

## Terza giornata

*Inchiodare lo spettatore alla poltrona: la «situazione».*

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

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

Nuova situazione: lo zio sospetta fortemente che Amleto

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

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

### *Giulietta la matta!*

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

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

*Con Eduardo sotto una macchina.*

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

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

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

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

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

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

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

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

*Tre mimi ciechi.*

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

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

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

### *Gli occhi della situazione.*

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

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

Seconda situazione: è un rapporto d'amore. C'è una donna che ha abbandonato l'uomo in seguito a una lite furibonda. L'uomo, demoralizzato, va cercando la sua donna, di cui è ancora innamorato, vuol fare la pace. Spinge tutte le porte. Non la trova; finalmente gli sembra di scogerla laggiù... no, non è lei. Ecco, sí, è proprio lei... è lei! Ma sta con un altro uomo, e si sta buttando appassionatamente fra le sue braccia. È come se gli avessero mollato una gran mazzata: si lascia andare affranto... si accascia. Terza situazione: è quella di un tale assillato da esigenze corporali, impellenti. Sta cercando disperato un luogo appartato dove liberarsi; cerca porte che diano su toilette, le trova ma tutte chiuse. Il resto si capisce, non c'è bisogno di dare altre dritte... a un certo punto, corre... ma ormai non ce la fa, non ce la fa piú, e si lascia andare... accasciato... nella liberazione.

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

*Col trucco e con la preparazione: il montaggio.*

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

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

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

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

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

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

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

### *De Sica ladro d'immagini.*

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

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

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

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

#### SEQUENZA CON PANTOMIMA.

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

tanto ti palpi per constatare se sei sufficientemente soda. Brava, seguimi. (*La ragazza mima a sua volta*). Ti compiaci o ti preoccupi, come ti pare... (*La ragazza mima di massaggiarsi, si dà pacche sui fianchi*). E ti lavi, ti fai la doccia, ti asciughi. Ad un certo punto ti rendi conto che sei osservata (*fa il gesto di affacciarsi, si ritrae*), sfuggi per un attimo, ti nascondi pudica, ma poi lusingata continui fingendo di non esserti accorta del guardone. (*Esegue gesti allusivi dello strip-tease, entrambi mimano di avvolgersi in un lenzuolo e di tornare a spogliarsi*). Stop, ottimo. Tu (*si rivolge all'altra ragazza*), seconda scena: tu mimerai una lite con il tuo uomo. L'uomo è oltre la quinta, vai a insultarlo... fingi di evitare qualcosa che ti ha lanciato contro, raccatti l'oggetto, fai per tirarglielo addosso a tua volta. Lui ti schiaffeggia, ti aggredisce, ti mette le mani addosso. Reagisci... gli mordi una mano... Piangi... fai il gesto di volertene andare. Lui ti trattiene, ti accarezza, tu lo scacci. Lui cerca di baciarti... di stringerti... Alla fine la donna acconsente... si lascia andare, e tu mimi di amare il tuo uomo con grandi effusioni e di essere amata a tua volta. Basta così, hai capito tutto. Naturalmente io vi sto dando solo una traccia. Poi voi, a soggetto, potete metterci dentro tutte le varianti che vi vengono in mente. E per finire, la terza ragazza: tu dovrai mimare una scena da film poliziesco. Tu sei una ladra d'appartamenti. Stai rubando dei gioielli in una camera da letto... te li provi... infili in un sacco la refurtiva... argenteria... quadri d'autore. Stacchi la tela dalla cornice. Ti sembra che qualcuno ti stia spiando dalla finestra del palazzo di fronte, ti scansi... in quel momento si sente l'ululato di una sirena. La polizia! Accenni di voler fuggire, torni indietro. Sei in trappola. Afferra un'arma, un fucile, spara dalla finestra, in proskenio. Ti rispondono sparandoti a loro volta. Mima di scansarti, indica le traiettorie dei proiettili, vieni in proskenio e spara a mitraglia. Butti bombe a mano, vieni colpita, crolli lentamente a terra e muori. È chiaro? Via allora. Richiamate i tre ragazzi. Allora cominci tu (*indica la prima ragazza*)... stai scostata dal pannello durante l'azione in modo da non impallarti rispetto al pubblico che sta dal lato opposto della sala... ché anche lui ti deve scorgere. E questo vale anche per voi. (*Si rivolge ai tre ragazzi che stanno rientrando in quel momento*) Cercate di agire ad almeno un metro dal pannello divisorio anche quando mimate di affacciarvi alla finestra che è situata qui. (*Indica la parte prospiciente del proskenio*) Restate sempre coperti l'un l'altro. Via!! (*Al pubblico, sottovoce, mimando*) Lei è quella che... fa il gesto di spogliarsi, capito? Azione!

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



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

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

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

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

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

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

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

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

RAGAZZO Lecoq.

DARIO Si notava lo stile. Tutti e due?

RAGAZZO Sí.

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

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

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

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

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

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

«*Lazzaro fatto a pezzi*».

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

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

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

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

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

Assume l'atteggiamento di chi intende rivolgersi a qualcuno.

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

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

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

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

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

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

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

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

posizione.

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

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

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

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

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

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

leggervi come si cancellano e si fanno riapparire i personaggi nel gioco delle sequenze e delle situazioni. Allora vediamo.

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

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

(*Agisce venendo in avanti e spostandosi quindi lungo il proscenio*)  
«Boja!»

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

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

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

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

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

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

Mi rivolgo a voi con l'atteggiamento di chi è in procinto di confidare cose delicate. Prima è una considerazione che il personaggio fa quasi a se stesso, commenta: quant'è grande questo cimitero, quante croci, quanta gente muore! Chissà dove avranno piazzato – lo sussurra appena guardandosi intorno perplesso – la tomba di Lazzaro? Poi distrugge l'immagine del

camposanto e si rivolge direttamente agli spettatori causando la distruzione totale della quarta parete, questo per l'introduzione del dialogo in diretta.

*L'arruffianata.*

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

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

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

Ecco, all'istante la situazione cambia. In questo caso il cambiamento è preavvisato da due o tre occhiate o guardate premonitrici che io ho effettuato prima di accusare lo spintone. Cioè ho fatto intendere la presenza di qualche cosa che si muoveva intorno a me... Altri spettatori che sopraggiungono appunto e che si accalcano alle mie spalle. Poi qualcu-

no spinge. Ora, fateci caso, da ristretta che era l'inquadratura del vostro soggettivo, limitata alla mia faccia, ecco che all'istante, in seguito al mio fingere di perdere l'equilibrio, l'immagine si allarga fino ad abbracciare tutto il palcoscenico. Sono io che vi impongo questo cambio di obiettivo. State attenti, è importante.

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

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

*Non cascare nella tomba.*

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

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

Il tono di risentimento non viene sopraelevato solo per far intendere che il personaggio teme di ritrovarsi scaraventato

nella tomba, lo scopo principale è di far intendere al pubblico che il personaggio sta comunicando con molte persone che non sono soltanto prossime a lui, ma distribuite tutt'intorno. Sollevando la voce e proiettandola si dilata lo spazio scenico, e si coinvolge fisicamente anche il pubblico così da trasformarlo in coro, tutti partecipi con me sul palcoscenico. E questa è un'altra chiave della rappresentazione epica. Coinvolgere e spiazzare sempre lo spettatore. Lo spettatore deve essere posto nella condizione di pubblico astante, cosciente del proprio ruolo, non spaparanzato nella sua poltrona, proteso solo a realizzare una tranquilla digestione.

### *Connivenza e piaggeria.*

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

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

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

Andiamo avanti:

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

Avete osservato? Dalla resistenza alla nuova spinta si crea un altro personaggio che mi sta a lato. Con questo movimen-

to di leggera torsione: uno, due... tre, eccolo qua:

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

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

### *Ma Cristo quando arriva?*

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

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

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

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

Ecco sopraggiungere un altro personaggio; è un tale che af-

fitta sedie, «cadréghe», arriva in scena portandosi un carico

sulle spalle e ne offre in particolare alle donne, perché possa-

no godersi tranquille lo spettacolo. Per «locare» una sedia chie-

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

*Accennare, non descrivere.*

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

Riprendiamo:

«Gh'avemo altro de fare». (*Affondo, scatto roteante col busto, braccia tese a mostrare una sedia*) «Ohè! Cadrèghè...! Segie! Dò bajòchi la cadrèga...» «Done, catéve 'na cadréga parchè l'è grave pericùlo starve in pie a guardàrve el meràcolo (*accenna il gesto di accomodarsi su una sedia*), che quando arìva el santo, se no' sètt insentàte (*si leva dritto*), che lù ol fa tre segni e de bòta ol vén fòra el morto, co' i oci sberluscénti (*mima l'atteggiamento ir-*

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

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

*rigidito del risorto*), ve becàte ûn tal strem isio spavento, ol còr

che sbate, sfrun! (*Accenna la caduta*) Andè svegnùe per tera,

sbat ìr cun la crapa propio dove gh'è 'na pétra de sasso: SGNAC!

Morte! Sèche! (*Respiro a bocca spalancata, si volge spaziando lar-*

*go, aumenta il tono*) E ol santo ne fa ûn solamente de miracoli

'incòe! (*Va verso la quinta di sinistra*) Done! Andèmo! (*Altro cam-*

*bio di ritmo e di gesto*) Eh!!! Ohè, piccolo!»

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

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

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

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

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

*Invece del santo anivano le saracche.*

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

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

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

«Saràche! Sardèle! Dòj bajòchi un cartòcio de sardèle, anciùe,

sardèle frite, bone, dolze... che fan resuscitare i morti!»<sup>2</sup>.

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

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

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

«Sardèle! Ehi sardèle, daghe ûn cartòcio al Lazaro che se prepara el stòmeago!» (Un altro gli si contrappone): «No' far blasfemìa!» (Senza spostarsi... basta lo sbilanciamento del corpo per fare intendere lo scambio di ruolo): «No' far blasfemìa, boja, desgrasià!» (Scatto in avanti col busto): «El santo... ar òya!» «Dove?» «Quèlo!» (Sono due che alternano una botta e risposta): «Guarda quanta zènte che g'ha intorno, i apostoli... i santi... (Cambio) Quèlo lo cognóso, l'è Paolo... Quèlo lí con la barba, tûto pelato... quell'altro l'è Pietro, cun tanti cavèj... con tûto quel barbùn...»<sup>1</sup>.

*Marco! amico mio!*

Di scatto entra un altro personaggio che grida con voce acuta: «Marco!!»: il gioco preparatorio per l'arrivo di Marco è la descrizione quasi meccanica, con termini uguali, dei due santi che arrivano per primi. Allora, la convenzione, lo stereotipo, lo conosciamo a memoria, quante volte lo abbiamo notato negli affreschi, nei quadri: san Paolo è quello con la pelata, sempre, e con la barba crespa, san Pietro, lo ricordate anche in *Ben Hur*, è quello con la barba fluente, coi capelli piuttosto abbondanti... tutto un ricciolo; poi, ecco spuntare

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

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

uno che ci è proprio familiare, non c'è bisogno di descriverlo, è Marco! Chi non lo conosce Marco? Infatti: «Marco!!!» (*Si sbraccia a salutare*) Gridando in falsetto: «Marco!!!» (*Riso soffocato*) C'è un discorso a gesti con Marco, come a dire: «Accidenti a te, che ci fai lí in mezzo, ci vediamo dopo... andiamo a bere e a ballare, insieme!»

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

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

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

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

Ecco, importanti sono queste tensioni alternate a brevi silenzi. Cioè, sentite che ad un certo punto immetto degli attimi rilassati di pausa, sono voluti. Quei momenti fanno respiro, perché il problema è far respirare il pubblico con te. Il pubblico deve prendere il fiato uguale; se tu lo affoghi e non gli

<sup>1</sup> «Gli ha dato l'ordine di alzarsi su, gli ha detto: "Vieni fuori Lazzaro"».

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

permetti durante le tensioni di riprendersi, alla fine di una risata, di respirare, non cessi di aggredirlo, finisce che lo affatichi, e quindi gli fai perdere anche la partecipazione giusta, e il divertimento.

Riprendiamo e fate caso ai respiri:

«Che brava persona!» «Come, chi?» «Quèlo, quèlo con tûti i risulîni, con gli ôci ciàri, che brava persona!» «Chi l'è?» (*Tono sull'ovvio*) «Giuda! (*Pausa rapida*). Brava persona!» (*Respiro*) «Cito!» «Cosa?» (*Altro respiro*) «A s'è inginocchiàdo ol santo... tûti i apostoli intorno i s'è inginogià. Se son mettûi a pregare, preghè anca voialtri, tûti pregano. (*Si rivolge a uno in particolare*) Prega! Se no, el meràcolo non riésse!» (*Il personaggio interpellato interviene in opposizione*): «Mi no' ghe vago in ginöcio. Mi no' ghe credo, e no' vago!» (*Replia*): «Blasfémio! Ad vegniss ûn culp, maledeto! Che un fulmine te taiàse i gambe e te restàse incruscià per l'eterno! Ah! Ah!, e Gesù no' te miracola miga!» (*I due vengono zittiti*): «Cito, cito, cito! A l'ha dàit l'órden de valzàr sù la pietra: Oheieoh!»<sup>1</sup>.

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

Allora:

«Cito, cito, cito, che l'ha dàit l'órden de valzàr sù la pietra. Oheieoh!! Dài, issa... alzèmo enséma, ohieiooh!!! Attento ai pie! (*Si sporge in avanti e subito si ritrae tappandosi il naso*) Boja che spûsa! Che tanfo che végne fôra!»<sup>2</sup>.

Quindi la tomba è aperta fisicamente, l'avete intuito da questo mio gesto subito dopo che mi sono affacciato alla tomba, nell'atto di ritrarmi, e solo dopo ho recitato la battuta. Guai se lo dici prima, la bruci. Ripeto i gesti in progressione:

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

uno, due, tre, quattro: «Boja, che spûsa!» I tempi sono dentro, proprio come nella musica. Uno, due: «Boja che spûsa!», tre, quattro: «Che tanfo!», uno, due: «Ma cos'han sepelìto dentro, un gato màrscio?»

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

«No, no, l'è lù, quel che l'han sepelìt, el Lazaro. Boja! Tùti i vermi, che l'è impienido... i burdìt che sòrte da le orègie, de l'ogi... che schifio! (*Altro tono e torsione del busto*) Che schèrso che g'han faìto!» «A chi?» «A Jesus: gh'avévan dit che eran tre ziórni che l'era sepelìto 'sto Lazaro; è almànco un mese che l'han interào, no' ghe pol riuscire el meràcolo!» (*Lieve cambio di tono*) «Ma parchè?» (*Gioco a botta e risposta*) «Parchè l'è tropo frolàto 'sto morto!» (*Respiro, poi con forza*) «Mi disi che riésce uguale, parchè quèsto l'è un santo tale che se anco dentro la tomba g'han sepelìto quatro ossa soltanto, lù, con tre segni e lo sguardàr verso 'l suo padre, Deo in ziélo, tutte le ossa se impiègnisse de carne e ol vegne föra un 'craménto indiavolàt de vita che ol va via che par ûn fûlmine». «No, no' ghe riesce! Fémo scomèsa?» «Fémo scomèsa». «Dòj bajòchi che no' ghe riése!» «Quatro!» «Tegno banco per sinque!» «Sinque per sete». «Tegno banco! (*Agita le braccia facendo segni con le dita in direzioni diverse*) Ûn, dòì, tre, quattro: va là ûna, va là doe, va là tré... Scomèsa! Boja!»<sup>1</sup>.

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

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

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

«G'ha dàit l'òrdin de valsàs sù, g'ha dito: “Végne fôra Lazaro”»<sup>1</sup>.

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

Allora:

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

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

Rifacciamo la sequenza:

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

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

«*Ecco ridente il maggio*».

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

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

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

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

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

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

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

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

*Un diavolo che dà l'anima.*

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

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

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

### *La purga dei gesuiti.*

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

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

### *Il carnevale scaricaspavento.*

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

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

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

*Riecco lo Zanni... anzi lo Zannone.*

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

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

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

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

*Come educare il pubblico.*

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

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

*Il lamento struggente dell'autore non rappresentato.*

Ho partecipato tempo fa a Stresa a un convegno di critici

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

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

*Ma l'autore non demorde.*

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

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

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

*Chi gli insegna il mestiere?*

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

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

*Calci in faccia allo spettatore abbioccato.*

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

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

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

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

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

Insomma, funziona cosí: si tengono d'occhio determinati personaggi vistosi e predominanti nella platea, per cercare di capire con che razza di pubblico avremo a che fare tra poco, e soprattutto ci si preoccupa di fare in modo che la gente si sciogla

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

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

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

*Il trucco è: buttare sempre tutto all'aria.*

Qui sto alludendo all'esperienza diretta realizzata in uno dei nostri ultimi spettacoli, una specie di atellana attualizzata che tratta di un fantomatico rapimento di Agnelli, titolo *Clac-*

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

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

### *Lo sgambetto di critici impazienti.*

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

Noi eravamo, ogni tanto, abbastanza generosi e avvertiva-

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

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

*La cronaca ha piú fantasia del piú fantasioso autore.*

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

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

*La cronaca in diretta assassina gli autori.*

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

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

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

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

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

### *Un condotto sacro!*

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

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

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

*Il falso, in teatro, è piú attendibile.*

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

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

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

*Ma perché non m'ami?*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Sbatteteli in galera.*

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

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

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

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

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





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

### *Il problema dell'impegno.*

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

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

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

### *Il pericolo di possedere un teatro proprio.*

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

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

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

### *Il clown Auguste e il recitare di rimessa.*

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

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

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

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

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

Prendiamo come base una barzelletta napoletana, quella del polipo.

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

*Fammi ridere.*

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

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

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

CARLO No, per carità... ancora?...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CARLO Il cameriere si tira su la manica di qua...

DARIO E poi ci affonda l'altro braccio di là... è cosí?, con la camicia e tutto, compreso l'orologio.

CARLO Ah, sí, c'infila anche l'orologio...

DARIO Ah, ah, e dice: «Bisogna che mi decida a procurarmene uno subacqueo». Ah, ah!

CARLO Ah, ah, ah... ecco!!! Proprio cosí, uno subacqueo.

DARIO Avete sentito che forza... che fantasia... glu... glu... le bollicine che vengon su dall'orologio. Ah, ah, ah!!! Mi fai morire, ah, ah, ah...!

CARLO Il cameriere abbranca il polipo e se ne viene in sala con i testicoli... pardon, con i tentacoli tutti abbarbicati al braccio.

DARIO Ah... ah... ma come le pensa! Scurrile ma fine. Ah, ah...

CARLO Solleva la tovaglia... e PACH! PACH! sbatte il polipo...

DARIO Il polipo! Ah, ah, ah... e Quach! Quach!... invece sbatte la mano e se la spacca tutta!! Che forza! Come lo racconta! Ah, ah! (*Si interrompe*).

### *Il pollo coi tentacoli.*

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

ANTONIO Ciao Dario, ah, ah, senti, ti volevo raccontare una storia stupenda... una barzelletta che è un capolavoro.

DARIO Uhhhh... per favore, ho già mal di stomaco... ci mancava pure la barzelletta...

ANTONIO Ti piacerà moltissimo, anzi, ti farà digerire, non è la solita barzelletta.

DARIO È un Alkaselzer!

ANTONIO No, voglio dire che ha una sua morale... quasi una parabola.

DARIO Stai a vedere che adesso l'hai tratta dal vangelo.

ANTONIO Be', sí, i due amici potrebbero essere anche due apostoli... Pietro e Paolo...

DARIO Senti, non mi va che si scherzi sui santi...

ANTONIO Va be'... niente apostoli, sono due amici.

DARIO Oddio, le barzellette coi soliti due amici, mi fanno vomitare.

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

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

ANTONIO Perché, non sta bene?

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

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

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

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

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

ANTONIO Un pollo dentro l'acquario?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Spettatore matto, attore matto.*

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

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

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

Risposta:

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

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

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

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

### *La Nave dei Pazzi.*

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

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

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

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

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

Risposta:

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

in compagnia di qualche bombola di gas nervino.

*Chiamali sani.*

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

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

Chiesa... d'un pollaio, dovevo farlo capo, a quello!»  
Lo giuro... non mi sono inventato niente.

*Obiettivo-oggettivo.*

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

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

*Io sono il gatto lupesco – pur di non farsi capire.*

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

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

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

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

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

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

E allora: impariamo a farci capire sempre, con chiarezza e  
 con ogni mezzo possibile (sempre preoccupati di esprimere  
 con un certo stile, per carità). Quindi metodo, razionalità e



una bella carica di emozione... controllata... ma soprattutto preoccupiamoci sempre dello spettatore, cercando di individuare ogni volta che razza di camera da presa ha nella testa.

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

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

farvi immaginare... diverso».

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

### *Storia della tigre.*

Shanghai è una delle città piú grandi del mondo. In quella periferia mi sono imbattuto in un grande fabulatore, un contadino cinese, naturalmente di Shanghai, che si esibiva su un palcoscenico all'aperto davanti a un migliaio di persone sedute sull'erba. La storia che stava raccontando aveva senz'altro come protagonista una tigre. L'avevo intuito dalla quantità di ruggiti e dagli zompi davvero felini che eseguiva. Per il resto non capivo niente. Quindi mi sono rivolto all'interprete cinese che ci seguiva. Era uno di Pechino, che parlava un italiano perfetto. Gli ho chiesto che cosa stesse raccontando quel contadino sul palco. Mi rispose, dispiaciuto, che non capiva una sola parola. Perché? Il fabulatore si esprimeva in dialetto della provincia di Shanghai, un dialetto parlato da una minoranza etnica di ottanta milioni di abitanti! In Cina le minoranze etniche si classificano dai cento milioni in giù. Capirai, con un miliardo e piú di abitanti, è ovvio. Ora, questo nostro interprete di Pechino si è dato subito da fare per procurare un altro interprete che lo aiutasse, e di lí a pochi minuti ha trovato un cinese del luogo che conosceva tanto il dialetto di Shanghai che la lingua di Pechino. Anche questo nuovo interprete vedeva quello spettacolo per la prima volta. Quindi, prima ascoltava, poi rideva, infine traduceva all'interprete di Pechino che rideva a sua volta, poi traduceva a me, cosí che finalmente anch'io arrivavo a ridere felice!

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

Inutile dire che gli spettatori si seccavano moltissimo e, ogni tanto, zittivano...

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

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

<sup>1</sup> (*Ruggisce*) «ОНОАНОА!» Va via, sculettando, quasi vomitando, in fondo alla grotta. Dio che spavento, che mi son preso! (*Fa il gesto di sdraiarsi*) Lei si stravacca, c'è il tigrotto, lo prende, lo mette vicino alla sua zinna, e ti vedi spuntare due tette gonfie, riempite di latte quasi da scoppiare. Erano settimane... di sicuro, con tutta l'acqua che veniva giù, che nessuno la tettava. Porge la tetta al tigrotto: ОНОААА! (*Mima, per accenno, la madre che offre la mammella*) Come a dire «tetta!» E il tigrotto: ГНОНОААА! (*Ruggito flebile con gesto di rifiuto, poi ruggito possente*) «ОНОАНОА!» (*Mima l'alterco tra i due*) «ГНОНОААА!» Una scena di famiglia! (*Si arresta, si ricompone*).

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

<sup>3</sup> «ОНОААА! La tigre si volta verso di me».

<sup>4</sup> «Mi punta!»

<sup>5</sup> «Che centro io? Non sono neanche della famiglia! Adesso sta' attento che si è innervosita col figlio e viene a prendersela con me! (*Ruggito possente*) ОНОНОААА! Viene avanti». (*Mima la camminata*).

'sto poveraccio è stato beccato proprio in una gamba, il proiettile gli ha sfiorato un testicolo... colpito di striscio il secondo... se ne avesse avuto un terzo gliel'avrebbe spaccato in pieno. E però il suo guaio è che dopo un po' di giorni si accorge che gli è scoppiata la cancrena...

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

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

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

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

ba... è felice.

*La grotta del miracolo.*

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

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

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

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

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

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

*vicinarsi. Si scansa con la testa disgustato) OHAOOHA!!!!... (Accenna un dietrofront) Quase vomegàndo la va via... per el fondo<sup>1</sup>.*

*L'angolo visivo dell'immaginazione.*

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

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

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

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



pa, ol mète visìn a la sua zinna, e te vede spuntar do' zinne sgiòn-fie, empiegnide de late quasi a sciopàre. A l'era setimane... de segùro, con tuta l'acqua che vegnìva giò, che nisciùno la tetàva. Ghe dà la teta al tigròt: OHOAHH! (*Mima, peraccenno, la madre che offre la mammella*) Cume a dire: «Teta!» E 'l tigròt: GNOHOHH! (*Ruggito flebile con gesto di rifiuto, poi ruggito possente*) «OHAOHOH!» (*Mima l'alterco tra i due*) «GNOHOAHH!» Una scena di famiglia! (*Si arresta, si ricompone*)<sup>1</sup>.

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

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

Poi all'istante mi ritrovo nella caverna!

«OHEOHH! La tigre se volta verso de mi»<sup>3</sup>.

Lo sto raccontando preoccupato.

«La me punta mi!»<sup>4</sup>.

Altro commento:

«Che c'entro mi? Son manco de la famiglia! Adèsò sta atén-to che la s'è incasàda col fiolè e la végn a catársela cun mi! (*Ruggito possente*) OEOHOHH! La végn avanti». (*Mima la camminata*)<sup>5</sup>.

Attento: torno in obiettivo:

«Boja, me se drìsan i cavèi in testa (*li indica mettendosi con le*

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

*mani spalancate a dita tese, a raggiata, sul capo), i peli de le orè-gie, del naso, e altri peli: (ripete la sequenza mimica emettendo suoni a ritmo, come di un mandolino pizzicato) pin! pin! pin! (Mima il rizzarsi dei peli sul pube) Spàsula! (Mima l'avvicinarsi della tigre) Végne, la végne, la monta, monta, l'ariva... la ven visìn... la se volta tütta de qua, PACH! (si ammolla una pacca in pieno viso), una teta in faccia! "Ma l'è la manéra quèsta de ma-sàr la gente a tetàde!?" (Ruggito irritato) "OEAHH" "G'ho*

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

capìo!” ciàpi sùbit el biroeu de la teta (*fa il gesto di afferrare delicatamente il capezzolo*), me 'l pògi apéna sui làver. (*Mima di succhiare compunto, quindi di riporlo al suo posto*) “Grazie, tanto per gradire!”<sup>1</sup>.

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

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

### *L'ammiccamento fuoriquadro.*

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

«Amareu in t'el fund, un po' cremóso ma che va giò, slisigànte!... tra... caro, bono!... (*Mima di riporre il capezzolo*) “Grasie, tanto per gradire”. (*Respiro*) Non l'avèsi mai fatto! (*Scatto con la testa*) “ОЕНОНН” Che le tigri per l'ospitalità... diventan de le bestie! (*Si precipita a riafferrare il capezzolo, rapido lo riporta alle labbra*) Ciàpo de novo... (*Mima di tettare*) Ciùcia, ciùcia... bono, slisigóso, ch'el va dentro lo stòmigo, anche en t'la giàmba tuta marsìda... gràsie!» (*La tigre fa un passo in avanti*). TAC! un'altra teta! «Le tette che g'han le tigri! Boja che teterìa!»<sup>1</sup>.

### *La facoltà di vedere attraverso la tigre.*

(*Ritorna nell'atteggiamento di poppare*) Alóra: tèta, tèta (*mima di passare su un'altra mammella*), un'altra tèta, boja, va giù el late slisigàndo, me gonfio. Ohi, comincia a sortirme anche da le orègie, dal naso, tègno la panza che sgrünfia, boja, 'n'altra tèta, adèss stciòpo, stciòpo... vorerìa spudàr fòra, ma quèla a l'è tanto mata che se sbròffo un pò de late, chissà come s'incàsa. Ah, ah, bòno! Finito? (*Mima di riporre il capezzolo e di sistemare in ordine le mammelle*) Fo una pieghetìna, la tigre la se volta: altra teterìa! Pareva de esser a Shanghai a la catena de montàgio: (*riprende a poppare*) tèta, tèta, un'altra tèta, tèta, gh'avevo la panza come un Bud-

da, in catività!... le orègie: veniva fora latte anca da le orègie... se fago un regutìn, stciòpi! Tegnévi le ciàpe seràde, stringiùe, che se me végn 'na disenteria, spregàgno fora e sbròfo tütto el late... quèla s'incàsa e me branca come un biscotìn, me pùccia in del latte, e me magna vivo! Finito, la tigre me dà una lecàda, tütì i ôcc

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

che van per aria che paro un mandarino... la va in fondo scu-  
letàndo tranquilla, la se stravàca. La dorme, el tigròto dormiva  
già. Mi, imbrugnàt, imbriàgo come son de late, m'indorménto  
come un bambìn... La matina me desvégljo: tuto bagnàdo per  
tera! Che se la tigre s'encorge!... Vardo in fondo a la caverna:  
dov'è?... No' gh'è... ni' gh'è la tigre, no' gh'è el tigròto!<sup>2</sup>

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

(*Riprende a recitare. Fa il gesto di svegliarsi*) La tigre no' gh'è, l'è  
sortìda, l'è andàda via, e anca el fiolìn... Boja, sarà andàdi föra  
a pisàr, a liberàrse de l'acqua... Sperémo che torna, con tüto el  
fracàsò che gh'è d'intorno, de bestie che rogìse, che se entra qui  
uno de quei animai feroci, cosa ghe digo: «Scusi, torni piú tar-  
di, la signora è uscita, lasci detto». (*Fa il gesto di scrivere un ap-  
punto*) E mi qui, tüta la giornata a speciàre, speciàre... Final-  
mente la torna, l'è sera, arriva la tigre con apresso el so fiòlo.  
Appena che l'è dentro, la fa: «ОЕНОН, ОЕНОН!» Come a dire:  
«Te se' anc' mo' chi?» Anca el tigròto dedrìo el fa: «АНАН!»  
Come la madre, uguale preciso! (*Si ripete la scena precedente, di  
nuovo il soldato si mette a tettare*) Intanto che tetàvo, boja! me  
sento lecàre su la gamba, lecàre qui, dove g'ho la ferìda... Boja!  
L'è drè a sagiàrme, se ghe piàsò, intanto che mi tètò, le' me ma-  
gna! (*Pausa. Fa il gesto di osservare meglio la gamba*) Invece no,  
meno male, la me lecàva soltanto, l'era drè a medegàrme, dava  
de' strucugnùn, tetàva tüto el marzo dentro 'nt'el bugnùn,  
spracàva di spudàd treméndi de bava su la ferìda: PSACH! «La  
bava!» De bòto m'è vegnü en mente de quando s'eri al méo pae-  
se de piccolo... in la montagna...<sup>1</sup>.

### *Lo sganciamento.*

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

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

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

M'è vegnù en mente che la bava de la tigre a l'è un unguento meravigiòso!... *(e qui mi sgancio totalmente e mi rivolgo a voi quasi conversando)* che quando mi ero picòlo, che stavo ancora in montagna al méo paese, a gh'era dei mediconi, dei ciarlatàn che vegnìva a vend la «bava de la tigre». De' baslòti rimpiegnàdi che tegnìva...: «Oeh! fiòle, done, che av'it le zinne sfrugugnàde, vòde: una bela srugugnàda su le zinne e: PLAF! Tetòne che stciòpano de late, e sprizza come fontane: eh, done!... *(Respiro)* Vègi, a gh'avét i dénci che i cròda? 'Na sfregàda de bava su le gengìve: TOOHM! Se incòla i dénci come zanne! E la guarìsse bugnoni, foràncoj, ferìde marze!» E a l'era meraculùsa davéro, 'sta bava. Sarà stata la sugestiün, fato sta che, 'tanto che la me lecàva, la tigre *(e qui ritorno ancora nella posizione di prima)*, mi sentiva sfrugugnàr 'l sangue, no' me bateva pìel core là in fund... in d'ol didón... a me se moveva il ginòcio! «Boja, l'è la vida!» Per la prima volta, ero cosí contento che intanto che tetavo *(dalla descrizione racconto subito l'azione di nuovo in totale)* mi cantavo e bufàvo. Me sunt sbaglià: invece de tetàre, ho comenzià a bufàrghè dentro a le tète... una tètà sgiunfià-

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

da en 'sta manéra, che se s'encòrge!... (*Fa il gesto di premere la zinna per sgonfiarla*) Finido, la tigre me mòla una lecàda de novo, una lecàda in fàcia, e po' blin-bron, sculetàndo, la va in fondo. Lí apresso a gh'era el tigròto, che l'era stat a guardar quel che gh'avea fato la madre; anca lù... fa andar la lingua come a dir: «Tètò anca mi?» (*Sgancio d'atteggiamento, commentando*) Parchè i tigròti so' come i bambin: quel che i vede fare da le madri, i vol far anca loro. (*Ritorna in posizione di dialogo*) «Vegne tigròto... Aténto però eh, con quei dencini de late de quaranta ghéi... che se ti me dai üna cagnàda chi loga (*indica la coscia*) mi te dò un casutùn!!»... Ariva el tigroto (*di nuovo l'azione capovolta*), l'è lí davanti, fa andar la léngua... comincia (*agita la mano come se spennellasse*), ah, ah, ah, la gratizola!... ah, ah, ah, PACH! (*Fa il gesto d'azzannare, sempre usando la mano che abbranca*) Una cagnàda sulla còssia! Boja! ch'aveva i cojóni chi. TUN! GNAHHH! UUAUH! (*Sferra un pugno violento*) Un gato fulminàt! L'ha cumincià a girar intorno a la grotta: UUAUUh, AAUAH, che pareva in moto! (*Accenna al roteare da pozzo della morte. Si rivolge direttamente al pubblico sentenziando*) «Subeto farse respetar da le tigrì! (*Pausa*) Finché son pìcole!» E di fato bisogna védar, parchè dopo el casutùn, tute le volte che me pasava davanti, miga andava sbragóso, cosí (*accenna una camminata burbanzosa a quattro zampe*), no caro, tüto sfrucugnàto (*mima una camminata impacciata e sbilenca del tigrotto che si preoccupa di pararsi i testicoli*), cun la còia in meso a le gambe, de lo spavento. Bon: mi me son endormentàdo quèla note, per la prima volta, de splendor. Quèle lecàde m'hano fato un ben tale che non gh'avevo piú la febre, ni dolor. Me sont endormentàdo e ho fatto anco dei insognaménti meravegiósi! Me son insognàt che i era finita la guera, che ero de novo a casa, che ero contento con gli amisi, che se balava e cantava! Boja: che se faséva l'amor! Faséva l'amor con la mia morosa, e intanto che faséva l'amor (*grido lancinante*) «GNAHHH!» El tigroto gh'aveva 'i incubi del casutùn! (*Mostra il pugno*) «Tigròto maledèto!» (*Respiro*) Me son riadormentàt finalmente a l'alba. Me desvégio: nun gh'è nisciùn! Via la tigre, via el tigròto. Ma se respèta cosí l'ospitalità?

<sup>1</sup> Plaff! Molla per terra 'sto animale... La tigre ansima: «Ahah, ahah». E poi: «OAHGUA!» come a dire: «Cucina tu adesso!» (*Sgrana gli occhi in una espressione sbigottita*) Mai dare i vizi a una tigre! (*Poi, rivolgendosi all'animale*) «Ehi, tigre, adesso, perché ti è saltato in mente che ti piace la carne cotta, io debbo fare la donna di casa? Io?! Hai mangiato sempre carne cruda e al sangue, continua con quella!» (*Scatta trasformandosi nella tigre furente e rampante*): «OAUHUAHIEA» (*Ritorna nei panni del soldato*) «Eh, matta! calma!» «OAUHEHAUIEA!» «Ferma, c'è bisogno che ti arrabbi in 'sta maniera? Ragioniamo, no? Un po' di dialettica!» (*Prende l'atteggiamento della donna di casa che si appoggia allo stipite della porta*) Non si parla mai in 'sta casa! (*Pausa*).

Adès chi me lèca a mi? «Quando se comincia una cura, bisogna continuarla!»... Era già note e non i tornava... Che desgrasiàda 'sta tìgra... andà intorno con un tigròto cusì picolo de note! Ma da grande cosa el diventa? Un selvatico! (*Si guarda intorno sbuffando*) Finalmente al matino del giorno apreso, i arìva. Era l'alba e arìva dentro la tìgre, gh'aveva in boca un cavrón che pareva una vaca. Un cavrón selvatico grosso de non dire. La faséva fatìga, BRUACH! (*Mima di scaricare a terra la carcassa*) 'Sto tòco de carne par tera, o gh'è el tigròto che pasa devànti a mi e fa (*mima la camminata tronfia*): «EHEHAH!» Cume a dire: «l'ho màsà mi!» (*Mostra il pugno*) «Oehi, tigròto!...» (*Mima il tigrotto che si ritrae rinculando di sgambescio preoccupato di pararsi i testicoli*)<sup>1</sup>.

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

BRUACH!... La tìgra fa scatà föra un'ungia a seramanico, dà una sgarbelàda su la panza del cavrón: GNACH... Tira föra tuto: curàme, coradèle, busèche, fìdego, svòia tütta la cavra (*mima un grande annaspere*) cun la pansa sparancàda... Arriva el tigròto: PLUM! (*mima il salto del tigrotto*) dentro cun i pie!... La tìgre: «OEAAH!» (*Mima la tìgre che acciappa il figlio e lo scaraventa lontano*) Che guai!, a le tìgre andarghe dentro cun i pie ne la minestra, i devènta de le bèstie! Tuti e doi dentro cun la testa in 'sto trogolo de panza, la tìgra e anca el tigròto. Han cumenzià a sgracugnàr, a tirar: GNA! GNA! GNA! (*mima l'abbuffo*) che mi a gh'avevo un fastidio de 'sto rumùr (*si torce col busto fino a voltare le spalle*), con

<sup>1</sup> E il tigrotto, tutto il giorno avanti e indietro, con la bocca piena di aglio selvatico, di cipolla... Che dopo tre giorni non gli si poteva andare vicino che alitava da ubriacarti... (*Breve pausa, cambia tono*) E io sempre lí a rosolare pezzi di carne. Mi bruciavo dappertutto: in basso, la pancia, tutti gli occhi che mi lacrimavano, le orecchie, i capelli tutti bruciati!... Ma è vita questa? Boia! Mi salva la vita, d'accordo, 'sta tìgre, io ti ringrazio, ma sono diventato uno schiavo! Tutto rosso e nero, davanti, e bianco di dietro! Somigliavo a una sogliola in cattività! No, io non posso continuare in 'sta maniera. Alla prima occasione io scappo!... Difatti una notte... li avevo imbottiti di mangiare da ubriacarli, dormivano belli stravaccati, io andavo tranquillo (*mima di uscire verso sinistra*) già la gamba si muoveva guarita, andavo verso l'uscita, sono quasi fuori... il tigrotto: «OEAAUH!» Mamma, scappa!» (*S'interrompe, quindi si rivolge al pubblico*).

<sup>2</sup> (*Riprende*) «Tigrotto maledetto, un giorno o l'altro io ti stacco i coglioni uno ad uno, e li faccio in umido col rosmarino per la tua mamma!» (*Stacco con cambio d'atteggiamento*).

i didi scrusciadi dentro le oregie... (*Accenna il gesto*) Un'ora sarà pasàda... Vardi: non gh'è pù niente! Avévan magnàto tuto. A gh'era restà soltanto un cosción grandò, una giòmba, cun la còta. La tìgra se volta de mi e fa: «OEAH, OEAH!» come a dire: «te vole magnàre?» TACH!, ciàpa el custün, m'el buta là (*gesto del gettare*), «OEAH! fate 'sto spuntino!» (*Sorriso esterrefatto*) «Ma che spuntino?... Mi no' g'ho tütì i denci che avèt vuiàltri, boja! Cume fo'?... (*Indica il cosciotto*) Pare de corame... duro com'è... de legno. No, non pòdo... (*All'istante ha un'idea*) Se ghe fuèse almanco la manéra de farlo moresinàr col fògo? El fògo? Giusto, boja!... Se pol fare! Vago de föra, là, la piena ha portàt tütì chi tronchi – e rami... Vago, sup'ìn supèta, che comenzàvo a caminar un poco... Arívo, ciàpo de' rami: VRON! Dentro là. Poi stràsigo dei troncón, po' de l'erba sèca, poi trovo do' sasi, bianchi, de quei de sòlforo che a sfregarli insèma fan i zintilì... fago: (*gesto di sfregare*) un, doi, tre: la zint'illa! (*Indica sul fondo*) Le tìgre, in fonda, che g'han pagùra del fògo (*ruggisce ricolando*), «OHEHAH!» «Bè, t'è g'ha magnàt ti la tòta carne cruda e sangnagnènta? Bon, a mi me piàse còta, va ben? E se non te va: föra! (*Al pubblico, conviviale*) Sempre prender el sopravento con la femina (*fìato*), anca se l'è selvatica! (*Esplosione col gesto*) El fògo, el fògo! El fògo che monta, monta... (*Annusa l'aria*) Una spùsa, un fumo tremendo, greve, un nivelón che va contra la tìgre e el tigròto: (*gran starnuto*) «GNAUEHH!» «Dà fastidio il fumo? (*Gesto perentorio*) Föra! Anca ti, tigròto!» (*Mima l'uscita del tigrotto che rincula sghibescio*) El tigròto tütò ingrupàt cun la còta in mèso a le gambe: «Föra!» (*Fa il gesto di girare il cosciotto con lo spiedo*) E mi a srugulàr, che gh'era una spùsa de selvatico... (*accenna di strofinarsi gli occhi, accenna di sfregarsi il naso e la bocca*) roba da vomegàre! Non se pòde... A gh' fuès almanco un spézech de ajo selvatigo o de sigòla... boja! Me végne en mente che g'ho vedùo föra de la caverna de le sfèrsole: forse l'è ajo! Vago föra, sempre sup'ìn supèta (*mima la camminata claudicante*) a trovi de le sfèrsole verdulì, tiro, vegn fora de' cujunìn, de ajo, e de sigùla anche; po' trovi del peperonzìn, de quèlo picinìn che spis'iga... Vaghi dentro, ciàpo dei schéze de oso... fago dei busi in del co-

<sup>1</sup> (*Corsa sgangherata sul posto*) «Ohè gente!» (*Mima col capo la felicità della scoperta*): «OHEI, gente! Sono salvo! Ehi, sono un soldato della Settima Armata!» Tutti, appena mi vedono, fuggono correndo, gridando: «OHH! La morte! Un fantasma!» Entrano dentro le case, porte e finestre si richiudono di botto, girano il chiavistello, tirano i catenacci!» «Gente, ma cosa dite, un fantasma? Chi la morte? Io sono un soldato. Venite fuori! Ho il sangue, sentite, sono caldo io!» (*Si tasta un braccio*) Un villano, coraggioso, viene fuori dalla capanna, con una mano mi prende il braccio, tasta e poi si volta agli altri: «No, no, è vivo! Normale!» Esce pian piano tutta la gente, uomini grandi, donne, bambini, e cominciano a toccarmi. Mi toccano dappertutto e dicono: «Sì, sì, sì, è uomo, è vivo!» Mentre loro palpano, io racconto. (*S'interrompe*).

sciütün, ghe frico dentro ajo e sigóla e peverunzìn... cumìnzo a sfrugugnàr. (*Si guarda intorno*) Ghe manca el sale! Ghe fuèss almànco... (*Rammentandosi*) Bon, certe volte a gh'è, se trova del salgemma dentro a le grote!... Vago intorno: salnitro, trovo sojagénte del salnitro... che l'è un'altra cosa: a l'è un po' amaro... e po', con el calore... ol sciópa!... Mèto dentro dei tochi de salnitro, no' ha importanza... PIN! PON! PAN! (*Mima le esplosioni*) 'Riva dentro la tigre: «OEAUHH!» (*Si erge all'impiedi risoluto*) «Föra! Roba de omeni! Via da la cusìna!» (*Mima l'atto di fuga della tigre*)<sup>1</sup>.

*Guai dare i vizi alle tigri!*

Resto lí a rozolàre... un gran calore! Da 'na mèza ora comincia a 'gnir su un parfùm delicàt. Tóco la carne: moresìna! La se destàca co' i didi... che téner!... N'asàgio un tochetìn: che bontà! Erano ani che no' magnàvo 'na carne cosí delicàda, mollignósa! Valzi i ogi: el tigròto l'è lí davanti a mi che se lèca i lavri. L'ha sentìt l'odore e l'è 'gniùt dentro. «Cossa ti vol? 'Sagiare? No' te pol plazére 'sta carne cotta... l'è roba che poi te vòmeghi. Bon: té!...» (*Fa il gesto di staccarne un boccone*) Ghe ne lanzo un toco, «tanto l'è roba sgaràda!» Lu ol s'el manda giò... e poe: «AUGH!» Come a dire: «Bòno! UAUMCH! Dàmene ancamò!» «Sgaróso, visià!... Se te cata la tua madre a magnàr carna cota, ti vedi! Bon, tanto mi ghe n'ho tanta. Me cavo 'sto filetón. (Mi-

<sup>1</sup> Mi toccano, uomini grandi, donne, bambini, mi toccano dappertutto e dicono: «Sì, sí, è uomo, è vivo!» E intanto che loro mi tastano, io racconto (*riepilogo veloce in semi-grammelot*): «Io sono un soldato della Quarta Armata, sono venuto giù con quelli della Settima, stanchi... cavalli... mangiati... e quando sono arrivato a Shanghai, che era scoppiata dissenteria... marciano... cagando... che per secoli quella strada si riconoscerà da tanto che è tutta rigogliosa per lo strame, del concime... Cammina... alto l'Himalaya che scoscende scivoloso. Monta sopra... Ehi, compagno!...» Adesso chi protegge il culo a noi? Boia, i banditi bianchi!... Pin, pan! Mi hanno colpito a una gamba, sfiorato il primo e il secondo testicolo... che se c'era un terzo testicolo era scoppiato... stai indietro che puzzi... un colpo col pistolone. Grazie, sarà per un'altra volta... viene giù la tempesta. Glu, glu, tira la gamba, nel fiume, in piena... Salvo! «Non morirò annegato!...» «Boia che tigre...!» Pliu, pliu: spazzola! Lecca, lecca, che tetteria! OAUHA! Lecca anche te, tigtrotto... Cazzottone nei coglioni!... (*Esegue la camminata sbilenco del tigtrotto. Sproloquio*) Sono uscito! Chi mi medica? Torna col caprone: rosola... pim, pam! AUGHUU! (*Mima rapidissimo tigre e tigtrotto che si contendono il cosciotto*) L'osso bianco! (*Camminata accelerata della tigre*) Mi lecca le orecchie... che puttana!... dormo... sono andati fuori un'altra volta (*Sproloquio*)... tornano (*Pantomima delle due tigri che trasportano il bue selvatico*). «Cucina tu! OAHUAH!» «Non si parla mai in questa casa!» Rosola, rosola... sono bruciato... me ne vado. «AUGHA!» Tigtrotto spia... Piove! AUUUU! (*Mima di nuotare*) AUGUUH! (*Gesto scurrile*). E sono scappato!

*ma di asportare una fetta di polpa*) Tè! (*Fa il gesto di lanciare*) Tüto el cosción co' la jamba l'è to! » Ghe ariva in boca... e ol va longo per tera co' el giambón in la ganàssa. Egn deréntro la madre: «OAUHA! Cosa te magne 'sta roba bruzàda? Da' chi! » Branca el cosión: ghe resta in boca un toco, lo manda zo! Ghe piase: «AUGUAHA-AUAUHA!» La tigre e ol tigròto se stràsieno el cosiótto... (*Pantomima delle due belve che si contendono il cosciotto*) Sgràgna, sgrùga: «UAUHAH! AUHA!» Bianco! Solo l'osso gh'è restà! La tigre la me fa: «FIOEUHE...» come dire: «Ghe n'è pù?» «Ehi... ti te g'ha magnà tüto un cavrón... 'Sto filetón l'è mé... e me lo magno mi!» M'incrùscio comodo e spilucco i mé bocon... La tigre la me gira intorno, la me struscia cont el pelo, la me lecca le orègie... (*Pausa con sorriso divertito*). Che putànaaa! (*Respiro*) Bon, ghe ne buto qualche tòco a tuti e doi... tanto mi ghe ne ho una mùgia. A la fin me stravàco, me indorméto beato. A la matina me desvégljo: no' gh'è la tigre, non gh'è el tigròto. Boja, ma che famiglia! Ti vedarà quando i torna! I va, i végne senza dimandàrme ne gotta. Passa tutta la notte... no' i torna! El giorno apreso: no' i torna. E adesso chi me médega la mia gamba a mi? Quando i torna ghe fo' una scenàda. No' fo' in tempo a dirlo... Ohi! Te i vedo arivàr che resto senza fià. La tigre e ol tigròto vegnìvano avanti apaiàdi come doi bòvi e i tegnèva in bóca una bèstia granda... un bisonte... una montagna de carne... gh'aveva di corni così lunghi che per 'gnir derentro de la caver-na i son düt mèterse de traverso. (*Mima la fatica delle due tigri*)<sup>1</sup>.

### *Alludere o imitare.*

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

<sup>1</sup> «Voi non credete alla storia che vi ho raccontato?» (*Si spiazza come se gli altri rispondessero*) «No, normale...! Succhiare il latte dalle tigri? Normale! C'è un mucchio di gente è diventata grande succhiando il latte di ti-

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

E ora riprendiamo:

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

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

Tigre e tigrotto portano in continuazione prede da cucinare. Il soldato sta sempre davanti al fuoco ad arrostire carne e se stesso, però impone alle due belve di procurargli legna, aglio, cipolla ed erbe aromatiche.

E lu, 'sto tigròto, tütto el giorno avanti e indrìo, cun la bóca impienìda de ajo selvatico, de sigùla... Che dopo tre ziórni no' se podéva andàrghe visìn che ol bütàva un fià de inciuchèrte... (*Breve pausa, cambia tono*) E mi sempre lí a rusulàr tòchi de carne. Me brusàvo dapartütto: in baso, la pansa, tütü i ogi che me lacrimàvan, le orègie, i cavèli tuti brusàdi!... Ma l'è vita quèsta? Boja! La m'ha salva la vita, d'acordo, 'sta tìgra, mi te ringrasio, ma sont diventàt uno stciàvo! Tütto roso e negro, devànti, e bianco de drio! Somiàvo a una sogliola in cattività! No, mi no' pò-

gre!... ah! ah! ah! Noi abbiamo una mensa apposta per le tigri: ogni settimana arrivano le tigri... portano loro la carne, noi mettiamo il fuoco, cuciniamo, mettiamo anche il vino... Come cantano le tigri quando sono ubriache! ah! ah! ah!» (*Pausa. Si guarda intorno perplesso*) Avevo l'impressione che mi prendessero per il culo!

do andar avanti de sta manéra. A la prima ocasiùn mi scapo!... Defàti una note... i aveva imbotìt de magnàre da inciuchàrli, i dormiva beli stravacàti, mi andava tranquìlo (*mima di uscire verso sinistra*) degià la gamba la se movéva polìto, andavo verso la sortìda, sun quasi de fòra... el tigròto: «OEAHH! Mama, 'l scapa!» (*S'interrompe, quindi si rivolge al pubblico*)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> (*Puntando in alto con lo sguardo*) In quel momento, di botto, due ombre grandi, nere che vengono giù dalla montagna... spuntano due tigri! C'era il tigròtto che era diventato piú grande della madre... discendevano (*Gesti allusivi alla camminata felina*) «OEAHH!» Subito la gente (*mima una folla che fugge*) «AHH! Le tigri!» Dentro, a scappare nelle case, serrate le porte, sbarrate, catenacci tirati, gli armadi contro, serrate tutte le finestre...: «Le tigri!» (*Va verso sinistra, nel luogo deputato dove sono fuggiti i contadini*) «No! Non abbiate paura! Sono mie amiche, sono quelle della tetteria!» (*Si volta a osservare verso la parte opposta, a destra*) Veniva giù la tigre, veniva giù il tigròtto, la tigre aveva una faccia da incazzata!... Quando è stata nella piazza, ha cominciato (*ruggito possente che si trasforma in parlato*): «OEHA! OEHA! OEHAU! Bella ricompensa! Io ti ho tettato tutto il sangue marcio AHOAU che mi veniva da vomitare, OAHAE che vomito ancora adesso... AOHAHH! Che hai dato anche un cazzottone nei coglioni al mio figliolo, che io mi ricordo!... AOHAHH! E poi mi hai insegnato anche a mangiare la carne cotta, che adesso, tutte le volte che mangiamo la carne cruda... (*gesto di disgusto*) ci viene una dissenteria che caghiamo sangue per una settimana... OAEHH!» (*Stacco: è il soldato che risponde col medesimo linguaggio della tigre a base di ruggiti*) «AUOEH! E io allora? AOAUHE! Che ti ho succhiato tutto il latte che si stava sciupando? EAUH! Che come un Budda ero diventato! va' via! E poi la carne cotta... AAHUEOH! Che mi sono bruciato anche i coglioni! EHH! QUAUA!» (*Esegue un brontolio a base di ringhiate, ruggiti, borbottamenti alla maniera di un marito nel classico alterco con la moglie. Termina con una risata ringhiosa che si trasforma in un sorriso ammiccante*) Ma si sa che poi... che quando in una famiglia c'è l'amore!... (*Pausa*). Abbiamo fatto pace. Poi sono andato verso la gente (*si porta sulla destra*): «Oh, gente, venite fuori, abbiamo fatto la pace, niente paura, i miei amici restano con noi altri... Ah, ah!!!» (*Un respiro, si rivolge alle tigri*) «Ohi, quando escono i miei amici, adesso, non fategli spavento, eh, coi denti, state così... coperti... (*atteggia una smorfia con le labbra che nascondono i denti*) e le unghie dentro, fin sotto le ascelle, cosí... (*porta le mani chiuse a pugno sotto le ascelle*) camminate coi gomiti, cosí...» (*Accenna l'assurda camminata*) Viene fuori la gente: le donne, gli uomini... «Accostatevi senza paura». Qualcuno gli fa una coccola, una carezzina, e la tigre... È ferma! Boia, i bambini, un coraggio che non si può dire: – quattro ragazzini sono montati in groppa alla tigre. E questa femmina, cammina tranquilla, e quando il bambino sta per cascare... Zac! si abbassa. Quando si dice una madre! E poi giocavano! Giocavano coi vecchi, con gli uomini, con le donne, coi bambini, coi gatti, coi cani... che ogni tanto ne spariva qualcuno, ma ce n'erano tanti, nessuno se ne accorgeva.

Avete notato, mentre prima traducevo le grida con suoni diversi, cioè come commento, adesso: «Mamma, scappa!» ha la stessa tonalità del grido. Ve lo ripeto: «OEAUHH! Mama, 'l scapa!» Non c'è piú traduzione, è il tigrotto che grida parlando correttamente.

### *Fuga dalla famiglia.*

(*Riprende*) «Tigròto maledèto, un giorno o l'altro mi te destàco i cojón un par vun, e ghe i fago in umido col rosmarìn per la tóa mama!» (*Stacco con cambio di atteggiamento*)<sup>2</sup>.

Finalmente arriva il tempo dei monsoni: un terribile scroscio d'acqua a valanga. Il soldato, che ben conosce il terrore che provano le tigri per l'acqua, ne approfitta per buttarsi fuori dalla caverna, certo di non essere inseguito. Fugge per giorni e giorni; finalmente, dopo due mesi, arriva in un paese... le case, la piazza, le donne, gli uomini...

(*Corsa sgangherata sul posto*) «Ohé gente!» (*Mima col capo la felicità della scoperta*): «OHEI, gente! Son salvo! Ehi, sont un soldat della Settima Armada!» Tuta la gente apéna che me ved, va via coréndo, criàndo: «OHH! La morte! Un fantasma!» Entra dentro le case, i se sèrran de boto, gira ciavistél, tira i catenàsi! «Gente, ma cosa disi, un fantasma? Chi la morte? Mi a sunt un suldàt. Vegné föra! A g'ho el sangue, sentì, son caldo mi!» (*Si tasta un braccio*) Un vilano, coragioso, végne föra da la capana, co' una man me ciàpa el braso, tasta, e po' se volta a i altri: «No, no, l'è vivo! Normale!» Sorte pian pian tütta la zente, òmini grandi, done, bambini, e' comìncia a tocàrme. Me tóca daper tutto e dise: «Sí, sí, sí, l'è omo, l'è vivo!» Intanto che loro me tóca, mi raconto. (*S'interrompe*)<sup>1</sup>.

E qui è importante. Attenzione al gioco del ritmo raddoppiato nel ri-raccontare tutta la storia. Cioè, tutto ciò che ho rappresentato fino ad ora viene riproposto con una sintesi velocissima. Questa soluzione comica è una delle piú originali invenzioni di tutta la storia del varietà, dal clown giú giú fino alla Commedia dell'Arte. Allora ripartiamo da un po' piú indietro!

### *Il grande riassunto.*

Me tócan, òmeni grand, dònè, bambin, me tócan dapartüto e dise: «Sí, sí, l'è omo, l'è vivo» e intanto che loro me tàstan, mi

'conto (*riepilogo veloce semi-grammelot*): «Mi sunt un suldàt de la Quarta Armàda, sunt 'gnu giò con quèli dela Sètima... strac... cavài... magnà... e quando sont arivà a Shanghai, che gh'era st-ciupà disenterìa... marcià... cagando... che per secoli quèla strada se recogneserà tant che l'è tūta rigogliosa per lo stram, del concim... Camina... alta l'Himalaya che scarliga... Monta de sora via... Ehi compagnón!...» Adèso chi ghe protége el cul a noi? Boja, i banditi bianchi!... Pin, pan! M'han becà a la gamba, sfiurà la prima e la segùnda bala... che se gh'era 'na terza bala l'era st-ciopà... sta in dre che te spusi... un colpo col pistolón. Grazie, sarà per un'altra volta... ven giò la tempesta. Glu, glu, tira la gamba, nel fium, in piena... Salvo! «No morirò negato!...» «Boia che tigrà...!» Pliu, pliu: spàssula! Lèca, lèca, che teterìa! OAUHA! Lèca anche ti tigròto... Casutùn in de cujùn!... (*Esegue la camminata sbilenca del tigrotto. Sproloquio*) Sont sortì! Chi me médega? Torna col cavròn: ròsola... pim! pam! AUGHUU! (*Mima rapidissimo tigre e tigrotto che si contendono il cosciotto*) L'osso bianco! (*Camminata accelerata della tigre*) Me leca i òregi... che putàna!... dormo... sont andàit föra 'n'altra volta... (*Sproloquio*)... i torna (*Pantomima delle due tigri che trasportano il bue selvatico*). «Cusìna ti! OAHUAH!» «No' se parla mai in 'sta casa!» Ròsola, ròsola... son brusà... me ne vago. «AUGHA!» Tigròto spia... Piove! AUAUUh! (*Mima di nuotare*) AUGRH! (*Gesto scurrile*). E sont scapà!<sup>1</sup>.

### *Il macinato essenziale delle parole.*

È inutile che stia a fare commenti... è chiaro che lo sproloquio dell'allusività gioca sulle cadenze e sull'onomatopeia come nel grammelot, con in piú lo scioglilingua. Qui, inoltre, ci sono continui appuntamenti con parole e passaggi già conosciuti. Si accenna solo ai punti essenziali, tutto il resto è tirato via a grande velocità come macinato dentro un trita-parole inesorabile, senza pause né fiati. C'è un pezzo famoso di

<sup>1</sup> Un giorno che c'era tutta una festa in mezzo alla piazza con gli uomini, le tigrì e i bambini che giocavano, arriva un vecchio, un contadino della montagna, correndo, gridando: «Aiuto!! Al mio paese ci sono i soldati di Chang Kai-shek... ci razziano via le donne, ci ammazzano i cavalli, ci rubano i maiali... venite! Venite ad aiutarci coi vostri fucili, compagni!» «Fucili? Ma noialtri non abbiamo armi, – dicono i contadini, – neanche un botto». E io (*sale di tono e solleva le braccia trionfante*): «Ma abbiamo due tigrì!» Tira con sé le due tigrì, subito su per la montagna, su a scalare, arriviamo nell'altra valle. Boia!, di sotto, dove c'era il paese... c'erano i soldati di Chang Kai-shek, che davvero stavano coi fucili, con le baionette a affon-

Alecchino che a sua volta racconta un fatto avvenuto, di cui tutto il pubblico è cosciente. Anche in questo caso il ri-racconto avviene con sintesi affrettata molto simile. Ecco perché insisto col dire quanto sia importante conoscere le chiavi, le situazioni, gli andamenti della nostra tradizione. Perché? È questione di costruirsi un bagaglio di conoscenza il più ricco possibile, al quale poter attingere appena ti trovi nella difficoltà di risolvere, in modo originale, un passaggio. Io dichiaro sempre d'essere un gran ladro: rubo soluzioni, trovate da chicchessia... ma devo avvisarvi anche che, per rubare bene, bisogna continuare a guardarsi intorno. Un particolare che mi ha sempre stupito, a proposito dei critici, è che quasi nessuno, recensendo l'esibizione della storia in questione, abbia saputo rilevare da dove io avessi tratto le varie soluzioni comiche... magari lo fanno per pudore, per non mettere in imbarazzo il pubblico. Loro lo sanno ma non voglio-

lare, a spezzare, a sparare. (*Mima un gesto rampante. Urla*) «Le tigrì!» «AOEAHH!» Boia... come hanno visto le tigrì, sono restati ingessati, i soldati di Chang Kai-shek! Gli si è spezzata la cinghia delle braghe, sono andati giù in ginocchio, si sono cacati sulle scarpe... e via che correvano spaventati!! «Vittoria, vittoria!!» E da quel giorno, tutte le volte che in un paese vicino arrivavano i soldati di Chang Kai-shek a far razzia, ci venivano a chiamare subito: «Le tigrì! Le tigrì!» E noi si andava... (*Gesto della zampata*) «OEAAH!» Arrivavano tutti i giorni, arrivavano da ogni valle, arrivavano da un paese, da un altro... arrivavano a prenotarsi persino una settimana prima!... (*Pausa, cambio di tono*) Un giorno sono arrivati da dodici paesi, tutti insieme: «Le tigrì! Le tigrì!» «Abbiamo due tigrì soltanto, come si fa? Le facciamo a pezzi? Non si può. Bisogna tirar fuori delle altre tigrì». «Come?» Le facciamo finte... dei mascheroni grandi come si fa a carnevale... le facciamo tutte noi altri con la carta impressa, poi li coloriamo, gli si fa la bocca, i denti. (*Mima di introdursi, chino, dentro un mascherone*) Uno va dentro alla testa, tutto intero con le braccia, poi un altro di dietro appoggiato, attaccato (*mima la sequenza*), e un terzo ancora con il braccio libero alzato per far la coda della tigre (*appoggia il polso della mano destra fra i glutei*), che una tigre senza la coda non fa impressione. Poi una coperta di lana gialla, tutta sopra, con delle righe nere, bella lunga per non far vedere sei piedi... Che sei piedi in una volta sola... sono un po' troppi. (*Fiato, ritmo disteso*) Poi bisogna imparare a fare il ruggito. (*Si rivolge fronte al proscenio*) Avanti qua, oh! Bisogna far le tigrì allora... Su, su, coraggio, tutti quelli che vogliono far le tigrì... avanti! anche una donna, sí avanti! Quattro, dodici... (*Finge di contare gente che s'è levata in piedi*) Quaranta, quarantacinque, sessanta... Basta così. (*Fa il gesto di sistemare gli allievi sulla sinistra del palco*) Adesso mettetevi lí, prima di far le tigrì, bisogna imparare a ruggire. Dài, tigre... (*Indica le tigrì che stanno sulla destra*) Abbiamo i maestri; qua, avanti, dài, fai un bel ruggito: «AOEH!!! UAOAHH!!!» (*Solleva il tono*) «AUUUA-AU-AU!» (*Dà strappi ritmici*) «HIUEIAE!» (*Va in falsetto*) «OOHAAUU!» (*Con tono grave*) «UAAHOO-OOHA-OUA-UA-UA!» (*Ritma con strappi*) «Senti? Dài, fallo tu! Coraggio, coraggio... dài, è facile...» (*Ripete*

no apparire degli esibizionisti del sapere testuale... Va be'. Andiamo avanti. Ci avviciniamo alla chiusura del pezzo. Qui il ritmo si fa di volta in volta piú incalzante, ma con momenti in cui i tempi si dilatano, si inseriscono pause anche piú larghe. Questo succede a tratti ben calcolati, ma non è metrica che abbia ritrovato su manuali. I passaggi, i controtempi, le pause particolari, non sono state nemmeno pensate in anticipo, ma sono frutto dell'osservazione realizzata sulla risposta del pubblico. Passiamo all'azione. Abbiamo appena concluso lo sproloquio tirato. Quando il soldato termina il racconto della sua storia, gli abitanti del villaggio lo sfottono credendolo pazzo.

«Vui no' ghe credé a la storia che g'ho raccontà?» (*Si spiazzano come se gli altri rispondessero*) «No, normale...! Tetàr le tigri? Normale! Noi tegnemo una mügia de zente che è diventata grande tetàndo tigri!... ah! ah! ah! Noialtri gh'avemo una mensa chi apostata per le tigre: ogni settimana arrivano le tigre... portano loro la carne, noi ghe metemo el fogo, cusinemo, a ghe metemo

*in sordina la progressione dei ruggiti*) HIUEIAE - AUUOA - AU-AU - IAOHAAO - OOAA!! «Avanti ripeti tu». (*Fa la caricatura di uno degli aspiranti tigre che emette suoni aforici e di gola*) «ALULI - AAH - OOH - EOOH - EH - EH - AU - AI!» (*Espressione attonita*) «Ma cos'è: una rana con le adenoidi?!» Ma, meno male che abbiamo fatto 'sta lezione della tigre, perché quando sono arrivati di nuovo i soldati di Chang Kai-shek, che erano mille e mille, noialtri che eravamo preparati con tutte le tigri, con i faccioni... Loro venivano avanti con i fucili: «Le tigri!» «OEAAH!! AOHEU!» (*Gesto di fuga*) Hanno buttato i fucili e via che sono scappati, sono corsi fino al mare. Si sono fermati giusto perché c'era il mare. «Ah, ah!! Vittoria!»

È arrivato un burocrate dirigente politico, che ha fatto dei grandi applausi: «Bravi! Bravi! Che invenzione straordinaria questa delle tigri! Solamente il popolo poteva avere questa immaginazione!» «Grazie!» «Adesso però le tigri bisogna portarle di nuovo nella foresta...» «Ma come, ormai sono abituate con noi, sono come i nostri fratelli...» «No, non si può». «Potremmo sistemarle anche nel partito...» «Per carità, la tigre non ha senso dialettico... e sono fondamentalmente anarcoidi! Non si può, specie nel nostro partito... No, no, no... portatele nella foresta... ubbidite al partito!» «Sì, ma però...» «Ubbidite al partito!» «Sì, ma...» «Partito!...» È noi non abbiamo ubbidito al partito. Abbiamo preso le tigri e le abbiamo sistemate dentro un pollaio... abbiamo svuotato il pollaio dalle galline e dentro 'ste due tigri che si dondolavano sui trespoli tutto il giorno... così: (*mima le tigri appollaiate che vanno in altalena*), tranquille. Che quando passava un burocrate politico, noi gli avevamo già insegnato cosa dovevano fare. (*Mima il transito del burocrate che s'arresta stupito*) Passava il burocrate politico, restava ingessato (*torna a indicare il basculare*) CHICCHIRICHI!! (*Stop del burocrate attonito*). Perplessità momentanea del politico... (*Respiro, poi, sollevando il tono con soddisfazione*) «Galli tigrati!» (*sorriso del burocrate convinto d'aver capito*) e andava via. E meno male, meno male che... (*S'arresta*).

anca el vino... Come canta le tigri quand son 'mbriache! ah! ah!» (*Pausa. Si guarda intorno perplesso*) Gh'avevo l'impression che me torsero un po' per el culo! <sup>1</sup>.

### *Il ritorno della femmina padrona.*

(*Puntando in alto con lo sguardo*) In quel momento de bòto, due ombre grande, negre che vegn giú da la muntàgna... do' tigri! A gh'era el tigròto che l'era diventà pìgrando de la madre... i desendéva... (*Gesti allusivi alla camminata felina*) «OEAHH!» Sù-beto la gente (*mima una folla che fugge*) «AHH! Le tigri!» Dentro, a scapare ne le case, seràde le porte, sprucugnàde, cadenàsci tirà, j' armàdi de soravìa, seràde tüte le finestre...: «Le tigri!» (*Va verso sinistra, nel luogo deputato dove sono fuggiti i contadini*) «No! No' gh'avé pagùra! Son mé amise, son quèle de la teterìa!» (*Si volta a osservare verso la parte opposta a destra*) Vegnìva giò la tigre, vegniva giò el tigròto, la tigre gh'avea una faccia d'incasàda!... Quand l'è stàita in t'la piàsa, la cumincià (*ruggito possente che si trasforma in parlato*): «OEHA! OEHA! OEHAU! Bela recompénsa! Mi t'ho tetà tuto el sangue marso, AHOAU che me veniva dà vomegàre, OAHAE che vòmeo ancora adèso... AOEAHH! Che t'è dàit anca un casutùn al me fiolìn in tei cojón, che mi me ricordi!... AOAHAAH! E poe te m'ha fàit imparà anca a mangià la carne còta, che adèso, tüte le volte che magnémo la carne cruda... (*gesto di disgusto*) avémo una disenterìa che caghémo sangue per una setimàna... OAEAAH!» (*Stacco: è il soldato che risponde col medesimo linguaggio della tigre a base di ruggiti*) «AUOEH! E mi, alóra? AOAUHE! Che t'ho tetà via tüto el latte che te stàvet sciupàndo? EAUH! Che cume un Budda ero 'gniut! Va' via! E po' la carne còta... AAHUEOH!... Che me sont brusà anca i cujíni! EHH! QUAUA!» (*Esegue un brontolio a base di ringhiate, ruggiti, borbottamenti alla maniera di un marito nel classico alterco con la moglie. Termina con una risata ringhiosa che si trasforma in un sorriso ammiccante*) Se sa che po'... che quando in una famija gh'è l'amore!... (*Pausa*). Emo fato la pace. Po' sunt andà verso la gente (*si porta sulla destra*): «Oh, zente, vegnet fora, emo fato la pace, niente pagura, i me amìsi i resta con noialtri... ah, ah!!!» (*Un respiro, si rivolge alle tigri*) «Ohi, quand i sorte i mé amìsi, adèso, no' féghes spavento, eh, coi denti, stèt cosí... covèrti... (*atteggia una smorfia con le lobbria che nascondono i denti*) e j'ùngie dentro, fin soto le asèle, cosí... (*porta le mani chiuse a pugno sotto le ascelle*) caminé coi gomiti, cosí...» (*Accenna l'assurda camminata*) Vegne föra la zénte: le done, i omeni... «Acostév, senza pagura». Qualchedùn ghe dà una rusuldìna, una caresìna, e la tigre... L'è ferma! Boja, i bambin, un coraggio che no' se pol dire: – quàter fiulìn sun muntàt in gropa a la tigre. E quèsta fèmena, la caména tranquila, e quand el

bambin sta per cascar... Zac! la s'abàsa. Quando se dise una madre! E po' i ziojàva! Ziojàva coi vègi, coi òmeni, con le done, coi bambin, coi gati, coi cani... che ogni tanto ne spariva qualchedùn, ma ghe n'era tanti, nesciùno s'acorgéva<sup>1</sup>.

*Le tigri in maschera.*

Un ziórno che gh'era tüta una festa in mèso a la piàsa coi òmeni, con le tigri e i bambin che ziojàva, ariva un vègio, un contadìn de la montagna, coréndo, criàndo: «Aiuto!! Al meo paese gh'è i soldàt de Chang Kai-shek... a ghe porta via le done, a ghe màsan i cavài, me pòrtan via i porsèli... vegnìte! Vegnìt a judàrghe coi vostri fusìli, compàgn!» «Fusìli? Ma noialtri no' gh'avémo armi, – d'isen i contadìn, – nemanco un stciòpo». E mi (*sale di tono e solleva le braccia trionfante*): «Ma gh'avémo do' tigri!» Ciàpa le do' tigri, sùbeto su per la muntagna, su a scarpignàr, 'rivémo in l'altra vale. Boja!, de soto, 'do gh'era el paese... gh'era i soldàt de Chang Kai-shek, che davvero stàvan coi fusìli, co' le bajonète a sfrucugnàr, a stcepar, a sparare. (*Mima un gesto rampante. Urla*) «Le tigri!» «АОЕАHH!» Boja... come han vidùe le tigri, i sont restà ingesàt, i soldàt de Chang Kai-shek! Ghe s'è stcepà la zinta de le braghe, j'è andàit giò sui ginóci, se sont cagà su le scarpe... e via che corévan spaventat!! «Vittoria, vittoria!!» E da quèl ziórno, tüte le volte che in un paese visìno arivavàn i soldàt de Chang Kai-shek a far razìa, ghe vegnìva a ciamàre sùbeto: «Le tigri! Le tigri!» E noi se andava... (*Gesto della zampata*) «OEАHH!» Arivàva tüti i ziórni, arivàva de ogni vale, arivàva de un paese, de un altro... arivàveno a prenotàrse parfìn una settimana prima!... (*Pausa, cambio di tono*). Una zionàda sont arivàti de dódese paesi, tüti insieme: «Le tigri! Le tigri!» «Avémo do' tigri soltanto, come se fa? Le fasémo a tòchi? Non se pòle. Besògna far de le altre tigri». «Come?» Le fasémo finte... de' mascheroni grandi come se fa de carnevale... le fasémo tüti noialtri, co' la carta impresàda, po' li colorémo, ghe se fa la boca, i dénci. (*Mima di introdursi, chino, dentro un mascherone*) Un va dentro in t'la testa, tüt intrégh con le brasa, po' un altro de drío apogiàto, atacàto (*mima la sequenza*), e un terzo ancora con el brazo libero de soravìa per far la coda de la tigre (*appoggia il polso della mano destra fra i glutei*), che una tigre senza la còa non fa impresión. Po' una covèrta de lana giòla, tüta de soravìa, con de le righe nere, bela lunga per non far vedér sei pie... Che sei pie in una volta sola... son un po' tropi. (*Fiato, ritmo disteso*) Poi besògna imparare a far el rugìto. (*Si rivolge fronte al proscenio*) Avanti qua, oh! Besògna far le tigri allora... Su, su, coràgio, tüti quèi che vòjon far le tigri... avanti! anca una dona, sí avanti! Quattro, dódese... (*Finge di contare gente che s'è levata in piedi*) Quaranta, quarantasìnque,

sesànta... Basta cosí. (*Fa il gesto di sistemare gli allievi sulla sinistra del palco*) Adèso metève lí, prima de far le tigri, besógna imparà a rugìre. Dài, tigra... (*Indica le tigri che stanno sulla destra*) Avemo i maestri; qua, avanti, dài, fa un bel rugìto: «AOEH!!! UAOAHH!!!» (*Solleva il tono*) «AUUUA-AU-AU!» (*Dà strappi ritmici*) «HIUEIAE!» (*Va in falsetto*) «OOHAAUU!» (*Con tono grave*) «IUAHAAO-OOHA-OUA-UA-UA!» (*Ritma con strappi*) «Senti? Dài, falo ti! Coràgio, coràgio... dài, l'è fàzile...» (*Ripete in sordina la progressione dei ruggiti*) HIUEIAE - AUUUA - AU-AU - IAOHAAO - OOOA! «Avanti ti repete». (*Fa la caricatura di uno degli aspiranti tigri che emette suoni afoni e di gola*) «ALULI - AAH - OOH - EOOH - EH - EH - AU AI!» (*Espressione attonita*) «Ma cos'è: una rana con le adenoidi?!» Ma, meno male, che emo fato 'sta lesiùn de la tigre, parchè quando sont arivà de nòvo i soldàt de Chang Kaishek, che i era mila e mila, noialtri che éremo preparàdi con tutte le tigre, coi faciòn... Loro i vegniva avanti cui fusìli: «Le tigri!» «OEAAH!! AOHEU!» (*Gesto di fuga*) Han butà i fusìli e via che son scapà, son corsi fino al mare. Se son fermà giusto parchè gh'era el mare. «Ah, ah!! Vitoria!»

È arrivato un burocrate dirigente politico, g'ha faìt dei gran aplàusi: «Bravi! Bravi! Che invensiòn straordinaria questa de le tigri! Sojamènte el popolo poteva avèrgehe quèsta imaginasiòne!» «Gràsie!» «Adèso però le tigri bisogna portarle de nòvo ne la foresta...» «Ma come, ormai sono abituàte con noi, sono come i nostri fratelli...» «No, non si può». «Le se podrìa sistemà anche nel partito...» «Per carità, la tigre no' g'ha senso dialettico... e i son fundamentalmente anarcoidi! Non se pol, specie nel nostro partito... No, no, no... portéle ne la foresta... ubbidite al partito!» «Sì, ma però...» «Ubbidite al partito!» «Sì, ma...» «Partito!...» E noi non abbiamo obbedito al partito. Emo ciapà le tigri e l'emo sistemà dentro un polàio... emo svodà el polàio de le galine e dentro 'ste do' tigri che andàveno sui trespoli, tüto el ziórno... cosí (*mima le tigri appollaiate che vanno in altalena*), tranquille. Che quando pasava un burocrate politico, noi gh'avévemo già insegnato quèlo che dovevàn fare. (*Mima il transito del burocrate che s'arresta stupito*) Pasava il burocrate politico, restava ingesàdo (*torna a indicare il basculare*): CHICCHIRICCHI!! (*Stop del burocrate attonito*). Perplessità momentanea del politico! (*Respiro, poi, sollevando il tono con soddisfazione*) «Galli tigrati...» (*sorriso del burocrate convinto d'aver capito*) e andava via. E meno male, meno male che... (*S'arresta*)<sup>1</sup>.

*Non lasciate sfogare la risata.*

Attenzione: per almeno dieci volte, nel corso dell'esecuzione di questo pezzo, io interrompo l'applauso, sormontandolo con la ripresa del racconto... Non bisogna lasciar mai sfo-

gare né gli applausi né le risate, soprattutto quando sono applausi e risate che scattano sull'emotività; allora bisogna sovrappaffare il pubblico pur di tenere il ritmo... e bisogna anche ricordare... che, spesso, è soltanto una parte degli spettatori che tira... gli altri succede che, magari, si limitano a due battimani stracchi, e ci sono anche quelli che magari tutta la sera stanno lí ingessati fermi cosí, attoniti, e si chiedono: «Ma dove son capitato? Ma che me ne frega a me delle tigri, ma se le mangi lui le sue tigri schifose! A me le tigri mi fanno schifo! Non vado mai allo zoo proprio perché puzzano!»

Insomma, senza buttarla in farsa, c'è anche un pubblico refrattario e quello non devi ignorarlo, guai, devi cercare di coinvolgerlo e per questo bisogna avere la forza di tagliare, di smontare – come si dice – le risate; questo lo consiglio soprattutto ai ragazzi che, le prime volte che montano in palcoscenico e sentono l'applauso, se lo lasciano consumare fino all'ultimo rasentando due orgasmi... no! Niente! Tagliate, tagliate! Poi, dirò di piú: ci sono degli attori che si fanno scattare gli applausi da soli... cioè fan l'autoclaque. No, non scherzo, si fa cosí. Nel chiudere una risata si batte una pacca... mano contro mano: plach! E il pubblico, condizionato, parte con l'applauso.

Ma meno male che emo tegnùdo le tigri! Il soldato descrive la battaglia fra le tigri e le truppe di Chang Kai-shek e la loro fuga verso il mare; gli applausi dei dirigenti del partito che insistono perché le tigri ora vengano ritirate in gabbia, in uno zoo. «In uno zoo?!» «Sì, saranno piú tranquille». La gente non ne vuole sapere. I dirigenti insistono. Il capo ideologico del partito recita velocissimo il suo comizio: «Ormai le tigri non servono piú, il pericolo è passato». Non c'è piú pericolo, perché in Cina non ci sono piú nemici... (*a ritmo vorticoso*) ci sono soltanto: l'esercito, il partito e il popolo. Popolo, partito ed esercito sono la stessa cosa, se vogliamo possiamo anche vederli iscritti in una specie di triangolo dove, naturalmente, al vertice ci sta il partito, e in certi momenti anche l'esercito, e alla base rimane il popolo struttura portante, ma che non è soggetto, anzi, partecipa in forma dialettica alle decisioni che vengono proposte dall'alto per essere considerate nell'intermedio e quindi accettate dal basso previo modifiche realizzate dal partito in una azione fattiva e tendente alla costante verifica». «Le tigri!!!» OEAHHH!! OEAHHH!! (*Fa il gesto di lanciare le belve verso i burocrati*).

*Nascita della tigre.*

A proposito della *Storia della tigre*, vorrei raccontare un episodio di qualche tempo fa. In un'intervista al «Messaggero», avevo raccontato di aver recitato quel pezzo in pubblico per ben due anni consecutivi andando sempre a soggetto, e che solo da poco mi ero deciso a metterlo per iscritto. Pochi giorni dopo, su un altro giornale, era uscito un pezzo in cui l'autore ironizzava su quella mia dichiarazione, facendo sberleffi e trattandomi da fanfarone, megalomane e anche un po' millantatore...

Eppure quella che avevo raccontato, come possono testimoniare tutti i componenti della compagnia compresi i tecnici, era la verità... Per dimostrarlo, esporrò ora tutti i particolari della sequenza.

Il debutto di questa giullarata è avvenuto a Firenze alcuni anni fa. Recitavo in un teatro tenda, sul Lungarno. E quella sera decisi di tentare il pezzo nuovo. Mi ero fatto uno schema del racconto... neanche per iscritto, solo mentale, le sequenze dei vari passaggi... e poi via! Naturalmente quel racconto me l'ero pensato in più d'una occasione, viaggiando in treno... la notte, quando non riuscivo a prender sonno... e passeggiando. Mi capita spesso di camminare tutto solo per chilometri. Il muovere le gambe mi sollecita l'immaginazione. Eravamo di maggio, ero abbastanza caricato, son montato sul palcoscenico dopo aver detto a Lino Avoglio, che è il nostro tecnico della fonica: «Lino, metti su un nastro grande e registra». Nessuno, nemmeno Franca sapeva che avrei tentato. Fu una sorpresa per tutta la compagnia. L'esibizione durò venticinque minuti esatti. Ebbe subito successo... Ma io avevo fatto mente locale che molti svolgimenti non funzionavano ancora, c'erano ripetizioni inutili... passaggi non sviluppati... troppo descrittivi... molta approssimazione. L'indomani ascoltai il nastro. Mentalmente feci gli aggiustamenti del caso, pensai ad altre soluzioni, immaginai come sostituire gestualmente passaggi che avevo raccontato con le sole parole. Però *La tigre* quella sera non funzionò come la sera precedente: mancava la carica e il ritmo, se pur sgangherato, che aveva al debutto.

Altro ascolto dei due nastri. Ci pensai tutta la giornata seguente. Tagliai alcune parti e strinsi il racconto. Finalmente la terza sera funzionò davvero a meraviglia. Il testo era molto più asciutto: dai venticinque minuti della prima sera era arrivato a quaranta. Dopo dieci giorni, tagliando, rastremando, stringendo ancora, finalmente *La tigre* durava cinquantacinque minuti. Sembrerà un paradosso, ma è proprio così: in teatro, spesso, tagliando le parole, il tempo si dilata, poiché subentrano le