

7 settembre

DARIO: Abbiamo accennato all'uso della maschera, uno degli elementi che rendeva esclusivo e particolare il teatro della Commedia dell'Arte. La maschera, nella bocca che vedete qui dilatata, è stata trasformata in un megafono che amplifica la voce. Ogni maschera di fatto è un diverso strumento musicale. Questa per esempio (*calza una maschera*) emette suoni acuti e incisi. Quest'altra privilegia i bassi e i toni gravi. Abbiamo dimostrato nelle precedenti puntate, tenendo lezioni sul teatro antico, come l'interno della maschera sia percorso da corridoi plastici come l'anima di un violino o di un basso, 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.

Dario e Giorgio insieme calzando maschere diverse ne danno dimostrazione.

Oltre alla forma e al suono bisogna inventare per ogni maschera una particolare camminata e una gestualità. (*Dario invita alcuni mimi che vestono abiti di zanni, Pantalone o capitano a muoversi arcando il busto, sporgendo il ventre e saltellando o ancheggiando*)

GIORGIO: Ogni camminata diversa, noterete, trasforma il valore della maschera e quindi quello del personaggio. Quindi ribadiamo che gestualità e *attitude*, come dicono Decroux e Lecocque maestri di pantomima, hanno soli la facoltà unica di realizzare il carattere e la personalità della maschera.

DARIO: Prendiamo ora la maschera primordiale dello Zanni, il padre di Arlecchino. È una maschera della fine del Cinquecento, rispetto quest'altra che è della metà del Seicento (*mostrare entrambe le maschere e sottogola a cornice*), 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. (*viene data dimostrazione attraverso i mimi*)

GIORGIO: Pochi sanno che Arlecchino non è nato in Italia. Stiamo parlando del personaggio, naturalmente.

DARIO: Infatti tutti quanti siamo convinti sia nato e cresciuto a Bergamo o sulle montagne circostanti.

GIORGIO: Invece è nato in Francia, guarda caso nello stesso anno – 1585 –, forse anche nello stesso mese, in cui veniva alla luce in Inghilterra Amleto. È straordinario: i due più importanti personaggi del teatro di tutti i tempi sono stati creati insieme.

Tristano Martinelli, di Mantova, letterato, è il creatore di questa maschera che di fatto è un incrocio davvero diabolico fra Harlek, demone della tradizione popolare del nord della Francia e lo zanni l'*homo selvaticus* della tradizione padana. Il suo carattere quindi è violento, imprevedibile, mezzo umano mezzo animale, dotato di una candida scurrilità. E, è il caso di dire, di una intelligenza diabolica.

DARIO: L'abito primordiale che indossa è decorato con foglie di diverso colore, proprio a ricordare la foresta che lo ha partorito. Appresso quella decorazione dell'abito subisce una metamorfosi. Il costume è tutto una losanga variopinta, fino a trasformarsi all'inizio del Settecento nel classico abito, detto appunto arlecchinesco tutto rombi (*mostrare*).

GIORGIO: Ma come è accaduto che questa maschera nascesse a Parigi, addirittura nel teatro reale. La causa di questo strano evento è dovuta al re di Francia Enrico III e alla sua straordinaria passione per il teatro.

Il re che in quel tempo si era appena convertito da protestante in cattolico apostolico romano stava attraversando il nord Italia per raggiungere la Polonia, ospite del monarca. Transitando per Venezia, gli capitò di assistere a uno spettacolo allestito in suo onore dal doge, e per la prima volta vide di persona i comici italiani in azione. Ne fu addirittura entusiasta e chiese al doge di poter ospitare a Parigi la compagnia detta dei Gelosi lo stesso anno.

DARIO: E qui approfittiamo per smantellare l'idea nefasta secondo la quale i comici dell'arte non fossero 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 è di norma con i buffoni e le prostitute quando è finito il carnevale. Bisogna stare attenti perché questo è proprio un grosso svarione.

GIORGIO: 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 l'Europa per almeno tre secoli, è costruito da gruppi di gente colta, con preparazione e gusto moderni.

DARIO: Il primo Arlecchino, Tristano Martinelli, poteva esibire una laurea di notaio. Tutti più o meno sapevano scrivere testi di teatro e spesso di filosofia. Isabella Andreini, seppur giovanissima, era in grado di conversare con uomini illustri e colti. A sua volta scriveva i propri monologhi e componeva sonetto che musicava e cantava.

GGIORGIO: Tornando al viaggio organizzato dal doge per inviare la compagnia dei comici dal re di Francia, le cronache di quel viaggio ci descrivono una carovana di due miglia e più con decine di carri e carrozza nonché una gondola posta su ruote che si trovò, caso unico nella storia, a scavalcare i passi del Moncenisio per scendere nella piana di Lione.

DARIO: Qui accade un fatto imprevedibile che per poco non si tramuta in tragedia. Una banda di Ugonotti (i protestanti di Francia) cattura l'intera compagnia dei comici. Siete certo al corrente del conflitto esplosivo 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 (tragedia di Marlowe). Ora, qualche tempo dopo questo eccidio una banda di Ugonotti cerca di ricattare il re e organizza questo colpo che oggi definiremmo terroristico: catturano compagnia dei Gelosi, al completo. Quindi inviano a Enrico III una lettera che dice più o meno: "Se riuoi i tuoi comici, libera tutti i nostri fratelli Ugonotti che tieni prigionieri nelle carceri di Francia, e inoltre versaci diecimila

fiorini d'oro e cinquantamila d'argento, altrimenti riceverai solo una parte di loro... solo le teste, ciascuna dentro un sacchetto di sale.”

GIORGIO: 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 Francia sotto l'egida della Serenissima; per di piú, il re aveva fatto già 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, mummificate dal sale, perciò dovette cedere.

DARIO: Una risoluzione del genere potrebbe ripetersi oggi? Ma certo che sì. Il nostro governo tiene troppo alla cultura e agli interpreti, specie del teatro.

GIORGIO: Non accetterebbe mai che i suoi artisti fossero posti in un simile disagio.

Rivolgendosi alla volta del pubblico come rispondesse a provocazione.

Come? Hanno già in programma di tagliare le sovvenzioni ministeriali per la cultura? Beh certo qualche compagnia sarà sacrificata ma siamo in periodo di crisi. Vorrà dire che traslocheranno in Francia o in Inghilterra... Chissà che non sia questa l'occasione per far rinascere il nostro teatro in serie difficoltà.

DARIO: Quando i comici della compagnia dei Gelosi debuttarono a Parigi fu un trionfo. Quei comici avevano sovvertito tutte le regole del teatro di quel tempo. Innanzitutto colpiva il pubblico l'uso delle maschere. Ogni attore calzava maschere che indicavano immediatamente il ruolo del personaggio: il vecchio mercante, il banchiere, il magnifico – cioè il nobile spiantato, il dottore spesso medico – e così via. Poi arrivano gli zanni – i servi – fra i quali spiccava Arlecchino, quindi le femmine... e il fatto straordinario è che, dalla servetta alla fattucchiera, alla lenona, per finire alla meretrice, tutte erano donne autentiche, non ragazzi travestiti com'era ancora d'uso in tutto il teatro europeo, a cominciare dall'elisabettiano, fino a quello russo.

GIORGIO: Non parliamo poi delle interpreti principali che mostravano palesemente le grazie proprie, spingendo i seni quasi fuori dai giubbetti, a dimostrare che non c'era trucco alcuno. Ancora, a stupire il pubblico era la scenografia: case, palazzi che parevano veri... a più piani, con porte, finestre e balconi...

DARIO: ma il portentoso consisteva nel particolare che queste scene non erano fisse... si trasformavano a vista, ecco che pareti, tetti e balconi sparivano e al posto loro calavano alberi, chalet, piccoli ponti, canali dentro i quali scorrevano barche... e poi ancora, all'improvviso, ci si trovava nell'interno di una grotta... e poi in riva al mare con le onde che si muovevano avanzando e rotolando fino alla riva. (*immagini del teatro italiano in Svezia, isola della regina*)

Un cronista francese contò quattordici cambiamenti in meno di mezz'ora di un atto. "Stupefacente! Magico!" commentò.

Per arrivare a mettere in piedi una simile macchinaria abbisognava una vera e propria architettura scenica composta da un sottopalco nel quale si approntavano argani che determinavano lo scorrere al piano superiore, cioè sul palcoscenico, di quinte, sagome, cavalli meccanici e ogni altra diavoleria.

GIORGIO: Inoltre abbisognava la soffitta, cioè un impiantito lassù, qualche centinaia di robuste travi di legno – stangoni – che poste una appresso all'altra lasciavano lunghe fessure fra le quali si facevano scorrere le corde che calavano per reggere verticalmente le quinte mobili, le pareti, gli alberi e perfino le nubi, e soprattutto gli acrobati che letteralmente volavano da un capo all'altro della scena. Uscivano lanciandosi da una finestra, attraversavano lo spazio da un capo all'altro della piazza e si ficcavano dentro ad un altro palazzo.

DARIO: E non è da credere che quegli acrobati scatenati fossero controfigure dei protagonisti principali. Nient'affatto! E' risaputo che Biancolelli – il grande Arlecchino erede di Tristano Martinelli – eseguiva di persona quelle figure funanboliche a spaccacollo e lo stesso discorso valeva per Molière che fin da ragazzo aveva appreso proprio dai comici italiani l'acrobazia, compresi i numeri più spericolati e a grande rischio.

GIORGIO: Gli attori della Commedia all'italiana non parlavano francese. Sproloquiavano qualche parola in quella lingua, i più colti imbastivano anche qualche frase. Ma tutti possedevano una dote insostituibile: la gestualità. Non il gesticolare, che è tutt'altra cosa, cioè il confuso muovere mani e braccia a caso, classico dei dilettanti, ma il gestire che impone uno straordinario controllo e il completo coinvolgimento del corpo tutto. Ciò deriva interamente dalla maschera. L'attore e tutta la propria espressività sono bloccati dalla fissità della maschera che lascia liberi e visibili solo la bocca e gli occhi. Difficile con questi pochi mezzi produrre espressioni di pianto, pudore, tristezza, giocondità etc. etc. Il comico dell'arte deve riuscire a raggiungere queste espressioni appunto con il coinvolgimento gestuale di tutte le sue membra. Ma il problema della parola come si risolve? Senza voce ci ritroviamo a poter produrre solo pantomime. Ed è qui che i comici dell'arte giocano la loro carta vincente: il grammelot.

DARIO: Cioè un insieme di suoni onomatopeici che producono la sensazione di ascoltare una lingua compiuta, ma in verità si tratta di un magico sproloquio stranamente comunicativo. Di questo però parleremo fra poco, molto più diffusamente e ve ne daremo dimostrazione pratica e diretta.

Ritornando a elencare le ragioni del grande successo dei comici, dobbiamo riferirci ancora alla presenza delle femmine recitanti e lo stupore non era prodotto solo nello scoprire per la prima volta nella storia del teatro, sul palcoscenico, donne in carne ed ossa, con i loro attributi ben sottolineati. Consisteva nella grazia dei gesti e nella vocalità. I suoni giungevano straordinariamente melodiosi, non artefatti e stridenti come quelli imitati dai femminielli fino ad allora obbligatori. Lo spettacolo veramente stravolgente era quello di poter assistere a spogliarelli improvvisi e provocati da incidenti o inaspettata follia. Succedeva per esempio che durante una scena dove la "bella" Florinda stava affacciata al balcone, protesa verso un innamorato che le dedicava una serenata, sporgendosi inebriata da quel canto, premeva con tutto il proprio corpo contro la balaustra che cedeva all'istante. La fanciulla stava precipitando. Una fantesca che le stava appresso riusciva ad abbrancarla per un braccio e ne accorreva

un'altra che a sua volta l'afferrava per la gonna. Presa dal terrore Florinda che si trova capovolta, le gambe in su, si agita e urla per lo spavento, si strappa la gonna. È appesa solo per la manica, si lacera anche quella. Sta per precipitare. Accorre l'innamorato con una scala a libro con pioli. Monta, sostiene la figliola. Le due serventi riescono ad afferrarla ma ahimè la scala si spalanca, precipita. Il giovane sta precipitando a sua volta, afferra la sottogonna della fanciulla. L'abito non regge, si squarcia per intero. Lindoro va giù a picco tirandosi appresso l'intiero vestito della figliola. Lassù appesa, le braccia spalancate, resta Florinda completamente nuda che sgambetta e urla: "Oh, no, vi prego, copritemi... non posso sopportare che tutti mi guardino spogliata, che vergogna... piuttosto lasciatemi cadere!". Le fantesche ubbidiscono all'ordine: davvero la abbandonano facendola precipitare. Di sotto, l'amoroso cerca d'afferrarla al volo, viene travolto. Entrambi rotolano per tutto il palcoscenico, uno abbracciato all'altro, in uno stupendo esercizio di acrobazia clownesca. Il pubblico, è ovvio, esplose in un applauso e in grida di grande vivacità.

L'altro espediente per l'apparizione di una femmina ignuda è quello architettato dalla regina delle commedianti italiane, Isabella Andreini. La giovane e splendida Isabella (1562-1604) aveva sposato da poco il capocomico dei Gelosi, un letterato attore di grande eleganza e versatilità, Francesco Andreini (1548-1624) appunto. L'ispirazione le venne da un banale incidente. Entrando in scena, di corsa, il suo abito rimase agganciato a un chiodo che sporgeva nella fiancata di quinta. Uno schianto. La stoffa si squarcia: Isabella mostra al pubblico gran parte del suo corpo stupendo. Dal pubblico sale un gemito di incantato stupore. Isabella se ne va raccogliendo i brandelli dell'abito per coprirsi, ma dalla platea sale un urlo quasi disperato: "No, no! Buttali! Resta così, per carità di Dio!"

Il giorno appresso, Isabella deve recitare una scena in cui disperata scopre che l'amato Filippo è ammogliato con una bella e giovane ereditiera. Furente afferra un pugnale e con qualche titubanza preme la lama contro il petto. Fende l'abito, ma s'arresta... estraе la lama che taglia il corpetto, poi l'affonda nel ventre e squarcia la sottana. Quindi inizia a strapparsi di dosso le maniche, il giustacuore, la spallina. Rimane a seni

nudi e con una buffa coulottes tutta pizzi. Ad uno ad uno, strappa i pizzi sostenuta da grida ritmate del pubblico. Qualche signora indignata urla: “Un po’ di rispetto per il dolore di quella figliola! Non vedete che sta soffrendo!” e di risposta: “Come soffre bene! Continua a soffrire così Isabella!” Isabella ubbidisce, sostenuta da un boato di pubblico, si ritrova infine “Nuda come t’ha fatt’ amammate!”

E’ il tripudio.

IL GRAMMELOT

DARIO: E veniamo al grammelot che, come accennavamo poco prima, è davvero la più geniale invenzione dei comici dell’arte. Grammelot proviene dall’espressione veneto-lombardesca “gramlotto”, cioè popocchio di suoni senza senso compiuto ma articolato in ritmi e cadenze che rievocano una lingua ben conosciuta.

(Ne dà dimostrazione veloce accennando a sproloqui in napoletano, francese e spagnolo).

Naturalmente il grammelot non si può scrivere. Non esiste un testo in grammelot.

GIORGIO: Infatti Biancolelli, l’Arlecchino, ne indica nei suoi appunti solo delle tracce. Anche Molière, in sue commedie, vedi il Medico per forza, usa il grammelot. Voi sapete quale sia chiave di questa commedia?

Ad ogni modo ve lo ricordiamo per sommi capi. Sganarello, cialtrone di grande creatività, è costretto da una beffa organizzata dalla sua donna a vestire gli abiti di un medico di grande fama e a dimostrare la sua competenza quasi miracolosa nel guarire *ipso facto* una giovane gravemente ammalata. Causa della malattia è il suo dolore amoroso. Ella è presa di passione per un giovane che il padre di lei non accetta come suo sposo.

Il centro dell’esibizione del falso dottore è la visita medica alla fanciulla. Egli finge di dettare a un suo assistente i risultati della sua analisi. Sproloquia in finto latino mentre palpa gambe, petto, collo e glutei alla fanciulla, rovesciandola in tutte le direzioni come un pupazzo. Eccovi il grammelot latinesco:

“Epsis corpo femina. Sumus extunde pueris...”

Inizia addirittura a spogliare la fanciulla che è distesa su un tavolo, nascosta però al pubblico da un telo sostenuto da due assistenti. Il medico getta per aria brandelli dell'abito. Mima di tastare gambe, petto, glutei della fanciulla. Quindi inizia un intervento chirurgico e mima le varie azioni, compresa quella di estrarre budella e organi coi quali compie immaginarie clownerie da giocoliere. Assaggia alcuni frammenti staccati dal corpo. Altri ne getta dopo aver ascoltato il loro battito all'orecchio e non smettendo mai di sproloquiare nel suo latino impossibile.

DARIO: (*Il pezzo è da montare per intero*). Albertazzi eseguirà la pantomima e il grammelot latino. Sennò lo protesto.

DARIO: Abbiamo dato una breve dimostrazione sui vari grammelot che sostituiscono il parlato in francese, spagnolo etc. Ora vorremmo farvi ascoltare un brano in grammelot inglese. In particolare quello detto dell'avvocato.

Dario esegue il grammelot dell'Avvocato inglese.

