

## 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 abbrancandosi 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 più chiaro di come un artista riesca a sollecitare tutte le memorie più 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 più 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'infamia, 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 fargli notare tutti i passaggi allusivi che avevo rilevato chiaramente. Gli ho mostrato tutte le situazioni parallele, i riferimenti addirittura ovvi che non richiedevano forzatura dal momento che lievitavano da soli dal testo. Gli facevo notare come fosse stata tagliata appositamente una connessione per svilupparne un’altra. Nel momento stesso in cui stavo infervorandomi, sento la voce urlante del regista che ce l’ha proprio 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 timor 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, considerano inadatto a ritenere troppi concetti.

Arriviamo, ora, al discorso storico del grammelot. Come nasce il grammelot? Perché a un certo punto i comici dell’arte si buttano a sfarfugliare imitando sproloqui in tutte le lingue? 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 Innocenzo XII, sotto le assillanti richieste della parte piú retriva della borghesia e dei massimi esponenti del clero, aveva ordinato, nel 1697, l’eliminazione del teatro di Tordinona, il cui palco, secondo i moralisti, aveva registrato il maggior numero 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 recondizione 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 candelajo* 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 scantoni eccezionalmente e... s'interessa 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 prelado 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 possiedo, 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 scalpellinaggio 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 rinceronte 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 controttempo 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 fallotroppo.

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

Calza la maschera e si esibisce in una progressione di camminate 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 retratto, 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 miopo. 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 sottò 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 piú 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 ragionate. 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 livello<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> 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, scoppietti, 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: ftreee... 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 considerati, 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, stattene zitto, bastardo!» 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-to-tu-ta... pot... potop... pi-pit-pee... pi». Il tecnocrate sollece, incoraggia, balbetta all'unisono con il motore che ormai non tiene piú. Ultimo scoppio che gli annaffia il viso. Il motore spira sgonfiandosi: «scii-eh-sci... iit». Lo scienziato si guarda intorno disperato. In un moto di stizza sferra un calcio al motore. All'istante lo scoppiettio riprende impetuoso: «pot-pro-topo». Il professore esulta, mima di spingere l'aereo verso la pista. Dà ordini perché venga tenuta sgombra. Attenti al decollo! Si rivolge al pubblico con gesti e cadenze che alludono a preoccupazione. Sembra dire: «State accucciati, badate che c'è pericolo, può capitare che nel prendere quota l'aereo vi passi proprio sulle teste e ne faccia saltare qualcuna che sporge oltre misura». Ecco, l'aereo parte. Si leva. «Propo-po-po-truoo-troo». Lo scoppiettio si tramuta in un vero e proprio rombo di motore. Il tecnocrate indica mimando il salire del monoplano. Volteggia. Faccia all'insú, segue, estasiato, le evoluzioni dell'apparecchio. 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 investito. L'aereo riprende quota dopo aver sfiorato il terreno. E di nuovo, lassú, altro passaggio rasoterra. Il professore s'accuccia, si butta al suolo, ritorna in piedi, segue roteando il capo, evoluzioni pazzesche. Ecco, ritorna l'aereo. Si butta in picchiata. Riprende quota? No! Si schianta, precipitando con grande fracasso al suolo. Un ultimo «prot-to-prot...» ed è la fine. Il professore ha uno scatto isterico ma si contiene. Si riprende e ordina, perentorio, ai tecnici di approntare il grande razzo. Mima un'azione corale. Il missile è collocato sulla rampa. Il supertecnico mima di montare su una lunga scala. È euforico, sale rapidissimo, parla ritmato. Il suo sproloquio si tramuta in un canto trionfale sul facsimile di *America, America*. S'interrompe, è arrivato alla sommità della scala proprio sulla cupola del missile. Sbircia, per un attimo, in basso. Gli prendono le vertigini. Si allaccia 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 scafandro. Si infila, per prime, le brache. Fa scorrere la cerniera lampo sul ventre. La cerniera si inciampa all'altezza dell'inguine pizzicando un lembo delicato e sensibile dell'orpello sottostante. Urla disperato. Fa scorrere la «lampo» con cautela. Ci riesce senza intoppi. La vestizione è completa. Si fa calare il casco: 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 cucú. 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 cucú 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 oeu!» 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 prepalitico, non manifolo di sesto, dissesto: Reagan, si può intervento e lo stava intemario anche nale perdi più albatò - senza stipuò lagnò

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 stará 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 sfottere 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. Così 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 così 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 atelane 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 più 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. Ricercatori seri come il Pagliaro e il Contini sono concordi nell'attribuirla 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 perlopiú scurrile. Tutti i giullari tedeschi si facevano chiamare con termini a dir poco grossolani: il piú 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 piú 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 piú 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 «saltimbanco»), 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 sempliciotto 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 spanpanare, 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, | ch'appari inver la state, | le donne ti desiano, | 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 spanpanarmela 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 disíano, 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», appa-  
re la rosa fresca che spunta fra le pagine del libro. Ecco, non

ci vuole mica una fantasia morbosa fino alla zozzagginе per intuire che con quel bocciolo di rosa si vuole alludere a una parte vivace dell'apparato sessuale mascolo! 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, | 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, | 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, penzando pur di voi madonna mia». Fammi uscire da questo fuoco d'amore: «tragemì 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 scioccamente 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 sguat-tera 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 più 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 trovanmi, 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, grazi'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 sciecchi 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 “difesa” di duemila augustari. Non mi può toccare tuo padre, per quanto possa vantare ricchezze, giacché io ho compiuto il rito: “Viva lo ’mperadore, grazi’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 sfitto!» E questo ci fa capire – se pensiamo al tipo di lezione che ci propinano normalmente a scuola – che razza di piccola grande truffa si effettui 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, dileggiare 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 più 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 possiedo 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 sfottere 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 resolvesse 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 provarlo 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 laggiú». 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 inesaurevole 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!