha importanza... PIN! PON! PAN! (*Mima le esplosioni*) 'Riva dentro la tigre: «OEAUHH!» (*Si erge all'impiedi risoluto*) «Föra! Roba de omeni! Via da la cusina!» (*Mima l'atto di fuga della tigre*)¹.

¹ BRUACH!... La tigre fa scattare fuori un'unghia a serramanico dà una squarciata sulla pancia del caprone: GNACH... Tira fuori tutto: corame, coradella, budelle, fegato, svuota tutta la capra (*mima una grande annaspate*) con la pancia spalancata... Arriva il tigrotto: PLUM! (*mima il salto del tigrotto*) dentro con i piedi!... La tigre: «OEAHH!» (*Mima la tigre che acciappa il figlio e lo scaraventa lontano*) Che guai!, alle tigri andare dentro con i piedi nella minestra, diventano delle bestie! Tutti e due dentro con la testa in 'sto trogolo di pancia. Hanno cominciato a sbranare, a tirare: GNA! GNA! GNA! (*mima l'abbuffo*) che questo rumore mi dava una grande fastidio (*si torce col busto fino a voltare le spalle*) me ne stavo con le dita cacciate dentro le orecchie... (*Accenna il gesto*) Un'ora sarà passata... Guardo: non c'è piú niente! Avevano mangiato tutto. C'era rimasto soltanto un coscione grande, una gamba, con la coda. La tigre si volta e mi fa: «OEAH, OEAH!» come a dire: «Vuoi mangiare?» TACH!, prende il coscione e me lo butta (*gesto del gettare*), «OEAH! Fatti 'sto spuntino!» (*Sorriso esterrefatto*) «Ma che spuntino?... Io non ho il rastrello di denti che avete voi altri, boia! Come faccio?» (*Indica il cosciotto*) Pare di cuoio... duro com'è... di legno. No, non posso... (*All'istante ha un'idea*) Se ci fosse almeno il modo di farla ammorbidente col fuoco? Il fuoco? Giusto, boia!... Si può fare! Vado fuori. Là, la piena ha portato tronchi – e rami... Vado, zoppo-zoppetto, che cominciavo a camminare un poco... Arrivo, prendo dei rami: VRON! Dentro là. Poi trascino dei tronconi, poi dell'erba secca, poi trovo due sassi, bianchi, di quelli di zolfo che a sfregarli insieme fanno scintille... strofino: (*gesto di sfregare*) un, due, tre: la scintilla! (*Indica sul fondo*) Le tigri, in fondo, che hanno paura del fuoco (*ruggisce rinculando*), «OHEHAH!» «Be', hai mangiato tu la tua carne cruda e sanguinolenta? A me piace cotta, va bene? E se non ti va: fuori!» (*Al pubblico, conviviale*) Sempre prendere il sopravvento con la femmina (*fiato*), anche se è selvatica! (*Esplosione col gesto*) Il fuoco, il fuoco! Il fuoco che sale, sale. (*Annusa l'aria*) Una puzza, un fumo tremendo, greve, un nuvolone che va contro alla tigre e al tigrotto: (*gran starnuto*) «GNAUEHH!» – «Dà fastidio il fumo? (*Gesto perentorio*) Fuori! Anche tu, tigrotto!» (*Mima l'uscita del tigrotto che rincula sgimbescio*) Il tigrotto tutto 'ingrippato' con la coda in mezzo alle gambe: «Fuori!» (*Fa il gesto di voltare il cosciotto sullo spiedo*) E io a rosolare con 'sta puzza che ne esce di selvatico... (*accenna di strofinarsi gli occhi, accenna di sfregarsi il naso e la bocca*) roba da vomitare! Non si può... ci fosse almeno uno spicchio di aglio selvatico o di cipolla... boia! Mi viene in mente che ho visto fuori dalla caverna delle sferzole: forse è aglio! Vado fuori, sempre zoppo-zoppetto (*mima la camminata claudicante*) e trovo degli erbati verdolini, tiro, escono dei coglioncini di aglio, e di cipolla anche; poi trovo del peperoncino, di quello piccolino che pizzica. Rientro nella caverna, afferro delle schegge di osso... faccio dei buchi nel cosciotto, ci ficco dentro aglio, cipolla e peperoncino... comincio a rosolare. (*Si guarda intorno*) Ci manca il sale!... Ci fosse almeno del sale di roccia (*Rammentandosi*) Bene, certe volte si trova del salgemma dentro le grotte!... Vado intorno: salnitro, trovo solamente del salnitro... che è un'al-

Guai dare i vizi alle tigri!

Resto lí a rozolare... un gran calore! Da 'na mèza ora comincia a 'gnir su un parfùmo delicat. Tóco la carne: moresina! La se destàca co' i didi... che téner!... N'asàgio un tochetin: che bontà! Erano ani che no' magnàvo 'na carne cosí delicàda, mollignósa! Valzi i ogi: el tigròto l'è lí davanti a mi che se lèca i lavri. L'ha sentit l'odore e l'è 'gniùt dentro. «Cossa ti vol? 'Sagiare? No' te pol plazére 'sta carne cotta... l'è roba che poi te vòmeghi. Bon: té!...» (*Fa il gesto di staccarne un boccone*) Ghe ne lanco un toco, «tanto l'è roba sgaràda!» Lu ol s'el manda giò... e poe: «AUGH!» Come a dire: «Bòno! UAUMCH! Dàmene ancamò!» «Sgaróso, visjà!... Se te cata la tua madre a magnàr carna cota, ti vedi! Bon, tanto mi ghe n'ho tanta. Me cavo 'sto filetiare. (*Mima di asportare una fetta di polpa*) Tè! (*Fa il gesto di lanciare*) Tùto el cosción co' la jamba l'è to!» Ghe ariva in boca... e ol va longo per tera co' el giambón in la ganàssa. Egn deréntro la madre: «OAUHA! Cosa te magne 'sta roba bruzàda? Da' chi!» Branca el cosión: ghe resta in boca un toco, lo manda zo! Ghe piase: «AUGUAHA-AUAUHA!» La tigre e ol tigròto se stràsieno el cosiótto... (*Pantomima delle due belve che si contendono il cosciotto*) Sgràgna, sgrùga: «UAUHAH! AUHA!» Bianco! Solo l'osso gh'è restà! La tigre la me fa: «FIOEUHE...» come dire: «Ghe n'è pù?» «Ehi... ti te g'ha magnà tüto un cavrón... 'Sto filetióto l'è mé... e me lo magno mi!» M'incrùscio comodo e spilucco i mé bocon... La tigre la me gira intorno, la me struscia cont el pelo, la me lecca le orègie... (*Pausa con sorriso divertito*). Che putànaaa! (*Respiro*) Bon, ghe ne buto qualche tòco a tuti e doi... tanto mi ghe ne ho una mùgia. A la fin me stravàco, me indorménto beato. A la mattina me desvéglia: no' gh'è la tigre, non gh'è el tigròto. Boja, ma che famiglia! Ti vedarà quando i torna! I va, i végne senza dimandàrme ne gotta. Passa tutta la notte... no' i torna! El giorno apreso: no' i torna. E adesso chi me médega la mia gamba a mi? Quando i torna ghe fo' una scenàda. No' fo' in tempo a dirlo... Ohi! Te i vedo arivàr che resto senza fià. La tigre e ol tigròto vegnivano avanti apaiàdi come doi bòvi e i tegnèva in bóca una bèstia granda... un bisonte... una montagna de carne... gh'aveva di corni cosí lunghi che per 'gnir deréntro de la caverna i son düt mèterse de traverso. (*Mima la fatica delle due tigri*)¹.

tra cosa: è un po' amaro... e poi, con il calore... scoppia!... Infilo nel cosciotto dei pezzi di salnitro, non ha importanza... PIN! PON! PAN! (*Mima le esplosioni*) Arriva dentro la tigre: «OEAUHH!» (*Si erge all'impiedi risoluto*) «Fuori! Roba da uomini! Via dalla cucina!» (*Mima l'atto di fuga della tigre*).

¹ Resto lí a rosolare... un gran calore! Da una mezz'ora comincia a salire un profumo delicato. Tocco la carne: morbidina! Si stacca con le dita... che tenera! Ne assaggio un pezzettino: che bontà! Erano anni che non man-

Alludere o imitare.

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

giavo una carne così delicata, fruttosa. Alzo gli occhi: il tigratto è lì davanti a me che si lecca le labbra. Ha sentito l'odore ed è venuto dentro. «Cosa vuoi? Assaggiare? Non ti può piacere 'sta carne cotta... è roba che poi vomiti. Bene: tieni!» (*Fa il gesto di staccame un boccone*) Gliene lancia un pezzo, «tanto è roba sciupata!» Lui se lo manda giù e poi: «AUGH!» come a dire: «Buono! UAUMCH! Dammene ancora!» «Zozzone, viziato!... Se ti prende tua madre a mangiare carne cotta, vedi! Bene, tanto io ne ho un mucchio. Afferro 'sto filettone. (*Mima di asportare una fetta di polpa*) Tieni! (*Fa il gesto di lanciare*) Tutto il coscione con la gamba è tuo!» Gli arriva in bocca... e va lungo per terra con il gambone nella ganassa. Viene dentro la madre: «OAUHA! Cosa mangi 'sta roba bruciata? Dammi qui!» Branca il coscione: gli resta in bocca un pezzo, lo manda giù! Le piace: «AUGUAHA - AUAUHA». La tigre e il tigratto si stracciano il cosciotto... (*Pantomima delle due belve che si contendono*) Sbrano, sbrano: «UAUHAH! AUHAH!» Bianco! Solo l'osso c'è rimasto! La tigre mi fa: «FIOEUHE...» come a dire: «Non ce n'è più?» «Ehi... tu hai mangiato tutto un caprone... 'Sto filettone è mio e me lo mangio io!» Mi accovaccio comodo e pilucco i miei bocconi... La tigre mi gira intorno, mi struscia contro con il pelo, mi lecca le orecchie... (*Pausa con un sorriso divertito*) Che puttanaaa! (*Respiro*) Bene, Gliene butto qualche pezzo a tutti e due... tanto io ne ho fin troppo. Alla fine mi stravacco, mi addormento beato. Alla mattina mi sveglio: non c'è la tigre, non c'è il tigratto. Boia, ma che famiglia! Vedranno quando tornano! Vanno, vengono, senza avvisarmi di niente. Passa tutta la notte... Non tornano! Il giorno appresso: non tornano. E adesso chi mi medica la gamba? Quando rientrano gli faccio una scenata! Non faccio in tempo a dirlo... Oh! Te li vedo arrivare e resto senza fiato: la tigre e il tigratto venivano avanti appaiati come due buoi e tenevano in bocca una bestia grande... un bisonte... una montagna di carne... aveva delle corna così lunghe che per entrare dentro la caverna han dovuto mettersi di traverso. (*Mima la fatica delle due tigri*).

invece che rafforzarlo. Bisogna avere il coraggio e l'intelligenza di alludere piuttosto che descrivere per intero. Mettere a fuoco alcuni particolari e glissarne altri. Questo determina un certo stile e un ritmo piú incalzante nel racconto della storia. Louis Jovet diceva di un attore che molti ritenevano eccellente: «Non, il n'est pas intelligent... il joue toutes les paroles... Il ne glisse jamais!» Recita ogni parola, non scivola mai... perciò non è intelligente.

E ora riprendiamo:

La tigre e il tigrotto sono tornati portando una bestia enorme fra le fauci:

Plaff! Mola per tera 'sto anemal... La tigre lo sbanfa: «Ahah, ahah». E po': «OAHGUA!» come a di': «Cusina ti adès!» (*Sgrana gli occhi in una espressione sbigottita*) Mai dare i vissi a una tigre! (*Poi, rivolgendosi all'animale*) «Ehi, tigre, adès, parchè t'è saltà in mént che te piàse la carne cotta, mi devi fa' la dona de casa? Mi!? Ma t'é magnà sempre carna cruda e sanguagnènta, continua con quella!» (*Scatta trasformandosi nella tigre furente e rampante*): «OAUHHAUHEIA!» (*Ritorna nei panni del soldato*) «Eh, matta! calma!» «OAUHEHAUIEA!» «Ferma, gh'è bisògn de inrabìs in 'sta manera? Ragonemo, no? Un po' de dialettica! (*Prende l'atteggiamento della donna di casa che si appoggia allo stipite della porta*) No' se parlan mai in 'sta casa!» (*Pausa*)¹.

Tigre e tigrotto portano in continuazione prede da cucinare. Il soldato sta sempre davanti al fuoco ad arrostire carne e se stesso, però impone alle due belve di procurargli legna, aglio, cipolla ed erbe aromatiche.

E lu, 'sto tigròto, tütò el giorno avanti e indrìo, cun la bóca impienida de ajo selvatico, de sigùla... Che dopo tre ziórni no' se podéva andàrghe visìn che ol bütàva un fià de inciuchìrte... (*Breve pausa, cambia tono*) E mi sempre lí a rusulàr tòchi de carne. Me brusàvo dapartütò: in baso, la pansa, tütì i ogi che me lacrimàvan, le orègie, i cavèli tuti brusàdi!... Ma l'è vita quèsta?

¹ Plaff! Molla per terra 'sto animale... La tigre ansima: «Ahah, ahah». E poi: «OAHGUA!» come a dire: «Cucina tu adesso!» (*Sgrana gli occhi in una espressione sbigottita*) Mai dare i vizi a una tigre! (*Poi, rivolgendosi all'animale*) «Ehi, tigre, adesso, perché ti è saltato in mente che ti piace la carne cotta, io debbo fare la donna di casa? Io?! Hai mangiato sempre carne cruda e al sangue, continua con quella!» (*Scatta trasformandosi nella tigre furente e rampante*): «OAUHHAUHEIA» (*Ritorna nei panni del soldato*) «Eh, matta! calma!» «OAUHEHAUIEA!» «Ferma, c'è bisogno che ti arrabbi in 'sta maniera? Ragioniamo, no? Un po' di dialettica! (*Prende l'atteggiamento della donna di casa che si appoggia allo stipite della porta*) Non si parla mai in 'sta casa! (*Pausa*).

Boja! La m'ha salva la vita, d'acordo, 'sta tigre, mi te ringrazio, ma sont diventà uno sciaivo! Tùto roso e negro, devànti, e bianco de drio! Somiàvo a una sogliola in cattività! No, mi no' pòdo andar avanti de sta manéra. A la prima ocasiùn mi scapo!... Defàti una note... i aveva imbotìt de magnàre da inciuchìrli, i dormiva beli stravacàti, mi andava tranquilo (*mima di uscire verso sinistra*) degià la gamba la se movéva polito, andavo verso la sortìda, sun quasi de fóra... el tigròto: «OEAUHH! Mama, 'l scapa!» (*S'interrompe, quindi si rivolge al pubblico*)¹.

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

Fuga dalla famiglia.

(*Riprende*) «Tigròto maledèto, un giorno o l'altro mi te destàco i cojón un par vun, e ghe i fago in umido col rosmarìn per la tóa mama!» (*Stacco con cambio di atteggiamento*)².

Finalmente arriva il tempo dei monsoni: un terribile scroscio d'acqua a valanga. Il soldato, che ben conosce il terrore che provano le tigri per l'acqua, ne approfitta per buttarsi fuori dalla caverna, certo di non essere inseguito. Fugge per giorni e giorni; finalmente, dopo due mesi, arriva in un paese... le case, la piazza, le donne, gli uomini...

(*Corsa sgangherata sul posto*) «Ohé gente!» (*Mima col capo la felicità della scoperta*): «OHEI, gente! Son salvo! Ehi, sont un sol-

¹ E il tigrotto, tutto il giorno avanti e indietro, con la bocca piena di aglio selvatico, di cipolla... Che dopo tre giorni non gli si poteva andare vicino che alitava da ubriacarti... (*Breve pausa, cambia tono*) E io sempre lí a rosolare pezzi di carne. Mi bruciavo dappertutto: in basso, la pancia, tutti gli occhi che mi lacrimavano, le orecchie, i capelli tutti bruciati!... Ma è vita questa? Boia! Mi salva la vita, d'acordo, 'sta tigre, io ti ringrazio, ma sono diventato uno schiavo! Tutto rosso e nero, davanti, e bianco di dietro! Somigliavo a una sogliola in cattività! No, io non posso continuare in 'sta maniera. Alla prima occasione io scappo!... Difatti una notte... li avevo imbottiti di mangiare da ubriacarli, dormivano belli stravacati, io andavo tranquilo (*mima di uscire verso sinistra*) già la gamba si muoveva guarita, andavo verso l'uscita, sono quasi fuori... il tigrotto: «OEAUHH! Mama, scappa!» (*S'interrompe, quindi si rivolge al pubblico*).

² (*Riprende*) «Tigrotto maledetto, un giorno o l'altro io ti stacco i coglioni uno ad uno, e li faccio in umido col rosmarino per la tua mamma!» (*Stacco con cambio d'atteggiamento*).

dat della Settima Armada!» Tuta la gente apéna che me ved, va via coréndo, criàndo: «OH! La morte! Un fantasma!» Entra dentro le case, i se sèrran de boto, gira ciavistél, tira i catenàsi! «Gente, ma cosa disi, un fantasma? Chi la morte? Mi a sunt un suldat. Vegné föra! A g'ho el sangue, senti, son caldo mi!» (*Si tasta un braccio*) Un vilano, coragioso, végne föra da la capana, co' una man me ciàpa el braso, tasta, e po' se volta a i altri: «No, no, l'è vivo! Normale!» Sorte pian pian tùta la zente, òmini grandi, done, bambini, e' comincia a tocàrme. Me tóca daper-tuto e dise: «Sí, sí, sí, l'è omo, l'è vivo!» Intanto che loro me tóca, mi raconto. (*S'interrompe*)¹.

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

Il grande riassunto.

Me tócan, òmeni grand, döne, bambin, me tócan dapartùto e dise: «Sí, sí, l'è omo, l'è vivo» e intanto che loro me tàstan, mi 'conto (*riepilogo veloce semi-grammelot*): «Mi sunt un suldat de la Quarta Armada, sunt 'gnu giò con quèli dela Sètima... strac... cavài... magnà... e quando sont arivà a Shanghai, che gh'era st-ciupà disenteria... marcià... cagando... che per secoli quèla strada se recogneserà tant che l'è tùta rigogliosa per lo stram, del concim... Camina... alta l'Himalaya che scarliga... Monta de so-ra via... Ehi compagnón!...» Adèso chi ghe protége el cul a noi? Boja, i banditi bianchi!... Pin, pan! M'han beca a la gamba, sfiurà la prima e la segùnda bala... che se gh'era 'na terza bala

¹ (*Corsa sgangherata sul posto*) «Ohè gente!» (*Mima col capo la felicità della scoperta*): «OHEI, gente! Sono salvo! Ehi, sono un soldato della Settima Armata!» Tutti, appena mi vedono, fuggono correndo, gridando: «OH! La morte! Un fantasma!» Entrano dentro le case, porte e finestre si richiudono di botto, girano il chiavistello, tirano i catenacci!» «Gente, ma cosa dite, un fantasma? Chi la morte? Io sono un soldato. Venite fuori! Ho il sangue, sentite, sono caldo io!» (*Si tasta un braccio*) Un villano, coraggioso, viene fuori dalla capanna, con una mano mi prende il braccio, tasta e poi si volta agli altri: «No, no, è vivo! Normale!» Esce pian piano tutta la gente, uomini grandi, donne, bambini, e cominciano a toccarmi. Mi toccano dappertutto e dicono: «Sí, sí, sí, è uomo, è vivo!» Mentre loro palpano, io racconto. (*S'interrompe*).

l'era sciopà... sta in dre che te spusi... un colpo col pistolón. Grazie, sarà per un'altra volta... ven giò la tempesta. Glu, glu, tira la gamba, nel fium, in piena... Salvo! «No morirò negato!...» «Boia che tigre...!» Pliu, pliu: spàssula! Lèca, lèca, che teteria! OAUHA! Lèca anche ti tigròto... Casutùn in de cujùn!... (*Esegue la camminata sbilenca del tigròto. Sproloquio*) Sont sortì! Chi me médega? Torna col cavròn: ròsola... pim! pam! AUGHUU! (*Mima rapidissimo tigre e tigròto che si contendono il cosciotto*) L'osso bianco! (*Camminata accelerata della tigre*) Me leca i òregi... che putàna!... dormo... sont andàit föra 'n'altra volta... (*Sproloquio*)... i torna (*Pantomima delle due tigri che trasportano il bue selvatico*). «Cusina ti! OAHUAH!» «No' se parla mai in 'sta casa!» Ròsola, ròsola... son brusà... me ne vago. «AUGHA!» Tigròto spia... Piove! AUAUUH! (*Mima di nuotare*) AUGRH! (*Gesto scurrile*). E sont scapà!¹.

Il macinato essenziale delle parole.

È inutile che stia a fare commenti... è chiaro che lo sproloquio dell'allusività gioca sulle cadenze e sull'onomatopeia come nel grammelot, con in più lo scioglilingua. Qui, inoltre, ci sono continui appuntamenti con parole e passaggi già conosciuti. Si accenna solo ai punti essenziali, tutto il resto è ti-

¹ Mi toccano, uomini grandi, donne, bambini, mi toccano dappertutto e dicono: «Sí, sí, è uomo, è vivo!» E intanto che loro mi tastano, io racconto (*riepilogo veloce in semi-grammelot*): «Io sono un soldato della Quarta Armata, sono venuto giù con quelli della Settima, stanchi... cavalli... mangiati... e quando sono arrivato a Shanghai, che era scoppiata dissenteria... marciano... cagando... che per secoli quella strada si riconoscerà da tanto che è tutta rigogliosa per lo strame, del concime... Cammina... alto l'Himalaya che scosende scivoloso. Monta sopra... Ehi, compagnone!...» Adesso chi protegge il culo a noi? Boia, i banditi bianchi!... Pin, pan! Mi hanno colpito a una gamba, sfiorato il primo e il secondo testicolo... che se c'era un terzo testicolo era scoppiato... stai indietro che puzzi... un colpo col pistolone. Grazie, sarà per un'altra volta... viene giù la tempesta. Glu, glu, tira la gamba, nel fiume, in piena... Salvo! «Non morirò annegato!...» «Boia che tigre...!» Pliu, pliu: spazzola! Lecca, lecca, che teteria! OAUHA! Lecca anche te, tigròto... Cazzottone nei coglioni!... (*Esegue la camminata sbilenca del tigròto. Sproloquio*) Sono uscito! Chi mi medica? Torna col caprone: rosola... pim, pam! AUGHUU! (*Mima rapidissimo tigre e tigròto che si contendono il cosciotto*) L'osso bianco! (*Camminata accelerata della tigre*) Mi lecca le orecchie... che puttana!... dormo... sono andati fuori un'altra volta (*Sproloquio*)... tornano (*Pantomima delle due tigri che trasportano il bue selvatico*). «Cucina tu! OAHUAH!» «Non si parla mai in questa casa!» Rosola, rosola... sono bruciato... me ne vado. «AUGHA!» Tigròto spia... Piove! AUAUU! (*Mima di nuotare*) AUGUUH! (*Gesto scurrile*). E sono scappato!

rato via a grande velocità come macinato dentro un trita-pa-
 role inesorabile, senza pause né fiati. C'è un pezzo famoso di
 Arlecchino che a sua volta racconta un fatto avvenuto, di cui
 tutto il pubblico è cosciente. Anche in questo caso il ri-rac-
 conto avviene con sintesi affrettata molto simile. Ecco per-
 ché insisto col dire quanto sia importante conoscere le chia-
 vi, le situazioni, gli andamenti della nostra tradizione. Per-
 ché? È questione di costruirsi un bagaglio di conoscenza il
 più ricco possibile, al quale poter attingere appena ti trovi nel-
 la difficoltà di risolvere, in modo originale, un passaggio. Io
 dichiaro sempre d'essere un gran ladro: rubo soluzioni, tro-
 vate da chicchessia... ma devo avvisarvi anche che, per ruba-
 re bene, bisogna continuare a guardarsi intorno. Un partico-
 lare che mi ha sempre stupito, a proposito dei critici, è che
 quasi nessuno, recensendo l'esibizione della storia in que-
 stione, abbia saputo rilevare da dove io avessi tratto le varie
 soluzioni comiche... magari lo fanno per pudore, per non met-
 tere in imbarazzo il pubblico. Loro lo sanno ma non voglio-
 no apparire degli esibizionisti del sapere testuale... Va be'.
 Andiamo avanti. Ci avviciniamo alla chiusura del pezzo. Qui
 il ritmo si fa di volta in volta più incalzante, ma con momen-
 ti in cui i tempi si dilatano, si inseriscono pause anche più lar-
 ghe. Questo succede a tratti ben calcolati, ma non è metrica
 che abbia ritrovato su manuali. I passaggi, i controtempi, le
 pause particolari, non sono state nemmeno pensate in antici-
 po, ma sono frutto dell'osservazione realizzata sulla risposta
 del pubblico. Passiamo all'azione. Abbiamo appena concluso
 lo sproloquio tirato. Quando il soldato termina il racconto del-
 la sua storia, gli abitanti del villaggio lo sottono credendolo
 pazzo.

«Vui no' ghe credé a la storia che g'ho raccontà?» (*Si spiazza co-
 me se gli altri rispondessero*) «No, normale...! Tetàr le tigri? Nor-
 male! Noi tegnemo una mügia de zente che è diventata grande
 tetàndo tigri!... ah! ah! ah! Noialtri gh'avemo una mensa chi
 aposta per le tigre: ogni settimana arrivan le tigre... portano lo-
 ro la carne, noi ghe metemo el fogo, cusinemo, a ghe metemo
 anca el vino... Come canta le tigri quand son 'mbriache! ah!
 ah!» (*Pausa. Si guarda intorno perplesso*) Gh'avevo l'impression
 che me torsero un po' per el culo!¹.

¹ «Voi non credete alla storia che vi ho raccontato?» (*Si spiazza come se
 gli altri rispondessero*) «No, normale...! Succhiare il latte dalle tigri? Nor-
 male! C'è un mucchio di gente è diventata grande succhiando il latte di ti-

Il ritorno della femmina padrona.

(*Puntando in alto con lo sguardo*) In quel momento de bòto, due ombre grande, negre che vegn giú da la muntàgna... do' tigrì! A gh'era el tigròto che l'era diventà pì grandò de la madre... i desendéva... (*Gesti allusivi alla camminata felina*) «OEAHH!» Sù-beto la gente (*mima una folla che fugge*) «AHH! Le tigrì!» Dentro, a scapare ne le case, seràde le porte, sprucugnàde, cadenàsci tirà, j' armàdi de soravià, seràde tüte le finestre...: «Le tigrì!» (*Va verso sinistra, nel luogo deputato dove sono fuggiti i contadini*) «No! No' gh'avé pagùra! Son mé amise, son quèle de la teteria!» (*Si volta a osservare verso la parte opposta a destra*) Vegniva giò la tigre, vegniva giò el tigròto, la tigre gh'avea una faccia d'incasàda!... Quand l'è stàita in t'la piàsa, la cumincià (*ruggito possente che si trasforma in parlato*): «OEHA! OEHA! OEHAU! Bela recompénsa! Mi t'ho tetàt tuto el sangue marso, AHOAU che me veniva da vomegàre, OAHAE che vòmeo ancora adèso... AOEAHH! Che t'è dàit anca un casutùn al me fiolìn in tei cojón, che mi me ricordì!... AOAHAAH! E poe te m'ha fàit imparà anca a mangià la carne còta, che adèso, tüte le volte che magnémo la carne cruda... (*gesto di disgusto*) avémo una disenteria che caghémo sangue per una settimàna... OAEAAH!» (*Stacco: è il soldato che risponde col medesimo linguaggio della tigre a base di ruggiti*) «AUOEH! E mi, alóra? AOAUHE! Che t'ho tetà via tüto el latte che te stàvet sciupàndo? EAUH! Che cume un Budda ero 'gniut! Va' via! E po' la carne còta... AAHUEOH!... Che me sont brusà anca i cujóni! EHH! QUAAU!» (*Esegue un brontolio a base di ringhiate, ruggiti, borbottamenti alla maniera di un marito nel classico alterco con la moglie. Termina con una risata ringhiosa che si trasforma in un sorriso ammiccante*) Se sa che po'... che quando in una famija gh'è l'amore!... (*Pausa*). Emo fato la pace. Po' sunt andà verso la gente (*si porta sulla destra*): «Oh, zente, vegnet fora, emo fato la pace, niente pagura, i me amìsi i resta con noialtri... ah, ah!!!» (*Un respiro, si rivolge alle tigrì*) «Ohi, quand i sorte i mé amìsi, adèso, no' féghe spavento, eh, coi denti, stèt cosí... covèrti... (*atteggia una smorfia con le labbra che nascondono i denti*) e j'ungie dentro, fin soto le asèle, cosí... (*porta le mani chiuse a pugno sotto le ascelle*) caminé coi gomiti, cosí...» (*Accenna l'assurda camminata*) Vegne fòra la zénte: le done, i omeni... «Acostév, senza pagura». Qualchedùn ghe dà una rusuldì-

gre!... ah! ah! ah! Noi abbiamo una mensa apposta per le tigrì: ogni settimana arrivano le tigrì... portano loro la carne, noi mettiamo il fuoco, cuciniamo, mettiamo anche il vino... Come cantano le tigrì quando sono ubriache! ah! ah!» (*Pausa. Si guarda intorno perplesso*) Avevo l'impressione che mi prendessero per il culo!

na, una caresina, e la tigre... L'è ferma! Boja, i bambin, un coraggio che no' se pol dire: – quàter fiulin sun muntàt in gropa a la tigre. E quèsta fèmena, la caména tranquila, e quand el bambin sta per cascar... Zac! la s'abàsa. Quando se dise una madre! E po' i ziogàva! Ziogàva coi vègi, coi òmeni, con le done, coi bambin, coi gati, coi cani... che ogni tanto ne spariva qualche dùn, ma ghe n'era tanti, nesciùno s'acorgéva¹.

¹ (*Puntando in alto con lo sguardo*) In quel momento, di botto, due ombre grandi, nere che vengono giù dalla montagna... spuntano due tigri! C'era il tigrotto che era diventato piú grande della madre... discendevano (*Gesti allusivi alla camminata felina*) «OEAHH!» Subito la gente (*mima una folla che fugge*) «AHH! Le tigri!» Dentro, a scappare nelle case, serrate le porte, sbarrate, catenacci tirati, gli armadi contro, serrate tutte le finestre... «Le tigri!» (*Va verso sinistra, nel luogo deputato dove sono fuggiti i contadini*) «No! Non abbiate paura! Sono mie amiche, sono quelle della tetteria!» (*Si volta a osservare verso la parte opposta, a destra*) Veniva giù la tigre, veniva giù il tigrotto, la tigre aveva una faccia da incazzata!... Quando è stata nella piazza, ha cominciato (*ruggito possente che si trasforma in parlato*): «OEAH! OEAH! OEAHAU! Bella ricompensa! Io ti ho tettato tutto il sangue marcio AHOAU che mi veniva da vomitare, OAHAE che vomito ancora adesso... AOHAHH! Che hai dato anche un cazzottone nei coglioni al mio figliolo, che io mi ricordo!... AOHAHHH! E poi mi hai insegnato anche a mangiare la carne cotta, che adesso, tutte le volte che mangiamo la carne cruda... (*gesto di disgusto*) ci viene una dissenteria che caghiamo sangue per una settimana... OAEAAH!» (*Stacco: è il soldato che risponde col medesimo linguaggio della tigre a base di ruggiti*) «AUOEH! E io allora? AOAUHE! Che ti ho succhiato tutto il latte che si stava sciupando? EAUH! Che come un Buddha ero diventato! va' via! E poi la carne cotta... AAHUEOH! Che mi sono bruciato anche i coglioni! EHH! QUAUA!» (*Esegue un brontolio a base di ringhiate, ruggiti, borbottamenti alla maniera di un marito nel classico alterco con la moglie. Termina con una risata ringhiosa che si trasforma in un sorriso ammiccante*) Ma si sa che poi... che quando in una famiglia c'è l'amore!... (*Pausa*). Abbiamo fatto pace. Poi sono andato verso la gente (*si porta sulla destra*): «Oh, gente, venite fuori, abbiamo fatto la pace, niente paura, i miei amici restano con noi altri... Ah, ah!!!» (*Un respiro, si rivolge alle tigri*) «Ohi, quando escono i miei amici, adesso, non fategli spavento, eh, coi denti, state così... coperti... (*atteggia una smorfia con le labbra che nascondono i denti*) e le unghie dentro, fin sotto le ascelle, così... (*porta le mani chiuse a pugno sotto le ascelle*) camminate coi gomiti, così...» (*Accenna l'assurda camminata*) Viene fuori la gente: le donne, gli uomini... «Accostatevi senza paura». Qualcuno gli fa una coccola, una carezzina, e la tigre... È ferma! Boia, i bambini, un coraggio che non si può dire: – quattro ragazzini sono montati in groppa alla tigre. E questa femmina, cammina tranquilla, e quando il bambino sta per cascare... Zac! si abbassa. Quando si dice una madre! E poi giocavano! Giocavano coi vecchi, con gli uomini, con le donne, coi bambini, coi gatti, coi cani... che ogni tanto ne spariva qualcuno, ma ce n'era no tanti, nessuno se ne accorgeva.

Le tigri in maschera.

Un ziórno che gh'era tüta una festa in mèso a la piàsa coi òmeni, con le tigri e i bambin che ziogàva, ariva un vègio, un contadìn de la montagna, coréndo, criàndo: «Aiuto!! Al meo paese gh'è i soldàt de Chang Kai-shek... a ghe porta via le done, a ghe mäsan i cavài, me pòrtan via i porsèli... vegnìte! Vegnìt a judàrghe coi vostri fusili, compàgn!» «Fusili? Ma noialtri no' gh'avémo armi, – dìsen i contadìn, – nemanco un stciòpo». E mi (*sale di tono e solleva le braccia trionfante*): «Ma gh'avémo do' tigri!» Ciàpa le do' tigri, sùbeto su per la muntagna, su a scarpignàr, 'rivémo in l'altra vale. Boja!, de soto, 'do gh'era el paese... gh'era i soldàt de Chang Kai-shek, che davvero stàvan coi fusili, co' le bajonète a sfrucugnàr, a scepàr, a sparare. (*Mima un gesto rampante. Urla*) «Le tigri!» «АОЕАHH!» Boja... come han vidùe le tigri, i sont restà ingesàt, i soldàt de Chang Kai-shek! Ghe s'è scepà la zinta de le braghe, j'è andàit giò sui ginóci, se sont cagà su le scarpe... e via che corévan spaventat!! «Vittoria, vittoria!!» E da quel ziórno, tüte le volte che in un paese visino arivavàn i soldàt de Chang Kai-shek a far razia, ghe vegnìva a ciamàre sùbeto: «Le tigri! Le tigri!» E noi se andava... (*Gesto della zampata*) «ОЕАHH!» Arivàva tüti i ziórni, arivàva de ogni vale, arivàva de un paese, de un altro... arivàveno a prenotàrse parfin una settimana prima!... (*Pausa, cambio di tono*). Una zionnàda sont arivàti de dódese paesi, tüti insieme: «Le tigri! Le tigri!» «Avémo do' tigri soltanto, come se fa? Le fasémo a tòchi? Non se pòle. Besógna far de le altre tigri». «Come?» Le fasémo finte... de' mascheroni grandi come se fa de carnevale... le fasémo tüti noialtri, co' la carta impresàda, po' li colorémo, ghe se fa la boca, i dénci. (*Mima di introdursi, chino, dentro un mascherone*) Un va dentro in t'la testa, tüt intrégh con le brasa, po' un altro de drìo apogiàto, atacàto (*mima la sequenza*), e un terzo ancora con el brazo libero de soravia per far la coda de la tigre (*appoggia il polso della mano destra fra i glutei*), che una tigre senza la còa non fa impresión. Po' una covèrta de lana gialà, tüta de soravia, con de le righe nere, bela lunga per non far vedér sei pie... Che sei pie in una volta sola... son un po' tropi. (*Fiato, ritmo disteso*) Poi besógna imparare a far el rugìto. (*Si rivolge fronte al proscenio*) Avanti qua, oh! Besógna far le tigri allora... Su, su, coràgio, tüti quèi che vòjon far le tigri... avanti! anca una dona, sí avanti! Quattro, dódese... (*Finge di contare gente che s'è levata in piedi*) Quaranta, quarantasingue, sesànta... Basta cosí. (*Fa il gesto di sistemare gli allievi sulla sinistra del palco*) Adèso metéve lí, prima de far le tigri, besógna imparà a rugìre. Dài, tigra... (*Indica le tigri che stanno sulla destra*) Avemo i maestri; qua, avanti, dài, fa un bel rugìto: «АОЕH!!!»

UAOAHH!!» (*Solleva il tono*) «AUUUA-AU-AU!» (*Dà strappi ritmici*) «HIUEIAE!» (*Va in falsetto*) «OOHAAUU!» (*Con tono grave*) «IUHAHO-OOHA-OUA-UA-UA!» (*Ritmo con strappi*) «Senti? Dài, fallo ti! Coràgio, coràgio... dài, l'è fàzile...» (*Ripete in sordina la progressione dei ruggiti*) HIUEIAE - AUUOA - AU-AU - IAHOAOO - OOOA! «Avanti ti repete». (*Fa la caricatura di uno degli aspiranti tigri che emette suoni a foni e di gola*) «ALULI - AAH - OOH - EOOH - EH - EH - AU AI!» (*Espressione attonita*) «Ma cos'è: una rana con le adenoidi?!» Ma, meno male, che emo fato 'sta lesiùn de la tigre, parchè quando sont arivà de nòvo i soldàt de Chang Kai-shek, che i era mila e mila, noialtri che éremo preparàdi con tutte le tigri, coi faciòn... Loro i vegniva avanti cui fusilli: «Le tigri!» «OEAHH!! AOHEU!» (*Gesto di fuga*) Han butà i fusilli e via che son scapà, son corsi fino al mare. Se son fermà giusto parchè gh'era el mare. «Ah, ah!! Vittoria!»

È arrivato un burocrate dirigente politico, g'ha fàit dei gran aplausi: «Bravi! Bravi! Che invensión straordinaria questa de le tigri! Sojaménte el popolo poteva avérghe quèsta imaginasióne!» «Gràsie!» «Adèso però le tigri bisogna portarle de nòvo ne la foresta...» «Ma come, ormai sono abituàte con noi, sono come i nostri fratelli...» «No, non si può». «Le se podria sistemà anche nel partito...» «Per carità, la tigre no' g'ha senso dialettico... e i son fondamentalmente anarcoidi! Non se pol, specie nel nostro partito... No, no, no... portéle ne la foresta... ubbidite al partito!» «Sì, ma però...» «Ubbidite al partito!» «Sì, ma...» «Partito!...» E noi non abbiamo obbedito al partito. Emo ciapà le tigri e l'emo sistemà dentro un polàio... emo svodà el polaio de le galine e dentro 'ste do' tigri che andàveno sui trespoli, tütto el ziórno... cosí (*mima le tigri appollaiate che vanno in altalena*), tranquille. Che quando pasava un burocrate politico, noi gh'avévemo già insegnato quèlo che dovevàn fare. (*Mima il transitò del burocrate che s'arresta stupito*) Pasava il burocrate politico, restava ingesàdo (*torna a indicare il basculare*): CHICCHIRICCHI!! (*Stop del burocrate attonito*). Perplessità momentanea del politico! (*Respiro, poi, sollevando il tono con soddisfazione*) «Galli tigrati...» (*sorriso del burocrate convinto d'aver capito*) e andava via. E meno male, meno male che... (*S'arresta*)¹.

¹ Un giorno che c'era tutta una festa in mezzo alla piazza con gli uomini, le tigri e i bambini che giocavano, arriva un vecchio, un contadino della montagna, correndo, gridando: «Aiuto!! Al mio paese ci sono i soldati di Chang Kai-shek... ci razziano via le donne, ci ammazzano i cavalli, ci rubano i maiali... venite! Venite ad aiutarci coi vostri fucili, compagni!» «Fucili? Ma noialtri non abbiamo armi, - dicono i contadini, - neanche un botto». E io (*sale di tono e solleva le braccia trionfante*): «Ma abbiamo due tigri!» Tira con sé le due tigri, subito su per la montagna, su a scalare, arriviamo nell'altra valle. Boia!, di sotto, dove c'era il paese... c'erano i soldati di Chang Kai-shek, che davvero stavano coi fucili, con le baionette a affon-

Non lasciate sfogare la risata.

Attenzione: per almeno dieci volte, nel corso dell'esecuzione di questo pezzo, io interrompo l'applauso, sormontandolo con la ripresa del racconto... Non bisogna lasciar mai sfogare né gli applausi né le risate, soprattutto quando sono applausi e risate che scattano sull'emotività; allora bisogna sovrapporre il pubblico pur di tenere il ritmo... e bisogna anche ricordare... che, spesso, è soltanto una parte degli spettatori che tira... gli altri succede che, magari, si limitano a due battimani stracchi, e ci sono anche quelli che magari tutta la sera stanno lì ingessati fermi così, attoniti, e si chiedono: «Ma dove son capitato? Ma che me ne frega a me delle tigri, ma se le mangi lui le sue tigri schifose! A me le tigri mi fanno schifo! Non vado mai allo zoo proprio perché puzzano!»

dare, a spezzare, a sparare. (*Mima un gesto rampante. Urla*) «Le tigri!» «AOEAHH!» Boia... come hanno visto le tigri, sono restati ingessati, i soldati di Chang Kai-shek! Gli si è spezzata la cinghia delle braghe, sono andati giù in ginocchio, si sono cacati sulle scarpe... e via che correvano spaventati!! «Vittoria, vittoria!!» E da quel giorno, tutte le volte che in un paese vicino arrivavano i soldati di Chang Kai-shek a far razzia, ci venivano a chiamare subito: «Le tigri! Le tigri!» E noi si andava... (*Gesto della zampata*) «OEAAH!» Arrivavano tutti i giorni, arrivavano da ogni valle, arrivavano da un paese, da un altro... arrivavano a prenotarsi persino una settimana prima!... (*Pausa, cambio di tono*) Un giorno sono arrivati da dodici paesi, tutti insieme: «Le tigri! Le tigri!» «Abbiamo due tigri soltanto, come si fa? Le facciamo a pezzi? Non si può. Bisogna tirar fuori delle altre tigri». «Come?» Le facciamo finte... dei mascheroni grandi come si fa a carnevale... le facciamo tutte noi altri con la carta impressa, poi li coloriamo, gli si fa la bocca, i denti. (*Mima di introdursi, chimo, dentro un mascherone*) Uno va dentro alla testa, tutto intero con le braccia, poi un altro di dietro appoggiato, attaccato (*mima la sequenza*), e un terzo ancora con il braccio libero alzato per far la coda della tigre (*appoggia il polso della mano destra fra i glutei*), che una tigre senza la coda non fa impressione. Poi una coperta di lana gialla, tutta sopra, con delle righe nere, bella lunga per non far vedere sei piedi... Che sei piedi in una volta sola... sono un po' troppi. (*Fiato, ritmo disteso*) Poi bisogna imparare a fare il ruggito. (*Si rivolge fronte al proscenio*) Avanti qua, oh! Bisogna far le tigri allora... Su, su, coraggio, tutti quelli che vogliono far le tigri... avanti! anche una donna, sí avanti! Quattro, dodici... (*Finge di contare gente che s'è levata in piedi*) Quaranta, quarantacinque, sessanta... Basta così. (*Fa il gesto di sistemare gli allievi sulla sinistra del palco*) Adesso mettetevi lì, prima di far le tigri, bisogna imparare a ruggire. Dài, tigre... (*Indica le tigri che stanno sulla destra*) Abbiamo i maestri; qua, avanti, dài, fai un bel ruggito: «AOEH!!! UAOAHH!!!» (*Solveva il tono*) «AUUUA-AU-AU!» (*Dà strappi ritmici*) «HIUEIAE!» (*Va in falsetto*) «OOHAAUU!» (*Con tono grave*) «IUAAOO-OOHA-OUA-UA-UA!» (*Ritma con strappi*) «Senti? Dài, fallo tu! Coraggio, coraggio... dài, è facile...» (*Ripete*

Insomma, senza buttarla in farsa, c'è anche un pubblico refrattario e quello non devi ignorarlo, guai, devi cercare di coinvolgerlo e per questo bisogna avere la forza di tagliare, di sormontare – come si dice – le risate; questo lo consiglio soprattutto ai ragazzi che, le prime volte che montano in palcoscenico e sentono l'applauso, se lo lasciano consumare fino all'ultimo rasentando due orgasmi... no! Niente! Tagliate, tagliate! Poi, dirò di piú: ci sono degli attori che si fanno scattare gli applausi da soli... cioè fan l'autoclaque. No, non scherzo, si fa cosí. Nel chiudere una risata si batte una pacca... mano contro mano: plach! E il pubblico, condizionato, parte con l'applauso.

Ma meno male che emo tagnùdo le tigri! Il soldato descrive la battaglia fra le tigri e le truppe di Chang Kai-shek e la loro fuga verso il mare; gli applausi dei dirigenti del partito che insistono perché le tigri ora vengano ritirate in gabbia, in uno zoo. «In uno zoo?!» «Sì, saranno piú tranquille». La gente non ne vuole sapere. I dirigenti insistono. Il capo ideologico del partito recita velocissimo il suo comizio: «Ormai le tigri non servo-

in sordina la progressione dei ruggiti) HIUEIAE - AUUOA - AU-AU - IAHOAO - OAAA!! «Avanti ripeti tu». (Fa la caricatura di uno degli aspiranti tigre che emette suoni a foni e di gola) «ALULI - AAH - OOH - EOOH - EH - EH - AU - AI!» (Espressione attonita) «Ma cos'è: una rana con le adenoidi?!» Ma, meno male che abbiamo fatto 'sta lezione della tigre, perché quando sono arrivati di nuovo i soldati di Chang Kai-shek, che erano mille e mille, noialtri che eravamo preparati con tutte le tigri, con i faccioni... Loro venivano avanti con i fucili: «Le tigri!» «OEAAH!! AOHEU!» (Gesto di fuga) Hanno buttato i fucili e via che sono scappati, sono corsi fino al mare. Si sono fermati giusto perché c'era il mare. «Ah, ah!! Vittoria!»

È arrivato un burocrate dirigente politico, che ha fatto dei grandi applausi: «Bravi! Bravi! Che invenzione straordinaria questa delle tigri! Solamente il popolo poteva avere questa immaginazione!» «Grazie!» «Adesso però le tigri bisogna portarle di nuovo nella foresta...» «Ma come, ormai sono abituate con noi, sono come i nostri fratelli...» «No, non si può». «Potremmo sistemarle anche nel partito...» «Per carità, la tigre non ha senso dialettico... e sono fondamentalmente anarcoidi! Non si può, specie nel nostro partito... No, no, no... portatele nella foresta... ubbidite al partito!» «Sì, ma però...» «Ubbidite al partito!» «Sì, ma...» «Partito!...» È noi non abbiamo ubbidito al partito. Abbiamo preso le tigri e le abbiamo sistemate dentro un pollaio... abbiamo svuotato il pollaio dalle galline e dentro 'ste due tigri che si dondolavano sui trespoli tutto il giorno... cosí: (*mima le tigri appollaiate che vanno in altalena*), tranquille. Che quando passava un burocrate politico, noi gli avevamo già insegnato cosa dovevano fare. (*Mima il transito del burocrate che s'arresta stupito*) Passava il burocrate politico, restava ingessato (*torna a indicare il basculare*) CHICCHIRIC!! (Stop del burocrate attonito). Perplessità momentanea del politico... (*Respiro, poi, sollevando il tono con soddisfazione*) «Galli tigrati!» (*sorriso del burocrate convinto d'aver capito*) e andava via. E meno male, meno male che... (S'arresta).

no piú, il pericolo è passato». Non c'è piú pericolo, perché in Cina non ci sono piú nemici... (*a ritmo vorticoso*) ci sono soltanto: l'esercito, il partito e il popolo. Popolo, partito ed esercito sono la stessa cosa, se vogliamo possiamo anche vederli iscritti in una specie di triangolo dove, naturalmente, al vertice ci sta il partito, e in certi momenti anche l'esercito, e alla base rimane il popolo struttura portante, ma che non è soggetto, anzi, partecipa in forma dialettica alle decisioni che vengono proposte dall'alto per essere considerate nell'intermedio e quindi accettate dal basso previo modifiche realizzate dal partito in una azione fattiva e tendente alla costante verifica». «Le tigri!!!» OEAHHH!! OEAHHH!!! (*Fa il gesto di lanciare le belve verso i burocrati*).

Nascita della tigre.

A proposito della *Storia della tigre*, vorrei raccontare un episodio di qualche tempo fa. In un'intervista al «Messaggero», avevo raccontato di aver recitato quel pezzo in pubblico per ben due anni consecutivi andando sempre a soggetto, e che solo da poco mi ero deciso a metterlo per iscritto. Pochi giorni dopo, su un altro giornale, era uscito un pezzo in cui l'autore ironizzava su quella mia dichiarazione, facendo sberleffi e trattandomi da fanfarone, megalomane e anche un po' millantatore...

Eppure quella che avevo raccontato, come possono testimoniare tutti i componenti della compagnia compresi i tecnici, era la verità... Per dimostrarlo, esporrò ora tutti i particolari della sequenza.

Il debutto di questa giullarata è avvenuto a Firenze alcuni anni fa. Recitavo in un teatro tenda, sul Lungarno. E quella sera decisi di tentare il pezzo nuovo. Mi ero fatto uno schema del racconto... neanche per iscritto, solo mentale, le sequenze dei vari passaggi... e poi via! Naturalmente quel racconto me l'ero pensato in piú d'una occasione, viaggiando in treno... la notte, quando non riuscivo a prender sonno... e passeggiando. Mi capita spesso di camminare tutto solo per chilometri. Il muovere le gambe mi sollecita l'immaginazione. Eravamo di maggio, ero abbastanza caricato, son montato sul palcoscenico dopo aver detto a Lino Avoglio, che è il nostro tecnico della fonica: «Lino, metti su un nastro grande e registra». Nessuno, nemmeno Franca sapeva che avrei tentato. Fu una sorpresa per tutta la compagnia. L'esibizione durò venticinque minuti esatti. Ebbe subito successo... Ma io avevo fatto mente locale che molti svolgimenti non funzionavano ancora, c'erano ripetizioni inutili... passaggi non sviluppati... troppo de-

scrittivi... molta approssimazione. L'indomani ascoltai il nastro. Mentalmente feci gli aggiustamenti del caso, pensai ad altre soluzioni, immaginai come sostituire gestualmente passaggi che avevo raccontato con le sole parole. Però *La tigre* quella sera non funzionò come la sera precedente: mancava la carica e il ritmo, se pur sgangherato, che aveva al debutto.

Altro ascolto dei due nastri. Ci pensai tutta la giornata seguente. Tagliai alcune parti e strinsi il racconto. Finalmente la terza sera funzionò davvero a meraviglia. Il testo era molto più asciutto: dai venticinque minuti della prima sera era arrivato a quaranta. Dopo dieci giorni, tagliando, rastremando, stringendo ancora, finalmente *La tigre* durava cinquantacinque minuti. Sembrerà un paradosso, ma è proprio così: in teatro, spesso, tagliando le parole, il tempo si dilata, poiché subentrano le pause, le risate, il divertimento dell'attore e del pubblico. Per curiosità provai a registrare il tempo che occupavano le risate e gli applausi nella prima esibizione... calcolai, in tutto, tre minuti e mezzo; misurai il tempo nella registrazione dell'ultima serata: gli applausi e le risate ammontavano a diciotto minuti su cinquantacinque dell'intera esibizione.

Ecco svelata la chiave del mistero.

C'è d'altronde un aneddoto raccontato da Stanislavskij che conferma questa mia esperienza. Il grande regista russo aveva allestito lo *Zio Vanja* di Čechov. Era la prima volta che lo si metteva in scena. Il debutto non fu molto felice, il testo risultava prolisso... troppo dilatato. L'intero spettacolo durava tre ore e mezzo. Stanislavskij convince Čechov a tagliare il più possibile. Čechov lavora tre giorni sul copione, alla fine arriva con il testo ridimensionato. Alla lettura risultava tagliata quasi un'ora di spettacolo.

Čechov affidò il copione a Stanislavskij e se ne tornò a casa propria in campagna. Tornò a Mosca di lì a un mese. «Come va lo spettacolo?» «Adesso funziona, è quasi perfetto». «Bene, e quanto dura?» «Tre ore e mezzo». «Ma come... e l'ora di testo che avevo tagliato? Ci avete messo dentro dell'altro testo?» «No, ci abbiamo inserito solo le pause giuste». Capito l'insegnamento?

Sia chiaro, personalmente non sono d'accordo con l'eccessivo impiego di pause e respiri che Stanislavskij imponeva ai suoi attori... tant'è che questo suo particolare insistere sui silenzi fu la ragione di tante discussioni, anche feroci, tra Čechov e il suo regista... Ho voluto riproporre l'aneddoto solo perché serve a dare un'altra versione concomitante del fenomeno.

Indice

3	Prologo
	Prima giornata
7	La Commedia dell'Arte
7	Arlecchino gran pappone
9	Tutto un trucco e una preparazione
10	I Rame e il mestiere dell'improvviso
11	Da dove nasce l'espressione «Commedia dell'Arte»
12	Diritti e privilegi «su piazza»
13	Croce e l'idea (fissa) del testo
13	Casanova e l'elogio della parola di Arlecchino
14	Contro l'idea dei comici straccioni
14	Diderot e il paradosso contro i «comici»
15	Chi si commuove è un cialtrone
16	Ugonotti terroristi
20	«Che crepi l'attore!»
21	Le maschere non servono a mascherare
21	I cavernicoli in maschera
23	<i>I mammuttones</i>
23	Arriva Dioniso
26	Dioniso in Tessaglia
27	La tragedia e la comunione
27	Maschere da cortile
32	Marionette e burattini
34	La maschera come megafono
34	L'Arlecchino-fauno
35	Il Boccaccione provocatore di Aristofane
35	Calzare la maschera fa male
36	Giú le mani dalla maschera

- 39 Lo sproloquio degli *Uccelli*
41 Il corpo cornice della maschera
42 Dimmi il mestiere ti dirò il gesto
42 Canto e danza di lavoro con corde
43 Remare cantando
46 I vogatori remano copiando le metriche dai poeti
46 Lavorare, ma con stile
48 Facciamo le mosse (il gesto come contorno)
49 I ciechi del gesto e l'insalata
50 Gestualità e gesticolamento
50 Concerto per scricchiolio, tosse e sgranocchiamento di
caramelle
51 La spia della risata. Un consiglio di passaggio
51 La maschera non ha telefono
52 Primo discorso sulla sintesi
52 Il bacino al centro dell'universo
53 Chi non danza il giaguaro non fa la rivoluzione
54 Come si impara la grinta del giaguaro
55 Marmo e coralità
56 Le cattedrali prefabbricate
57 Un canto per non pestarsi i piedi
58 Ma non tutto è classificabile
58 E noi ci attacchiamo alla pressa
60 Il gesto e la maschera
61 Arrivano gli Zanni!
61 Il boom delle battone
64 Abbiamo una macchina da presa nel cranio
66 Diavolo d'Arlecchino!
69 La ricacciata dei comici
75 Come ti imbesuisco il pupo
78 Vietato piangersi sulle mani

Seconda giornata

- 81 Parlare senza parole
85 Far ridere senza sapere
87 La diaspora dei comici
88 L'elogio del San Carlon d'Arona
89 Bastonate i comici, recitano con più fantasia
90 Il censore non deve capire

- 90 Banchieri equilibristi
 92 Parrucche, pizzi e mantelli
 93 Le maschere respirano
 96 Lezione di Scapino in grammelot francese
 97 L'intoppo del nasone
 99 La vespa comica
 100 Il falso incidente
 100 Spaccare la quarta parete
 102 Ai confini dell'impero
 103 Il bacio del papa volante
 104 Zitti! Parla il tecnocrate
 108 Grammelot in diretta
 109 Studiare per credere... con riserva
 110 Nuotare come un violino
 112 L'Amleto o il buffone
 112 *Jugulares scurrae*
 113 Grazie ai notai e ai loro rogiti
 114 Giullari zozzoni
 116 I signori travestiti
 117 «Una notte abbrazzato cu' tte»
 118 Anche da annegata
 119 «Viva lo 'mperadore, grazi'a Deo!»
 120 Il ruolo dei giullari
 121 I giullari nella guerra dei contadini in Germania
 122 La storia fatta coi cassetti

Terza giornata

- 125 Inchiodare lo spettatore alla poltrona: la «situazione»
 126 Giulietta la matta!
 127 Con Eduardo sotto una macchina
 130 Tre mimi ciechi
 131 Gli occhi della situazione
 132 Col trucco e con la preparazione: il montaggio
 134 De Sica ladro d'immagini
 141 «Lazzaro fatto a pezzi»
 145 L'arruffianata
 146 Lo spettatore video-dipendente... dall'attore
 146 Non cascare nella tomba
 147 Connivenza e piaggeria

- 148 Ma Cristo quando arriva?
149 Accennare, non descrivere
150 Invece del santo arrivano le saracche
151 Marco! amico mio!
156 «Ecco ridente il maggio»
159 Un diavolo che dà l'anima
160 La purga dei gesuiti
160 Il carnevale scaricaspavento
161 Riecco lo Zanni... anzi lo Zannone
163 Come educare il pubblico
163 Il lamento struggente dell'autore non rappresentato
164 Ma l'autore non demorde
165 Chi gli insegna il mestiere?
165 Calci in faccia allo spettatore abbioccato
167 Il trucco è: buttare sempre tutto all'aria
168 Lo sgambetto di critici impazienti
169 La cronaca ha più fantasia del più fantasioso autore
170 La cronaca in diretta assassina gli autori
171 Un condotto sacro!
172 Il falso, in teatro, è più attendibile
173 Ma perché non m'ami?
175 Sberle e sberleffi al pubblico: «che a lui gli piace!»
175 Sbatteteli in galera
177 Il problema dell'impegno
177 Il pericolo di possedere un teatro proprio
178 Il clown Auguste e il recitare di rimessa
179 Fammi ridere
183 Il pollo coi tentacoli
185 Spettatore matto, attore matto
187 La nave dei pazzi
189 Chiamali sani
190 Obiettivo-oggettivo
190 Io sono il gatto lopesco - pur di non farsi capire
192 Storia della tigre
194 La grotta del miracolo
197 L'angolo visivo dell'immaginazione
199 L'ammiccamento fuoriquadro
200 La facoltà di vedere attraverso la tigre
202 Lo sganciamento

- 208 Guai dare i vizi alle tigri!
209 Alludere o imitare
211 Fuga dalla famiglia
212 Il grande riassunto
213 Il macinato essenziale delle parole
215 Il ritorno della femmina padrona
217 Le tigri in maschera
219 Non lasciate sfogare la risata
221 La dialettica del triangolo con la base
221 Nascita della tigre

Quarta giornata

- 223 Il maquillage e altri trucchi
225 I Greci con lo scorcio e il riflettore
227 I Greci a teatro
231 Vieni fuori, Euripide!
232 Il protagonista, attore di talento
233 Finita la scena c'è un intermezzo
234 *L'Ipocrites e l'Itkopios*
235 Del mimo e della pantomima
235 Gesti generosi e gesti meschini
237 Disarticolare e scomporre
238 Promenade sur place
239 Misura, per favore
240 Il presupposto di una morale
241 Un eccezionale maestro col quale non sono d'accordo

Quinta giornata

- 243 La voce: trombonismi, cantilene e birignao
244 In apnea coi bassi
244 Attenti al birignao
246 Il timbro d'addome non naturale alle femmine
246 Il cantilenare e l'enfasi
248 I professori in trombonismo e lagna
249 Recita come mangi! Elogio del dialetto
250 Spazio e sonorità
251 Voce amplificata da rock
252 Gli attori del Volksbuhne

- 255 Gli italiani delle commedie nascono con i baffi
256 All'improvviso con battute e situazione
258 Trovare la chiave e il ribaltone
261 La controchiave
263 L'approccio rovesciato
264 L'improvviso al Berliner
264 Training e riscaldamento
265 Genio e sregolatezza: prima regola
266 I clown
268 Il clown e il potere
269 Il pagliaccio ruffiano
272 Mangiami ma non sfottermi
272 I Cavallini sul filo
274 Il porcellino e i cavoli
276 L'indiano provocatore
279 È un successo! Il teatro brucia!
279 La paga dell'attore
284 Quell'opera ha un difetto: è bella alla lettura

Sesta giornata

- 287 Ulisse se ne frega
289 La passione dei croati
290 Dialogo con Lucifero di Bonvesin
291 Il prestigiatore epico
292 La figlia d'arte
294 Il colpo del magliaro
299 La Donna Pagliaccio, la Buffa, la Giullaressa
318 Le donne senza maschera
- 325 *Glossario dei termini in uso (e in disuso) nel teatro*
359 *Indice dei nomi*
367 *Le nostre fonti...*

Finito di stampare nell' agosto 2006 presso Grafica Veneta S.p.A.
Via Padova 2 - Trebaseleghe (PD)
Printed in Italy

