

Voglio iniziare quest'ultima giornata – che conterrà, lo preannuncio sin d'ora, una sorpresa, spero gradita – rievocando una chiacchierata con Ferruccio Marotti, che guida la ricerca teatrale all'ateneo romano. Si parlava dei programmi dei vari teatri, elencando le proposte di allestimento per quella stagione e commentando la scelta dei testi e la loro realizzazione da parte dei registi. All'unisono ci ritrovammo a esclamare: «Ma qui siamo di fronte a una vera e propria elegia della morte, alla sagra cimiteriale del disimpegno». D'accordo, ma che facciamo? Stiamo a guardare e facciamo boccacce e mosse scurrili?... e ci tocchiamo velocissimi i «cosiddetti» nel tentativo di scongiurare l'approssimarsi orrendo del canto funebre... con il *Dies Irae* e l'*Ora pro nobis*?

Ulisse se ne frega.

Certo, qui non si tratta di sfuggire al discorso della morte, o, come dicono certi letterati, alla problematica della morte. Ma un conto è il pensiero, un conto è l'assillo. Nel teatro dei Greci, per esempio, la morte è la costante di contrappunto a ogni storia: sull'asse della grande bilancia di ogni vita, c'è ben ficcato e inamovibile il perno del destino. Nulla, per nessuna ragione e in seguito a qualsiasi sforzo, si può spostare o modificare. Il destino sovrasta anche gli dèi... e la morte ha un cranio senza orecchie. Chiave di ogni tragedia sono il fato e la morte. Ma l'uomo pazzo non ascolta la regola. Nella tragedia di Euripide si introduce la chiave di ribaltamento prodotta dalla volontà dell'uomo, espressa con tanta forza e determinazione da sconvolgere anche gli ordinamenti assoluti del destino. «I sentimenti alti dell'uomo», come li chiama Euripide, inducono gli dèi a modificare le sentenze e ad accettare anche l'impossibile e l'illogico.

La grande variante di Euripide rispetto a Sofocle sta proprio lì, che il primo presenta eroi che si buttano con passione disperata a vivere situazioni il cui epilogo è già segnato. Loro sanno che la scommessa è già perduta, ma vogliono giocarla a ogni costo fino in fondo. Spesso, davanti a tanta caparbia e generosità nell'opporli al destino, gli dèi giungono a commuoversi e scatta il «deus ex machina». Su una macchina scenica gli dèi scendono dal cielo e rimediano alla sorte segnata, modificando il finale.

Così succede nel *Filottete*. Il protagonista (Filottete appunto), perseguitato dal destino e dagli dèi, viene prima beccato a una gamba da un serpente velenoso. La gamba gli va in cancrena. Puzzolente e urlante per il dolore viene abbandonato dagli amici (Menelao, Agamennone, Ulisse, Achille... ammazza che amici!) su un'isola a crepare. Egli resiste, non soltanto alla cancrena, ma persino alla solitudine. Ma non resiste alla trappola che gli giocano Ulisse e Neottolema, figlio di Achille, che ritornano all'isola con l'intento di fregarlo. Vogliono portargli via l'arco portentoso col quale 'sto Robinson Crusoe ante litteram riesce a procurarsi il cibo. È tanto pulito e generoso il comportamento di Filottete, che il figlio di Achille si sente a suo confronto un verme (Ulisse se ne frega). Il giovane... va in crisi (Ulisse se ne frega). Il giovane si ribella a Ulisse e si rifiuta di truffare un'altra volta l'amico. Rivela tutto il macchinamento a Filottete... Ulisse tranquillamente scopre le proprie carte: lui è il vero grande politico. Ammette che il loro intento era di truffarlo, ma non per vantaggi personali: «Senza l'arco portentoso, Troia, ha sentenziato l'oracolo, non verrà mai espugnata... migliaia di giovani achei morirebbero per nulla...» E giù retorica a palate. Filottete non è fesso: ascolta con un sorriso ironico, e ribatte con molta acutezza e sarcasmo alla tirata scaltra di Ulisse. Ma alla fine cede: non per stanchezza, ma per razionalità e grande distacco. «Prendete pure l'arco... il mio ruolo è finito». A questo punto si spalanca il cielo e sulla famosa nave scendono in massa gli dèi: «No, non possiamo permettere che quest'uomo si sacrifichi fino a 'sto punto! Tu sei più degno di noi». Ecco la grande catarsi. Nel finale scatta il ribaltamento. Il pubblico è già stato portato a pretendere questa soluzione, ha bisogno che «la speranza inondi la miseria dell'uomo, come la piena di primavera che i campi feconda».

Ma c'è anche l'altra soluzione, quella di accettare con logica pessimistica, con elogio dell'impotenza e dell'abbandono

no, la sconfitta. Ecco, l'elegia della morte... che sinceramente non accetto... non solo in teatro.

La passione dei croati.

Ho visto a Zagabria un mistero in croato: *La morte del vilano*. È la storia di un contadino ancora giovane, aggredito da una serie incredibile di vessazioni da parte di uomini potenti ai quali egli si è ribellato con grande coraggio. Resiste, ma alla fine deve soccombere. Prima di morire, però, dà l'incarico al suo più caro amico di eseguire il commiato. È questo un rito antichissimo nel quale l'amico designato dovrà identificarsi col morto, anzi prendere le sue veci, quasi le sue sembianze. Indosserà l'abito del defunto e cercherà, per quanto gli sia possibile, di imitarne la voce e i gesti. L'amico si pone addirittura cavalcioni sulla cassa da morto e inizia a raccontare la vita dell'altro, ma parlando in prima persona. È l'amico che parla. Si rivolge alla madre, la ringrazia per averlo messo al mondo e allevato. Al padre bacia le mani e ricorda la prima volta che lo portò a caccia con sé... Al fratello maggiore ricorda quando gli insegnò a cavalcare. Si alza in piedi, mima le sgroppate del cavallo, i ruzzoloni. Gli amici battono i piedi e le mani, imitano il nitrito del cavallo, afferrano il giovane, lo buttano per aria. Il gioco si trasforma in danza. Tutti i presenti levano un calice col vino e bevono. Una fisarmonica e due chitarre sostengono le grida e il canto. Si danza intorno alla cassa da morto. Il giovane che fa il doppione del defunto s'incontra con una ragazza. È la vedova del morto. Entrambi si siedono sulla cassa. Parlano e ridono. Il giovane rifà l'antica dichiarazione d'amore. Fingono un alterco. Intervengono gli amici. Insieme tornano a danzare. Nel gioco entrano anche i potenti che hanno perseguitato il giovane. Si dicono pentiti della loro infamità. La madre non permette che costoro entrino nel cerchio e toglie la fiasca di vino dalle mani del figlio che stava per offrirne ai nuovi venuti. E grida: «Voi siete tornati indietro nei vostri sentimenti e io vi credo, ma ora fate tornare indietro il tempo di mio figlio! Solo allora lascerò che scendiate nella festa!»

La scena è a due piani. Lassù stanno i proprietari delle terre, il vescovo e il principe. La danza si fa sempre più frenetica. Dal piano di sopra sono scomparsi i potenti. Tutta la comitiva sale, gli amici si caricano la cassa sulle spalle e la tra-

sportano sul praticabile. Quindi calano la bara. Tutti escono fra le quinte e ritornano trascinando un albero con tanto di rami e radici. Lo piantano sulla tomba. Le radici si muovono e si protendono verso il basso a lambire il coperchio della cassa. Il trucco è molto semplice: sono le braccia dei personaggi della storia, tutti si sono posti bocconi e hanno infilato le mani nelle ramificazioni delle radici e le hanno spinte in basso. Anche le loro braccia sono diventate radici. Il coperchio della cassa viene divelto, il cadavere del morto viene sollevato e avvolto nelle radici, lo sollevano lentamente, dal di sotto risale dentro il tronco dell'albero. Poi riappare seduto sull'albero a cavalcioni.

È un mito che, mi hanno assicurato, è più antico di quello di Dioniso. Col cadavere tramutato in concime rinasce la vita dentro l'albero. La natura è madre degli uomini e dà loro la possibilità di tornare a vivere come foglia, frutto, ramo. Non è semplice catarsi. È l'impegno di voler ribadire che non si finisce. Il rito serve a riproporre la presenza del defunto nella memoria di una collettività. L'uomo e la donna, essi dicono, muoiono veramente solo quando la collettività li ha scordati, la gente non racconta più di loro. E per farsi ricordare bisogna saper vivere storie degne di essere raccontate. Il defunto vive nell'albero, ma è chiaro che vive anche nel cervello e nel corpo di ogni uomo o donna con cui ha scambiato affetti, amicizia, solidarietà. Questo è un discorso sulla morte che mi prende. E non a caso nasce dal teatro popolare. Un teatro e una cultura che sanno affrontare con ironia anche il discorso delle leggi divine fino al libero arbitrio.

Dialogo con Lucifero di Bonvesin.

Si pensi a Bonvesin de la Riva, autore talmente popolare da ritrovarsi relegato in reconditi spazi dentro le antologie della poesia italiana, figurati, uno che per di più scrive in volgare non omologato, cioè in lombardo! Eppure è uno dei più interessanti poeti del Medioevo, soprattutto perché è il loico per antonomasia che spara girandole feroci di dubbio ironico contro i principi inamovibili della scolastica e inventa la dialettica dell'umanesimo. Quasi sconosciuto è infatti il contrasto fra la Madonna e il demonio. Già è straordinaria l'idea di far incontrare la Madre di Dio con il «nemico». E dal momento che si arriva al punto di permettere al «nemico» di di-

re la sua... ebbé, siamo a un livello di democrazia iperutopica (il contrasto è della metà del Duecento, quindi anteriore a Dante). In piú, se si fa un minimo di attenzione, ci si accorge che quel diavolo assomiglia terribilmente all'uomo e che le ragioni dell'uno sono le stesse dell'altro. Eccolo, è lui, Lucifero in persona che parla:

Da po' ke De' savea
avant m'aves creao
ke per un soleng pecao
eo me saré perduo
crear no me dovea
no me dovea crear.

Traduzione: «Dal momento che Dio sapeva, prima ancora di crearmi, che per un solo peccato io mi sarei perduto, crearmi non avrebbe dovuto, non mi doveva creare». E poi va avanti (traduco a braccio): «Con tutto che avrebbe potuto, volendolo, salvarmi, facendomi piú santo, piú savio e provveduto, saldo e incorruttibile come torre d'avorio, e invece mi ha inserito, come morbo, la voglia di prevalere, per farmi poi cadere».

Cioè, Dio viene brutalmente accusato di aver truccato il gioco, di aver preparato in anticipo il mazzo delle carte cosí che la trappola potesse scattare come una mazzata. Ma perché? A che pro? Perché fabbricarsi un nemico? Vuoi vedere che anche Dio ha bisogno dell'antagonista? Il nero per esaltare il bianco, il male per accorgersi del bene. Non c'è cosa piú noiosa di un mare piatto senza vento e senza onde... cioè senza contrasto. E possiamo ben immaginarci questo padreterno affogato in un creato senza contraddizioni, senza scosse e senza dialettica, in una geometria priva di angoli dove le rette corrono tutte all'infinito. E allora che fai? Monta una commedia con passaggi grotteschi e tragici dove gli attori sono convinti di andare a soggetto, ma il testo, invece, è già stampato.

Il prestigitatore epico.

E ora mi dispiace, ma prima di congedarmi – poi capirete perché – devo denunciare un'aggressione di cui sono stato vittima indifesa, nell'atrio del teatro Argentina, mentre chiacchieravo con un gruppo di ragazzi che seguivano queste «gior-

nate»... Si parlava della cosiddetta «quarta parete», e soprattutto delle provocazioni per togliere il pubblico dalla condizione passiva dello spettatore abbioccato, quando una ragazza, una bella morettona, mi ha letteralmente investito con una caterva di insulti: ha cominciato con l'accusare l'intero gruppo della Comune di organizzare interventi che si risolvono spesso in un fatto meccanico, in qualche modo esterni al gioco teatrale vero e proprio, che rimangono quasi sempre circoscritti al palcoscenico; poi ha dichiarato che, ad esempio in *Clacson trombette e pernacchi*, le provocazioni che si proiettavano a ogni pie' sospinto non toccavano quasi mai temi o situazioni politiche, ma al contrario giocavano su inciampi o incidenti, quasi a distrarre il pubblico con la stessa tecnica, più o meno, impiegata dai prestigiatori quando devono preparare, non visti, il trucco a effetto che farà sbottare di meraviglia. Ditemi voi se questo non è un linciaggio!...

Più tardi poi, non contenta, ha ribadito il concetto in sala, e, incurante della mia preghiera che almeno non mi scorticasse la pianta dei piedi, intanto ha sottolineato di aver imparato quell'arte di pelar vivo il prossimo... proprio da me, e quindi mi ha pregato (si fa per dire) di spiegarle se reputassi ancora «epico» il rivolgermi al pubblico intrattenendomi con lui e coinvolgendolo nel gioco delle provocazioni. Bumbete! Botta finale, no? In ogni modo l'ho ringraziata, perché mi ha consentito di introdurre, lasciandole l'onere della risposta, la sorpresa annunciata all'inizio: Franca.

Ecco, mi pare proprio che sia giunto il momento di ritirarmi. Da questo momento in poi, la parola è a lei.

La figlia d'arte.

Entra, accolta da un subisso di applausi, Franca Rame. Ringrazia: «Non esagerate... così, invece di darmi coraggio, va a finire che mi portate fuori... mi esalto... perdo la testa... mi convinco di essere un uomo...» (*E a questo punto, tra l'ilarità generale, indica Dario con un cenno*) Tornata la calma tra il pubblico, prende la parola.

Prima di tutto, consentitemi un breve preambolo: Dario vi ha già raccontato come io sia nata figlia d'arte: ho cominciato a recitare che avevo otto giorni fra le braccia di mia madre... facevo la parte del figlio di Genoveffa di Brabante...

non parlavo molto e avevo una recitazione piuttosto naturalistica... sapevo poco dell'epicità e dell'estraniamento. Ma per fortuna più tardi, quando da ragazzina mi trovai a recitare anche testi classici, come *Giulietta e Romeo* e l'*Otello*, per istinto e per educazione non ricorrevi mai all'enfasi e non mi appoggiavo mai a effetti melodrammatici o rettorici. Tutto il nostro far teatro nasceva da una pratica quasi naturale su modelli semplici. Per noi il recitare non imponeva certo problemi di ricerca stilistica. Avevo imparato a muovermi e parlare sul palcoscenico... quasi senza rendermene conto... imparavo le parti sentendole recitare per serate e serate da mia madre e dalle mie sorelle più grandi. Recitare, per noi, era semplice come camminare e respirare. Poi, più tardi, entrando a lavorare in compagnie cosiddette primarie, mi sono resa conto, per confronto diretto, che possedevamo uno stile molto più limpido e produttore di quello caotico e pieno di birignao naturalistico che sciorinavano gli attori delle compagnie di nome. Noi eravamo dei guitti provvisti della dote della comunicazione... Nessuna parola cascava a spiacciarsi sul palcoscenico, tutto era proiettato sul pubblico.

All'inizio del mio impatto col teatro ufficiale e rinomato, io quasi mi vergognavo della nostra tendenza costante all'improvvisazione, qualcuno mi aveva convinto fosse un modo incolto, quasi cialtronesco. Solo più tardi mi son dovuta rendere conto del grande vantaggio che avevo acquisito con l'essere nata teatralmente di tradizione popolare. Ho provato subito grande affetto e gratitudine per Bertolt Brecht quando mi è capitato di leggere una sua famosa sentenza: «Il popolo in arte sa esprimere con semplicità cose profonde. Certi intellettuali con farraginoso complessità riescono ad esprimere solo idee profondamente vuote».

Eppure, con tutto il bagaglio di esperienze che mi portavo appresso, non sapevo nulla della provocazione diretta. Non faceva parte del nostro teatro. Sì, noi eravamo naturalmente epici, si rappresentavano i personaggi... non ci si rivestiva dei personaggi. Ma solo mio padre, che era il capocomico e direttore della compagnia, sapeva rivolgersi direttamente al pubblico, intrattenerlo, scherzare, provocarlo nei prologhi che lui solo eseguiva (mai durante la rappresentazione vera e propria). Noi femmine di compagnia si recitava, ci si occupava dei costumi, si stava alla cassa, si aiutava materialmente ad allestire lo spettacolo, ci si preoccupava accidentalmente di occu-

parci della casa e di cucinare. Ma sul palcoscenico non affacciavamo mai a dialogare col pubblico. E così continuai a rivestire i panni e la logica della recitante non proiettata nella provocazione e nell'intrattenimento anche dopo, quando formai compagnia con Dario.

Solo al momento in cui producemmo il grande salto, cioè decidemmo di abbandonare il circuito ufficiale, mi trovai costretta a imparare a intrattenere il pubblico, rivolgendomi direttamente alla platea. E non è stato facile... anzi, all'inizio mi rifiutavo assolutamente di rivestire quel ruolo. Oggi affermare che si è trattato di una gran piroetta all'indietro. La prima volta mi sentivo impacciata, inibita. Posso assicurarvi che imparare a rivolgersi direttamente alla gente, guardarla in faccia, conversare con essa, è molto più difficile che eseguire qualsiasi pezzo recitato a singolo o in coppia, o almeno lo è stato per me. E qui arrivo a rispondere alla ragazza che chiedeva del valore del dialogare con la platea. Tutto dipende da come lo si effettua, lo si può realizzare in modo cialtrone o in maniera inventata, con stile. A proposito poi del trucco ad effetto da prestigiatore per distrarre il pubblico al solo scopo di architettare la beffa ad effetto, e che 'sto marchingegno sarebbe assolutamente privo di motivazioni politiche, smentisco con calore. Noi abbiamo messo in scena due commedie nelle quali venivano montate passo passo due provocazioni politiche di grosso impatto.

Il colpo del magliaro.

Mi limiterò a raccontarne una: il macchinamento era ben sistemato dentro lo spettacolo, che aveva per titolo *Guerra di popolo in Cile* ed era stato messo in scena a immediato ridosso del colpo di stato di Pinochet, con l'assassinio del presidente Allende e il massacro di migliaia di democratici, uomini e donne.

Il testo fu realizzato con documenti autentici di grande drammaticità. Un fuoriscito cileno ci aveva procurato, tra l'altro, la registrazione dell'ultima trasmissione alla radio del Mir, un gruppo dell'estrema sinistra la cui centrale radiofonica era stata assaltata e distrutta dai carabinieri di Pinochet. Due cronisti, un uomo e una donna, continuavano a trasmettere fino all'ultimo minuto dando le posizioni delle truppe di repressione, delle vie ancora libere per la fuga e lo sganciamento da parte dei pochi superstiti. Il tonfo della porta abbattu-

ta e una scarica di mitra sono gli ultimi segnali della trasmissione. Era quello il tempo in cui anche da noi si viveva un clima di imminente colpo di stato. Si erano scoperti progetti di intervento armato da parte di certi corpi speciali, programmazione di arresti in massa e progetti per l'allestimento di campi di concentramento in Sardegna. Ultimamente, nell'inchiesta sulla P2, è venuto a galla che quel progetto, appoggiato da forze politiche ben identificate, era tutt'altro che una velleità astratta. Fatto sta che a gran parte dei dirigenti del sindacato e del Pci era stato ordinato di non dormire a casa... bisognava evitare di farsi sorprendere nel sonno. Naturalmente, gli organi responsabili del governo rassicuravano che nulla c'era di reale in quelle voci e che si trattava di provocazioni messe in piedi da gruppi di mestatori.

In quel clima noi ci trovammo a mettere in scena lo spettacolo in appoggio alle vittime e ai perseguitati dalla repressione dei militari cileni. Lo spettacolo era stato concepito come una sequenza di vari monologhi, sketch e canti, a incastro. In un monologo impersonavo la Dc cilena, una specie di grande lenona tutta lacrime, spergiuri, trivialità, che recitava la sua innocenza saltellando fra mucchi di cadaveri e si barcamenava fra il potere reazionario e una parvenza di democraticità imburrrata da cinguettii ipocriti. Noi, come sapete, esibivamo anche in grandi spazi, come palazzetti dello sport e grandi cinematografi privi di acustica. Perciò impiegavamo microfoni e amplificatori di grande potenza. Inoltre ci si serviva anche di radiomicrofoni. Questo dava il vantaggio a ogni attore di potersi muovere liberamente in lungo e in largo, per tutto il palcoscenico. Ma tale accorgimento presentava l'inconveniente che spesso sulla stessa onda della nostra radio s'innestasse la voce proveniente dalle auto della polizia; sul facsimile di questo: «Pronto, pronto, qui pantera nera... a drago rosso... ci sentite? passo... Un ubriaco sta dando fuoco al bar dello sport, accorrete... passo». Queste interferenze, quasi sempre, si risolvevano in giochi spassosi... rispondevamo alla polizia inventando a nostra volta delle sigle fantasiose, tipo: «Pronto, pronto, qui gorilla imbizzarrito... a babbuino scardinato... Il leone imbecillito s'è mangiato il guardiano... accorrete con un medico... il leone non riesce a digerirlo, portate Alkaselzer in abbondanza... passo»... C'era qualche poliziotto di spirito che, scoperta la provenienza, ci faceva sopra quattro risate... ma i più la prendevano male. Il nostro pubblico si era ormai abituato a quelle interferenze e ci si di-

— vertiva un mondo. Noi, su questa casualità, abbiamo impostato il primo gradino della nostra provocazione. Truccammo l'inserimento della polizia. Registrammo su nastro alcune comunicazioni come se provenissero dalla centrale: «Pronto... pronto, a tutte le macchine... rientrate! Passo». «Pronto qui drago verde in pattugliamento... chiedo se l'ordine vale anche per noi... passo». «Sì, pronto, è un'emergenza... cretino! Non l'hai ancora capito? Passo e chiudo!» Noi fingevamo, anche in questo caso, un dialogo spiritoso con la centrale... Ma intanto avevamo soffiato nell'orecchio del pubblico il termine «emergenza».

— Fra gli spettatori c'era sempre qualcuno che lo rilevava... Noi ci si faceva qualche battuta tranquillizzante a sfottò, tipo: «Niente paura, oggi è sabato, figurati se da noi si va a organizzare un colpo di stato durante il week-end!» E quindi si riprendeva con lo spettacolo dal punto in cui era stato interrotto. Ma ecco che di lì a un po' scattava un'altra interruzione. Una ragazza, con molto imbarazzo, si presentava sul palcoscenico con un biglietto sul quale erano scritte le sigle di un paio di macchine da spostare. «Scusate se vi procuro 'sto impiccio, ma la mia auto è bloccata e purtroppo devo rientrare... ho telefonato a casa, ma il telefono è bloccato... fa uno strano rumore...» «Anch'io ho tentato di telefonare... – incalzava un altro spettatore, – ma ci dev'essere un guasto in tutta la zona...»

Naturalmente questi interventi erano truccati: nel pomeriggio avevamo avuto una riunione con tutti i compagni organizzatori dello spettacolo e lì avevamo coinvolti nella rappresentazione: a ognuno era stato affidato un ruolo. Uno degli attori della compagnia, ben camuffato in mezzo al pubblico, faceva da regista e buttafuori per le varie entrate in battuta. In seguito all'intervento della ragazza sul problema del telefono, noi dal palcoscenico si prendeva la palla al balzo per montare la situazione: da un lato, scherzosamente, ci si riagganciava alla possibilità di un blocco della polizia, dall'altro si ironizzava che se trovando bloccato il telefono pubblico di sicuro si trovava bloccata e isolata anche la questura, la caserma e la curia... quindi, l'eventuale colpo di stato era già mandato a monte. Un attore, nel ruolo dello spettatore con velleità di estremismo becero, faceva qualche battuta smaccatamente provocatoria sul tranquillo sonno, con incubi, dei dirigenti del Pci che pubblicamente assicuravano essere fantasiose le paure della gente riguardo una mossa bru-

—

tale dei militari, ma che, a ogni buon conto, andavano ogni notte a dormire dalla mamma. Di lì, immancabilmente, scaturiva un dibattito piuttosto acceso sul tema dell'abbocco socialdemocratico-revisionista. Noi ogni volta si ricuciva con fatica la situazione... quindi si riprendeva con lo spettacolo.

All'istante un rombo, proveniente dall'esterno, ci bloccava tutti. Avevamo disposto alcuni altoparlanti fuori dal teatro (o dal palazzetto dello sport) e, a quel punto, si stava mandando la registrazione di un passaggio di cingolati. Qualcuno, sempre dei nostri, correva nella strada e rientrava testimoniando il passaggio di qualche autoblindo o carro armato. Noi tornavamo a minimizzare. Si riapriva la discussione. Qualcuno avvertiva che in sala c'erano dei poliziotti in borghese. È da ricordare che, per legge, la polizia non poteva assistere a spettacoli in circoli privati, quale era il nostro. Un poliziotto veniva individuato e pregato di uscire. (Si trattava in verità di un nostro attore). Il poliziotto opponeva resistenza. Scattava un'altra discussione. Ormai lo spettacolo dal palcoscenico si era trasferito in platea, tutti quanti prendevano la parola. Noi eravamo accollati il ruolo di moderatori. Il poliziotto usciva.

Dopo un po' entrava in sala il responsabile degli organizzatori ad avvisarci che il vicequestore, che si trovava di là nell'atrio, chiedeva di parlare possibilmente con Dario. Dario scendeva dal palcoscenico, attraversava la platea... lanciando battute scherzose sul suo imminente dialogo con l'autorità costituita. In attesa del suo ritorno toccava a me intrattenere il pubblico... e ogni volta dovevo inventarmi interventi ad hoc. Dario ritornava e diceva che il vicequestore chiedeva di far entrare dei poliziotti alla ricerca di qualcuno, forse un malandrino, che si sarebbe intrufolato nella sala. Scoppiava una vera e propria sequenza di frizzi a sganascio. Riprendeva lo spettacolo, ma per poco. Il vicequestore in persona attraverso un suo subalterno chiedeva di entrare. Tensioni... Aveva luogo un breve dibattito. Quindi, accompagnato da un gruppo di compagni del servizio d'ordine, faceva il suo ingresso «l'autorità». Un altro dei nostri attori. Il falso vicequestore veniva fatto salire sul palcoscenico. Era visibilmente impacciato e teso. Chiedeva di parlare al pubblico, gli veniva offerto il microfono. Assicurava che non c'era nessun problema... tutto normale. Poi estraeva un foglio, avrebbe letto alcuni nomi di persone probabilmente presenti in sala. Costoro sarebbero stati pregati di recarsi in questura

per semplici accertamenti. Si trattava di spettatori già preavvisati, quasi tutti compagni, che avevano accettato di prestarsi al gioco.

Si faceva un gran silenzio. Qualcuno azzardava battutine sarcastiche su quel «semplice accertamento». Cominciava la lettura dell'elenco. I compagni nominati salivano uno a uno sul palcoscenico. A questo punto qualcuno dalla platea intonava sommesso l'*Internazionale*. Al suo canto, pian piano, si univa tutta la platea che, tesa e sconvolta, si levava in piedi; a questo punto, incredibile, anche il vicequestore, al microfono, scandiva a gran voce l'*Internazionale* e, infilandosi al braccio la fascia del servizio d'ordine, levava il pugno in segno di saluto. Il pubblico restava attonito, poi qualcuno esplodeva in un'esclamazione fra il divertito e l'indignato: «Era stato tutto uno scherzo?!» Sì, rispondevamo noi... tutto recitato, per far capire a qualcuno che il colpo di stato non è tanto una panzana campata in aria: «tanto è vero che ci avete creduto tutti quanti».

Ecco che, immediato, scattava un boato di risate e di applausi di dimensioni incredibili. Classica reazione liberatoria a tanta tensione... come se coralmente si fossero tutti svegliati da un incubo orrendo. Ma lo spettacolo mica si risolveva con una risata e via così. Immancabilmente, ed era proprio quello che andavamo cercando, esplodevano discussioni che rappresentavano la rissa. C'era chi ci dava ragione per aver stigmatizzato con la provocazione il disimpegno ormai strabordante; ma altri ci accusavano di aver condotto un'operazione da magliari¹ e ci urlavano che quello non era teatro ma una beffa giocata sull'emotività più irrazionale. Insomma, proprio il contrario di ciò che doveva essere un teatro epico e popolare.

C'erano certe sere in cui si producevano scene esilaranti e pericolose insieme. A Torino Paolo Hutter, un giornalista che era appena rientrato dal Cile, si mangiò letteralmente, foglio per foglio, l'agendina con i numeri dei telefoni, e alcuni compagni si barricarono nei cessi; a Bolzano due alpini di leva si buttarono da quattro metri d'altezza per sfuggire a un'eventuale paventata incarcerazione, e fu un vero miracolo se non si spaccarono entrambe le gambe; a Parma un anziano dirigente del Pci, ex partigiano, non appena sentì nominare, nell'elenco recitato dal falso vicequestore, il nome del proprio figlio, si levò in piedi e montò a sua volta sul palco gridando:

¹ Venditori di pezze di pura lana che riescono a truffare i clienti occasionali, recitando storie patetiche e affibbiando loro lo scarto delle stoffe delle fabbriche di Prato.

«Eh no, a 'sto punto vengo anch'io in questura, e se c'è qualcuno fra voi del pubblico che ha ancora un minimo di dignità faccia altrettanto». Al contrario, c'erano quelli che smarrivano a calabracche senza pudore. Dal momento che il vicequestore aveva dichiarato che gli spettatori in grado di poter dimostrare la propria appartenenza a un partito dell'arco governativo potevano abbandonare immediatamente la sala, c'erano sempre quelli che abboccavano e sventolando la loro tessera da greppia chiedevano di andarsene al più presto. Poi, quando scoprivano che si era trattato di un gioco, sbianchivano di vergogna fra lo sghignazzo crudele di tutti gli altri.

Dicevo che il dibattito si svolgeva sempre su toni piuttosto accesi. Il risentimento spesso nasceva dall'essersi fatti beffare, e naturalmente si cercava di rimontare la bruciatura col dissertare sul gusto e sull'estetica. Il tormentone, come dicevo poco fa, era l'accusa di magliarismo, termine inventato proprio in quell'occasione. Noi si contrattaccava buttandola sul piano storico, e ricordando che da sempre il teatro popolare aveva usato la beffa con relativa provocazione, non per il solo gusto dello sberleffo, ma addirittura con intenti di didattica morale. Da parte mia ricordavo d'aver visto un filmato girato in Persia che documentava spettacoli-beffa eseguiti in una piazza durante il mercato, con un'attrice nel ruolo di una donna incinta: fingeva di avere le doglie, i presenti si prodigavano per portarla all'ospedale, ma la partoriente non ne voleva sapere, voleva essere lasciata lì e partorire in mezzo al mercato. Fra lamenti e tirate astruse faceva intendere che qualcuno degli astanti era il padre della creatura che stava per nascere, ogni uomo guardava con sospetto il vicino. Lì intorno c'erano altri attori che davano corda alla situazione, intervenendo sia nel ruolo di agenti dell'ordine sia come preti e personaggi altolocati. La disputa che ne scaturiva determinava ogni volta il crearsi di gruppi in contrasto l'uno con l'altro, la gente veniva trascinata a scoprirsi e a manifestare le proprie idee, generosità o gesti meschini, cosicché quando alla fine si scopriva il gioco della finzione ecco che il pubblico si ritrovava letteralmente in mutande a fare i conti col comportamento che aveva tenuto.

La Donna Pagliaccio, la Buffa, la Giullaressa.

Vorrei ora esaminare – so che anche Dario ne ha fatto cenno – il ruolo della donna nel comico, provandomi anche a fa-

re qualche riferimento storico. Si sa che nell'antichità le sole donne a cui era concesso di salire su un palco, magari in una taverna, erano le Giullaresse. Nel periodo cristiano abbiamo testimonianze di danzatrici famose come Teodora di Bisanzio. Sappiamo di fanciulle acrobate nell'isola di Creta, tremila anni avanti Cristo (lo apprendiamo dagli affreschi di Cnosso), ma si hanno poche notizie di donne attrici, per tutta l'epoca greco-romana. Solo nel Medioevo troviamo qualche testimonianza pittorica dove è evidente la presenza di donne autentiche sulla scena. Conosciamo racconti del Medioevo francese, i *fabliaux*, che erano recitati quasi sempre da donne fabulatrici abilissime. In Boccaccio sono le donne che tengono il gioco del *Decameron*... (Fiorina è la signora delle favole): sono loro che prendono più spesso dei maschi la parola per il racconto ciclico delle novelle. E quasi sempre le storie raccontate da quelle ragazze sono più spassose e provocatorie, specie sul piano dell'erotismo, di quelle degli uomini.

Ma Boccaccio non se l'è mica inventato di sana pianta il rito della «conta», cioè delle veglie durante le quali ci si raccontavano favole struggenti e fabulazzi osceni. Presso i contadini, fino a cinquant'anni fa, è sempre esistita la tradizione che vedeva le donne più prestigiose, la sera, nelle stalle, raccontare favole e moralità, e, appena i bambini s'erano addormentati, storie oscene. L'osceno è sempre stato, non smetterò mai di ribadirlo, l'arma più efficace per abbattere il ricatto che il potere ha piazzato nel cranio della gente, inculcandole il senso di colpa, la vergogna e l'angoscia del peccato. Che grande trovata quella di farci nascere già colpevoli, con una colpa (quella originaria) da scontare o lavare! Machiavelli consigliava al Principe: «Date a un popolo la convinzione d'essere colpevole, non importa di che, e vi sarà più facile governarlo».

Distruggere, col far ridere, questa angoscia è sempre stato l'impegno principale dei comici, specialmente di sesso femminile. *La Celestina* di Rojas è il simbolo della comicità femminile, impegnata in questa direzione. Chi è Celestina? Una mezzana generosa, cinica e appassionata, che rigenera fanciulle dal passato godereccio anche nei genitali, usando la chirurgia plastica. Offre consigli alle giovani troppo candide, le ammaestra alla maniera della famosa lenona di Ovidio, insegna loro a non vergognarsi del pudore. «Rossa diventi in viso, fanciulla, se un uomo ti sfiora la mano? Pallida come il velo che ti copre il capo se ti parla d'amore? No, non vergognarti. An-

zi, sfrutta fino in fondo quel tuo impaccio. Sapessi quanto dovrai faticare fra qualche anno a fingerlo, quel tuo candore!»

Nell'*Anconetana* Ruzante impiega un'altra ruffiana, così come l'anonimo della *Venesiana* (da non confondere con la *Venexiana*). In questa *Venesiana* la lenona briga per far sí che i due mercanti, padri di due stupende figliole, riescano a far l'amore con le rispettive figlie... Sí, proprio così, i due mercanti, uomini maturi, sono indignati per il fatto che sciami di giovani bellimbusti stanno intorno alle proprie figlie come «gatti encalorà, presti (pronti) a smincionarsele e farghe la festa!» Anzi, hanno la prova che, oltretutto, le due figlie si sono invaghite pazzamente di due giovani e che nella notte del prossimo carnevale hanno già deciso di andarsene sulle gondole in maschera e darsi al grande spasso coi loro giovani innamorati. I due maturi mercanti, nei propri cervelli, sono convinti che la giusta misura sarebbe che loro, i padri, avessero il privilegio di godersi le figlie e non quei bastardi, ladri di vergini dolcissime..., ma purtroppo c'è la morale... i padri devono solo allevare le figlie... proteggerle, per poi consegnarle al primo imbecille, intonse e con tanto di dote.

Infine i due decidono di scambiarsi le figlie e, travestendosi in maschera con l'aiuto della lenona, con gli stessi costumi che avranno i due giovani quella notte di carnevale, giacersi con le figlie nelle gondole. È senz'altro la più feroce satira contro la cultura delle merci e del capitalismo nascente. La lenona ha qui il compito non solo di fabbricare una trappola per le due figlie, ma di commentare tutta l'azione, la logica del mercato, per cui anche il sesso delle figlie è oggetto di scambio... e deve rimanere in famiglia o nel giro della famiglia.

La lenona, una donna ancora giovane e passionale, organizza tutto il macchinamento. Ma nella giostra, ahimè, s'innamora del capitano, uno dei due amanti delle figliole; organizza che, nello scambio, il capitano si ritrovi nella gondola con lei. Non sa camuffarsi abbastanza, straborda di languore... non le basta essere abbracciata, baciata... vuole anche parlare, raccontare il suo amore... e si scopre, mandando all'aria tutto il marchingegno. Ho visto realizzata questa commedia tanti anni fa, l'attrice che interpretava il ruolo della lenona era piuttosto brava, un bel temperamento, ma, per quanto dotata di un eccezionale fisico, davvero esuberante, non ne approfittava, anzi spendeva pochissimo... era contenuta al massimo.

— All'opposto, ho assistito più volte a esibizioni di donne comiche... le più strafanno, caricano d'effetti. Non c'è cosa più riprovevole che vedere donne ricorrere a boccacce e mossacce, dimenare oltre misura i fianchi, sculettare senza ragione, palparsi zinne e darsi manate sui glutei pur di dimostrarsi disinibite e provocatorie... il tutto, pur di guadagnarsi una risata o un applauso in più. Si può provocare e sconvolgere il pubblico con maggior misura, ogni attrice dovrebbe ricordarsi che per una donna, prima di tutto, esiste la dignità.

— In un monologo di *Tutta casa letto e chiesa*, che ha per titolo *Abbiamo tutte la stessa storia*, c'è all'inizio la sequenza di una donna che mima un rapporto sessuale col suo uomo. La donna si lamenta per l'irruenza e la mancanza di affettuosità del partner. Recita disappunto, nasce una discussione... poi i due si riappacificano e riprendono a fare l'amore. Anche quest'ultima azione viene mimata. Andando in giro per l'Europa e, ultimamente, anche per l'America, m'è capitato di assistere in più di una occasione alla rappresentazione dello stesso monologo da parte di molte attrici: inglesi, finlandesi, svedesi, francesi, tedesche, americane... nel numero di oltre trenta. Alcune di loro, come Yvonne Braysland, a Londra, recitavano con misura e molto equilibrio, ma la maggior parte forzava i toni e, nella preoccupazione di essere reali, descriveva ogni gesto con accenti di un naturalismo a dir poco sgradevole. Flettevano le anche, scattando poi col pube, con colpi da schiacciare il sesso di bronzo a uno dei guerrieri di Riace, accennavano, da supine, danze del ventre. Mimavano classici allacciamenti di lotta greco-romana misti a scarti di Cont-Kuck-Cteé, la mitica lotta coreana, che termina immaneabilmente con la sodomizzazione obbligatoria del contendente battuto. Non è detto che il pubblico non si divertisse, ma le risate che esplodevano erano tutte a detrimento del discorso di fondo e producevano il risultato di sballare sia la progressione teatrale che il valore del personaggio. La tenerezza, i sentimenti delicati che affiorano a tratti dal dialogo, rimanevano letteralmente scannati dalla precedente pantomima scollacciata, pardon, sculacciata.

— E non si tratta di pruderie: sono d'accordo con tante donne che lottano perché ci si liberi, una volta per tutte, dalle stupide inibizioni del sesso che ci hanno inculcato per anni, ma ci vorrei arrivare sempre, anche nel calarmi le mutande, con un minimo di stile.

— Dalla parte opposta c'è chi, preoccupata di non calcare la

mano sull'erotismo, e trovando volgare che le donne cerchino di far ridere trattando grottescamente del proprio corpo, risolve cancellando del tutto il sesso. Ci sono scuole di clownerie dove s'insegna ad articolare gestualmente il proprio corpo castrando ogni femminilità. Il clown è unisex, dicono, cioè solo maschio. Nel gioco del clown la presenza della donna è solo pretestuale, come raccontava Dario a proposito dei Cavallini al Medrano, il suo ruolo è l'affascinante danzatrice sul filo, un simbolo poetico, adorabile. Ma solo un simbolo: e a me, personalmente, dico la verità, di fare il simbolo non me ne frega, anzi mi arrabbio come una bestia. Ci sono clowns che si vestono da uomo, si truccano e cercano di parlare con voce maschile. Un ibrido tremendo, che non ha via d'uscita. La Pinuccia, una delle tre Nava, vestiva benissimo i panni del clown, era sconvolgente; se fosse nata maschio sarebbe stata un clown ineguagliabile. Ma purtroppo non ha voluto o non le è riuscito di trovare un ruolo comico del tutto femminile, e ha dovuto abbandonare, non solo il ruolo del pagliaccio, ma il mestiere tout court.

Peggior è la situazione dei mimi femmine. Quasi tutti i maestri di mimo, salvo l'eccezione della Flache, coreografa di grande talento, sono maschi e intendono il mimo in chiave maschile, per di più tendenzialmente asessuata. I grandi mimi classici tendono a escludere il sesso e l'erotismo, sono quasi tutti Pierrot imbiancati e lunari. Marcel Marceau ha come prototipo fisso un Pierrot di mare (ibrido fra il gelataio e un marinaio caduto nella farina bianca), pronto per essere fritto in padella: candido, sognante, sfarfallante, non ha mai un fremito, se non per nuvole e libellule... rincorre un palloncino rosa, ma non s'immagina mai possa assomigliare ai glutei di una donna... se lo sospettasse per un attimo, scoppierebbe lui... al posto del palloncino. Così, quando una donna recita uno di questi Pierrot diventa ancora più insopportabile. Si può accettare un uomo senza sesso ma non una donna... senza sesso, mai.

Parlavo un giorno con una ragazza di New York che ha studiato lungamente il mimo e l'arte del clown. Una ragazza tra l'altro dotatissima sul piano dell'acrobazia e anche sul piano musicale: canta splendidamente e si accompagna con la chitarra da vera professionista. Era in crisi proprio per le ragioni di cui si diceva poco fa. All'istante si era resa conto di aver quasi perduto la propria identità. Una donna deve interpretare ruoli femminili. Un uomo può giocare splendidamente il

ruolo del travestito, può ritrovare, attraverso il senso caricaturale, accenti piacevolissimi, ma una donna «travestito» non ha nessun significato, a meno che non si tratti di un travestimento esplicito, realizzato nel contesto della finzione scenica, espresso quindi in modo palese, anzi dichiarato: dev'essere inequivocabile che il personaggio sta eseguendo un gioco.

Questo del travestimento palese è uno degli espedienti spettacolari più usati nella Commedia dell'Arte. E questo scambio funzionava in conseguenza del fatto che l'attrice aveva preventivamente dimostrato al pubblico la propria autentica femminilità, aveva convinto la platea di possedere fascino femminile, fattezze prevalentemente femminili, con particolare attenzione alla prominenza tondeggiante dei seni e soprattutto una grazia squisitamente da donna. Allora, solo allora, l'attrice poteva permettersi il travestimento. Ma anche questo era un pretesto per mostrare, anzi, esibire con maggior evidenza le proprie fattezze. In una scena degli scambi l'Isabella Andreini s'infilava in una calzamaglia attillata, costume base dei giovani aristocratici del suo tempo, così da apparire al pubblico più scoperta nelle sue fattezze che se si fosse presentata completamente nuda. In un'altra scena, Isabella recitava la pazzia, straparla, ride, si scioglie i capelli e si strappa le vesti. Se le strappa letteralmente, scopre il seno nudo... la gonna si squarcia, si intravedono le gambe e, appena si volta, i glutei pimpanti: il pubblico va in visibilio. La morale è coperta: si tratta di una creatura innocente, essa non lo fa per esibirsi, è la follia che glielo fa fare. E si può ben indovinare la ragione di tanto successo: è la prima volta che, dopo secoli, si vedono donne autentiche e di grande avvenenza recitare su un palcoscenico vero.

Fino ad allora, come abbiamo detto, le donne comiche le si poteva incontrare solo in qualche taverna nel doppio ruolo di giullaressa e prostituta. Sul palcoscenico, fino ad allora, i ruoli femminili erano recitati da ragazzi, i famosi marioli. Pochi sanno che il termine mariolo, o mariuolo, che oggi significa ragazzo scaltro e ladruncolo, all'origine aveva il significato di giovane mentitore, truffaldino, in quanto si alludeva ai ragazzi che, nelle rappresentazioni sacre, vestivano i panni delle Marie, e quindi si ammantavano di candore e purezza, che spesso non possedevano... Ancora nel Seicento le donne che recitavano in teatro erano considerate prostitute: di classe, s'intende, ma sempre prostitute. Non so con quanta ironia venissero chiamate «cortigiane onorate». Non conta-

va se intellettuali e principi le incensavano con regali e onoreficenze, sempre putte, se pur onorate, rimanevano.

Esistono commedie scritte da donne e recitate solo da donne. Le suore di un convento bretone nel Quattrocento allestivano commedie morali, a metà fra il comico e il tragico, scritte dalla loro badessa (argomenti simili venivano sceneggiati anche dalla badessa Rosvita già nel x secolo). In una di queste commedie si racconta di una suora che s'innamora di un giovane ganimede e resta incinta: sembra la storia della monaca di Monza, soltanto che qui abbiamo la catarsi. La suora, disperata e pure abbandonata, pensa di impiccarsi. Poi, illuminata da un segnale della Madonna, decide di affrontare lo scandalo e con lo scandalo la dura espiazione delle sue colpe. Quindi si butta in ginocchio e prega la Vergine, completamente sconvolta. All'alba la suora abortisce. Le suore seppelliscono il piccolo cadavere. Quando si presenta al giudizio dei superiori che intendono approfittare dello scandalo per chiudere il monastero, la suora dimostra che fu tutta una calunnia e l'accusatore della suora viene castigato.

Se analizziamo con un minimo di attenzione questa moralità, ci accorgiamo che ne scaturisce una strana antimorale. Se l'aborto fosse stato procurato con l'intervento di una mamma, si sarebbe trattato di un orrendo delitto. Ma dal momento che è sopraggiunto in seguito all'essere rimasta, la suora, bocconi lunga e distesa sul nudo pavimento della chiesa per una notte intera, si può senz'altro parlare di miracolo e seppellire santamente il figlio della colpa. Ma a noi quello che importa è il poter constatare che queste suore del x e xv secolo si permettevano di mettere in scena e di dibattere argomenti piuttosto ostici, come il sesso nel convento, il problema del desiderio sessuale, perfino l'aborto... se pur benedetto.

Non abbiamo idea di come venissero allestiti questi testi, sappiamo che recitavano solo loro, le suore, in ruoli quasi esclusivamente femminili e per un pubblico femminile. Esistevano pochi ruoli maschili e di poco conto. Quando si dovevano interpretare ruoli di giovani e uomini maturi, in questo caso, con grande spasso delle novizie e delle suore spettatrici, si sceglievano suore adatte al ruolo che rivestivano i panni del maschio. E di certo doveva essere un gioco sollecitante fantasie al limite del morboso vedere apparire dei maschi, se pur finti, in un ambiente in cui gli uomini non avevano mai accesso, se non di frodo e di sforo.

Anche nei tempi arcaici, presso gli Attici e gli Achei, le

donne spesso si spostavano tutte assieme fuori dell'abitato per andare ad allestire spettacoli orgiastici in luoghi sacri, il cui accesso era severamente proibito ai maschi. Basti ricordare l'episodio di Ovidio nelle *Metamorfosi*. Ancora, come ci racconta Euripide nelle *Baccanti*, c'era il rischio per il malcapitato di ritrovarsi divorato vivo da quelle scalmanate invasate. Anche le donne di Bali, mi raccontava Ron Jenkins, usano come le Baccanti, ancora oggi, appartarsi durante feste particolari e recitare storie grottesche in cui i maschi vengono sfottuti a morte in caricature recitate da attrici travestite. Ma anche in questi casi i ruoli più importanti sono quelli femminili. C'è da ribadire che i primi esseri umani comici, all'origine della mitologia, furono le donne, e che lo spettacolo comico era un atto fondamentale in tutti i riti iniziatici: per rendere sacro il luogo della festa, il primo a entrare nello spazio del rito era il comico e ancora prima la femmina comica. Solo quando costoro riuscivano a far esplodere la risata nel pubblico il dio concedeva sacralità al luogo e alla festa.

Presso gli arabi, ancor prima dell'avvento di Maometto, si celebrava un rito per indurre il dio della pioggia a concedere che si sciogliessero le nubi. La comunità poneva in uno spiazzo un seggio con sopra seduto un pupazzo infarinato con occhi sbarrati, sormontati da sopracciglia circonflesse e una bocca disegnata con una sola riga rivolta all'ingiù a indicare grande tristezza. Quel pupazzo raffigurava il figlio del dio della pioggia, un ragazzo sempre accigliato, oggi diremmo: depresso. In quel tempo arcaico, in cui le donne non se ne stavano ancora relegate nel ginecèo, era permesso loro di partecipare ai grandi riti. In particolare, di partecipare alla pagliacciata che si organizzava durante le grandi siccità per indurre il dio della pioggia a venire in aiuto agli uomini e salvarli dalla catastrofe. Gruppi di veri e propri clown eseguivano una sara-banda con cascate, ruzzoloni e scontri buffi; le donne si imbottivano in modo superlativo fianchi, glutei e seni e si esibivano in danze con sculettate terribili, colpivano i clown con le loro protuberanze e li stendevano letteralmente al suolo. Acchiappavano per la testa i maschi e, danzando, affondavano le loro facce fra le proprie grandi mammelle fino a soffocarli. Ancora una volta la parodia dei corteggiamenti e i paradossi osceni erano alla base della pagliacciata. Quando il divertimento straboccava in grandi sghignazzi di tutta la comunità, il pupazzo voltava in su la bocca in uno strano sorriso. Ecco che all'istante dal cielo scendeva la pioggia. Le gocce di

pioggia erano le lacrime del dio commosso per l'affetto dimostrato dagli uomini che s'erano tanto prodigati per divertire il suo figliolo.

Ancora presso gli arabi esiste una poesia che donne fabulatrici mimano e cantano con timbri di grande ironia. Ecco ne un esempio:

Mi sono vestita col drappo migliore
alla prima scheggia di luna
attendo il calpestare dei cammelli
che arriva brontolante da fuori città
il mio cuore l'avverte prima dei cani
che fan la guardia alle porte delle mura
e con lo stesso ritmo delle zampe
che battono sulla pista
mi preannuncia il tuo arrivo
riccioluto capo carovana di Hassan
fra le mie braccia ancora impolverato
e madido di sudore raffermo
ti tengo, ti bacio
anche tu fossi figlio di dèi
non potrei negare che tu sia un amante
piuttosto puzzolente.
Ma tanto ti ho atteso che, al mio respiro
sembri agnello cibato di rose
scivolano le mie mani insaponate
di lavanda come pesci
ti lavo, ti annaffio, ti avvolgo in un telo di lino
ti cospargo il petto e le spalle di freschissimo timo
rallenta il tuo ritmo, riccioluto
renditi conto, ti credi ancora di cavalcare?
Da tempo ormai sei sceso dal tuo animale
amore feroce mi stai strappando il cuore
già ti appresti a partire
quando il calpestio dei tuoi cammelli sarà acquietato
nel silenzio del vapore all'orizzonte
il mio cuore, lo sai, sarà fermato
e mi sentirò morire
ma mi riprenderò fra poco, non temere
mi vestirò col mio drappo migliore
per aspettare un nuovo calpestare dei cammelli
della prossima carovana
là c'è un giovane che cavalca sicuro
dagli occhi chiari
scusami ma non posso resistere
al piacere di farmi strappare il cuore
quando anche lui starà per partire

non posso fare a meno nella prossima luna
di sentirmi morire
quando il calpestío dei cammelli sarà acquietato
nel silenzio del vapore all'orizzonte.

Sembra incredibile, ma questa ballata l'ho sentita e vista in televisione, in un programma del secondo canale. Si trattava di un documentario a puntate sulla cultura popolare nel Medio Oriente. Ho fatto appena in tempo a registrare la voce del traduttore che seguiva il canto originale. Un canto stupendo, con un cadenzare continuo, quasi con sound africano, a ricordare i tonfi ritmici dei cammelli. Purtroppo non avevo a portata di mano i mezzi per riprodurre anche le immagini, in particolare i gesti e i movimenti danzati dalla fabulatrice che si esibiva concedendosi ogni tanto in caricature della danza-trice convenzionale, così come siamo abituati a vedere nei documentari turistici sul folclore erotico degli arabi. Teneva appeso a tracolla un tamburo un po' piú grande di un'anguria tagliata a metà, sul quale batteva con le dita e il palmo della mano, dando il ritmo continuo della corsa dei cammelli, ma niente di descrittivo... a momenti il suo battere si arrestava, si sentiva solo il suono di strumenti a corda. Un flauto suonava sempre all'unisono col suo canto. Al momento in cui avvenivano i passaggi di tempo e d'azione solo il flauto continuava, e la donna danzava muta restando sul posto. Piú che di una danza si trattava di una pantomima: accennava di accarezzare il suo innamorato, faceva il gesto di sentirsi abbracciata, arcuava al rovescio il busto e il capo come si lasciasse cadere riversa abbracciata dall'uomo. E vibrava appena col bacino in fremiti allusi con molto pudore. Poi riprendeva di scatto con il tamburo e sollevava a tempo rallentato le gambe piegando il ginocchio e distendendolo di scatto in un bellissimo gesto fluttuante, reinvenzione della corsa dei cammelli.

La stessa straordinaria ironia la si ritrova in un canto occitano del XIV secolo, chiamato *Il commiato all'alba o Detto della regina di Navarra*. Anche questa ballata veniva certamente eseguita da una giullaressa che, come la donna araba (piú precisamente persiana), forse si accompagnava con uno strumento e mimava i vari personaggi.

Con l'avambraccio Franca si copre appena gli occhi e, pur restando in piedi, allude di star dormendo. Il tono della voce ha un timbro assonnato.

Me ne sto distesa nella prima luce dentro le lenzuola
ti stai levando dal mio letto e per calzarti le braghe
ti sei voltato
(si siede lentamente su una sedia, incrocia le gambe)
strano pudore il tuo:
fra le mie braccia nude ti ho stampato tutta la notte
lungamente t'ho conosciuto
perché ora sfuggi al farti guardare?
(sempre lentamente torna a levarsi in piedi)
ti sbircio appena
tu mi tiri via il lenzuolo
vorresti che ti salutassi trattenendoti
(si protende in avanti)
vorresti sentirmi sospirare: «Non andartene è ancora presto,
è stato bellissimo e... quando tornerai?»
(si sposta su un lato della scena, quasi accompagnasse il giovane alla porta)
No, non ti concederò queste piume da metterti sul cappello.
(Si volta verso il centro scena e va a sedersi)
Ti sei infilato il giubbetto e calzato gli stivali
cincischi coi lacci e fai rumore
(si leva in piedi di scatto)
Aspetti che io mi levi correndo a pormi con le spalle all'uscio
per impedirti d'andare, dicendoti:
(protende le braccia)
«Baciami un'ultima volta, dimmi che mi vorrai ancora».
(Lentamente torna a sedere e si distende tutta, in equilibrio sulla sedia)
No, non mi muovo
ti lascio andare
non ti permetterò di infilzarti queste piume
sul tuo cappello
(solleva appena il capo)
Hai discese le scale con gran scalpiccio
e stai attendendo sul portale
socchiuso
speri di vedermi affacciare
per dirti lamentosa:
«Vorrei averti con me sempre per ogni nottata».
No, io non mi sono manco levata.
No, non ti concedo di metterti piume
mie sul tuo cappello.
(Torna a levarsi lentamente)
A cavallo sei montato e lo fai zoccolare
per farti sentire... gli zoccoli tamburano sull'acciottolato
all'angolo dove c'è la cucina
(viene avanti fino al limite del proscenio)
e io sto in cucina ma per mescermi

un bicchiere di vino
(*fa il gesto, apperla accennato, di levare un calice*)
e bevo alla mia salute e per come ho fatto
bene l'amore
e tu te ne andrai, mi spiace, senza
piume... come un gallinaccio spennato!

È una ballata che alle donne e alle ragazze piace senz'altro... ma ai ragazzi e ai signori maturi, un po' meno. Normalmente i maschi non riescono a ridere facilmente di se stessi. Nel nostro spettacolo, *Coppia aperta*, addirittura, ci sono dei passaggi in cui le donne ridono rilassate, allegre; al contrario gli uomini: silenzio, al massimo mugolano. Ma da quando nel prologo allo spettacolo faccio notare questo comportamento, dovrete sentire, le donne ridono come prima, la risata del maschio, invece, non ha più niente di umano: ridono forzato, con dei falsetti terribili, s'ingozzano... Ogni tanto, durante certi passaggi di satira pesante, si sente la voce sussurrata da una donna che si rivolge all'uomo che le sta accanto: «ti riconosci, cretino?» Ci sono invece quelli che applaudono ancor prima delle donne e commentano: io non mi sento mortificato, perché io non ho niente a che vedere col personaggio sfottuto in scena... io sono femminista! Pensare che gli uomini femministi bisognerebbe strozzarli fin da bambini.

A proposito di femminismo, vi dirò che adesso le cose vanno un po' meglio, certe forme esasperate di estremismo isterico si sono sciolte... anzi, dissolte: dopo il tempo del grande fervore, si vedono oggi molte ragazze – alcune delle quali un tempo ballavano danze stregonesche inneggianti all'emancipazione, con rito finale, se pur alluso, della castrazione del maschio – che sono completamente rientrate nei ranghi, accasate, madri felici, spose felici... e anche un po' abbioccate. Chissà com'è che in tutte le faccende di lotta i più scalmanati son quelli che si spengono più in fretta, e per sempre? Anche ultimamente mi sono scontrata con gruppi di femministe, diciamo radicali – ne esistono ancora –, a proposito del come intendere il rapporto critico con il maschio. Alcune di loro mi fanno venire in mente certe associazioni politiche sessantottesche che tagliavano tutto con l'accetta: il borghese è sempre infido, bastardo e sfruttatore, il proletario è sempre pulito, intelligente, rivoluzionario.

Durante uno spettacolo in Sicilia, una ragazza si levò in

— piedi e se ne andò da teatro imprecando perché mi ero permessa di ironizzare sul linguaggio sentimentale da fumetto della casalinga... e perché, diceva, mettevo in scena una condizione inesistente, cioè quella di una donna che non poteva disporre di se stessa, costretta in casa dal marito padrone. Riuscii a rintracciarla, finito lo spettacolo, e le proposi di discutere, la invitai a cena con il resto della compagnia. Non posso, rispose, se fra mezz'ora non sono a casa, mio padre mi ammazza. Erano le dieci di sera. Eppure quella ragazza era fermamente convinta di essere ormai emancipata e padrona della propria vita. Credo davvero che l'affrontare ogni questione senza quel minimo di autoironia e distacco critico, sia sempre pericoloso.

— Prendiamo i giudizi che si danno, da parte di alcune branche del movimento femminista, di certe opere celebri: l'*Alceste* di Euripide, per esempio. La storia è nota: Alceste è moglie del re Admeto e vive felice con suo marito, quando una sera riceve la visita di uno strano signore, un po' lugubre, se pur gentile nei modi: si tratta infatti di Thanatos, la morte, che in greco è maschile. Thanatos non è venuto per lei, come Alceste, in un primo tempo, crede, ma per prelevare il marito. Alceste si dispera e commuove con le sue lacrime Thanatos, che alla fine fa una proposta: se qualcuno si offre al posto del re Admeto, per lui va bene lo stesso. Alceste si dà intorno con gran pena, va dagli amici del marito, dai parenti stessi, da fratelli e cognati, ma tutti si negano. Lei insiste che ne va di mezzo anche la vita del regno e dell'intero paese: mai nessun re si è dimostrato così efficiente e onesto, la sua morte si ritorcerebbe in una perdita irreparabile per tutti, senza contare che, morto lui, che incuteva soggezione e rispetto ai nemici, questi ultimi si precipiterebbero a invadere il paese causando massacri e l'immane perdita della libertà. Non c'è niente da fare, nessuno è disposto al sacrificio. Alceste tenta l'ultima carta: va dai genitori di lui, due vecchi ormai decrepiti. Si tratterebbe per loro di rinunciare solo a qualche anno, forse a qualche mese della vita che gli rimane ancora. Ma tanto la madre che il padre rispondono che proprio perché è poco il tempo che rimane loro da vivere, più prezioso e irrinunciabile è diventato. Ad Alceste non rimane altro che offrire se stessa. Naturalmente il marito non accetta, oltretutto ci sono i figli da allevare. Ma Alceste pone tanti e così inconfutabili argomenti che alla fine il marito si decide e accondiscende. Thanatos si porta via la donna. Il suo sposo si

sente strappare il cuore e piange disperato, lui «che trabeazione d'inflessibile pietra appare agli occhi del mondo». Interviene Ercole che scende all'inferno, strappa la dolce Alcesti dalle grinfie di Thanatos e la riporta fra le braccia del suo sposo.

Ecco ora come analizzano alcune femministe dure, anzi, spietate, quest'opera. Innanzitutto, secondo loro la morale infame che emerge più palese è che una buona madre si debba sempre sacrificare. Anzi, che il sacrificio verso il maschio è proprio il diapason più alto, quasi privilegio e onore per la femmina. Che una madre e moglie degna deve aspirare a immolarsi per i figli e per il marito. Personalmente, anche se questo giudizio così suggestivo ha una sua parziale credibilità, penso che l'andare giù a piedi giunti in questo modo significa guardare le cose con un occhio solo e anche un po' miope. L'autore, non dimentichiamo, è Euripide, e un drammaturgo tanto sfottuto, direi addirittura aggredito da Aristofane per la sua troppa simpatia per i movimenti di emancipazione delle donne atenesi del IV secolo a.C., non può essere caduto in una così scoperta e ipocrita semplificazione. Guardando un po' più sottilmente, ci accorgiamo che il primo grande momento morale è l'accusa che, attraverso Alcesti, Euripide fa a una società fondamentalmente egoista, dove i problemi della collettività e i vantaggi comuni sono bellamente ignorati. Altra accusa è proprio contro l'ipocrisia. Dov'è il tanto decantato, ineguagliabile amore della madre? E quello degli amici e dei fratelli? Così Alcesti si ritrova sola. Il suo, di sacrificarsi, è anche il gesto di condanna verso tutta la società. E attenti, Euripide è un grande teatrante, mica cade nel facile gioco della catarsi da quattro soldi. Il marito fino all'ultimo rifiuta. Non è un vigliacco, non accetta di essere sostituito. Anzi, cerca di afferrarsi al pretesto che il destino si deve accettare senza discutere. Non è uno che tergiversa tanto per non dare nell'occhio. È uno deciso. Ma la dialettica di Alcesti lo convince. E, alla fine, è lui che sacrifica per gli altri la parte che ha più cara di sé, la sua Alcesti. Voi dite che è una scaltrezza ancora più fine? No, lo testimoniano la sua disperazione che giunge a farlo deciso a volersi dare la morte per raggiungere Alcesti. L'orrendo per lui è dover rimanere in vita senza la sua donna. E vi par poco? Per questo gran montare del tragico alla fine si richiede il «deus ex machina». Il pubblico lo esige. Ercole sopraggiunge come nell'«arrivano i nostri» a sciogliere un dolore che è entrato ormai in tutti gli

spettatori. Questo io credo sia un modo piú corretto di leggere la morale di Alceste. Mi si potrà obiettare che sono un'ingenua... ma mi si deve ancora convincere.

Con questo non si vuole ridimensionare il giudizio sul comportamento generale del maschio e della sua cultura evidentemente fallocratica. Basti vedere il peso, il valore che il maschio dà a quella sua propaggine magica. Che poi, se la guardi bene, cos'è? una codina. Il diavolo ce l'ha di dietro, il maschio davanti. Certo che grazie a quella codina che ci viene presentata come il perno dell'universo l'uomo si sente invincibile. In verità noi donne, bisogna ammetterlo, al suo confronto siamo imperfette. Noi sappiamo fare i figli con tutti gli organi a posto, le dita delle mani e dei piedi in numero di venti, due occhi, due orecchie, un naso... ecc. Ma, senza la codina del maschio, siamo inefficienti, direi esseri inutili. E poi c'è il fatto del miracolo: l'erezione! Lo vedi lí quel lumachino, depresso, indifeso... ma, all'istante: tack! Si erge altero! Un fenomeno che si può avverare in condizioni le piú diverse... in varie condizioni atmosferiche... in terra, ma anche sott'acqua... se è abbastanza tiepida. Ho saputo di un pilota che ha avuto un'erezione straordinaria nell'istante in cui si buttava proprio in picchiata col proprio superbombardiere sull'obiettivo da colpire. Miracolo! Noi donne invece no. Nemmeno se ci lanciassero imbottite di tritolo come bombe o missili sull'obiettivo.

Bisogna anche dire che il maschio, fin dagli albori della civiltà, ha sempre chiamato con nomi magniloquenti il proprio organo... – a parte che a me la parola organo mi porta fuori strada, mi fa venire in mente San Pietro... e la messa cantata. – dicevo che il maschio ha sempre gratificato con nomi altisonanti i particolari anatomici del proprio sesso: fallo... Sentite come suona bene: fallo! Prepuzio: il prepuzio potrebbe essere tutto salvo ciò che veramente è: «Che splendido quel predicatore che, dall'alto del suo prepuzio, arringava le folle dei fedeli!» Glande: sembra il nome di un fiore esotico «Tieni, ti offro questo mazzo di glandi odorosi, tieniteli stretti al petto!» Con questa terminologia si potrebbe ricostruire un poema di Sofocle:

Venne altissimo Ermione
Prepuzio invitto
seguito dal fratello suo Glande
in capo l'elmo priapesco
cavalcando lo scalpitante scroto.

Invece con la terminologia che hanno appioppato a noi femmine non si può ricostruire un bel niente. Hanno scelto per noi delle espressioni orribili: «vagina». Al massimo sulla vagina ci si può scivolare: «Mi sono spezzata una caviglia scivolando sulla buccia di vagina... Guarda qua!» Peggio ancora è utero. Dio che nome! Sembra un insulto, un oggetto contundente: «Ti tiro addosso 'sto utero... che ti spacca la testa!» E non parliamo di «vulva». D'accordo che è di moda la Volvo, ma è un'altra cosa. Vulva, potrebbe essere il nome di un porcospino messicano, incrociato a un formichiere del Perú. Per di piú è senz'altro velenosa. Se ti morde la vulva devi iniettarti immediatamente lo stesso antidoto che si usa in caso di puntura di vedova nera.

No, non c'è niente da fare, li hanno pensati apposta 'sti termini i maschi per mortificarci. Hai voglia illuderti di poter inserire queste parole in un canto epico, al massimo ci puoi costruire un racconto dell'orrore. Eccolo:

I pipistrelli volavano all'imbrunire
le vagine gracchiavano nello stagno
era il momento che depositavano le ovaie
un utero tremendo si levò nella notte
gli spermatozoi morirono tutti di spavento!

Ma la palma dell'orrendo ce l'ha senz'altro un altro termine... che vi dico la verità io riesco a pronunciare con molta fatica, e che secondo me si rivolge esclusivamente a noi femmine... faccio davvero fatica a dirlo: orgasmo. Dio che parola! Ripeto, a mio avviso è riferito solo al sesso femminile... gli uomini provano piacere... noi: orgasmo. Ha un suono orripilante... che evoca mostri. Sembra l'incrocio fra un orang-utan e un mandrillo: Orgasmo! Pare già di leggerlo a grandi titoli sul giornale: «Orgasmo adulto fuggito dallo zoo!» «Suora aggredita da un Orgasmo impazzito fuggito dal circo americano». Quando poi dicono: «Ha raggiunto l'orgasmo», mi pare di vedere un poverino che corre come un pazzo dietro un tram e alla fine riesce a prenderlo al volo!

All'inizio dicevo come al tempo dei Greci fosse impossibile alla donna montare sul palcoscenico; si tratta però di un vanto imposto solamente a partire dal VII secolo a.C. In tempi piú antichi, al contrario, le donne si trovavano a recitare e a inventare storie da protagoniste incontrastate. È con un certo orgoglio che posso svelare che perfino la tragedia, nella sua

—

—

—

forma piú arcaica, è stata inventata da donne. E, particolare davvero a sorpresa, si trattava di tragedie che si articolavano in chiave comica, addirittura buffonesca.

Infatti, come ci racconta Tessari nel suo *Teatro del corpo, teatro della parola*, il rito eleusino, primaria forma di spettacolo tragico, nacque per celebrare un gioco buffonesco inventato da una fanciulla, molto spiritosa, allo scopo di togliere dalla disperazione Demetra. La madre terra scendeva dall'Olimpo dove s'era scontrata con gli dèi a male parole. Costoro non erano intervenuti a soddisfare le richieste della madre di Dioniso e Kore (la primavera). La dea sollecitava gli dèi perché le facessero restituire Kore, appunto, rapita da Plutone... e questi l'avevano quasi sfottuta. Indignata Demetra era scesa a valle e si era fermata ad Eleusi in casa di persone generose e ospitali. Ma se ne stava nel patio in disparte, sconsolata. Aveva rifiutato perfino il vino che Baubo, la ragazza spiritosa, le aveva offerto. Baubo, che nel rito eleusino viene chiamata «la figlia della terra», si spoglia nuda e si dipinge sul ventre due grandi occhi, un naso, e, poco sopra il pube, una bocca... l'ombelico sarà il terzo occhio. Si nasconde la faccia e il busto con delle stoppie, così da simulare una gran chioma di capelli sul gran faccione e, dimenando i fianchi, gonfiando e incavando il ventre, improvvisa una danza con passaggi osceni e canta con versi grassocci davanti alla dea. Demetra sorride... anzi ride e si diverte. La figlia della terra è riuscita a liberare la madre terra dalla tristezza. È l'inizio del ritorno dell'allegria e della vita nel creato... nel mondo degli uomini.

Analoga è l'origine del «no» in Giappone. Anche in questo caso abbiamo una divinità offesa con il resto degli dèi. Si tratta nientemeno che del Sole in persona. Il Sole si è chiuso in una grotta deciso a non sortire piú. La Terra è avvolta nella totale oscurità. Gli dèi si sono riuniti davanti alla grotta intorno al fuoco, sperando che il Sole abbandoni la propria ira. Attendono che si degni almeno di ascoltarli. Nell'attesa una ragazza (notate, è sempre la donna che inventa il gioco comico-osceno), una graziosa semidea, sale su una lastra di pietra presso il fuoco e inizia a cantare, si muove mettendo in evidenza la straordinaria bellezza del suo corpo, accenna passi di danza e si spoglia. Durante lo strip-tease la ragazza si eccita e compie qualche variante oscena; anche le parole del canto acquistano accenti comico-scurrili. Gli dèi ridono e applaudono. Dal suo antro il Sole sente le risate e, curioso, sbircia attraverso una fessura. Per meglio spiare sposta la grande pie-

tra che ostruisce l'ingresso alla grotta. Lo spiraglio si fa più largo. Una luce di taglio investe la giovane «stripteaseuse» che, lusingata, aumenta gli ancheggiamenti e le movenze lascive, fra gli applausi e i fischi alla bovara degli dèi, notoriamente morbosi. Anche il Sole ride e applaude. Ed è la fine delle ostilità. La vita riprende.

Nelle due più antiche e importanti forme di tragedia che si conoscano al mondo, abbiamo all'origine la catarsi del riso e dell'osceno sessuale che liberano la luce e l'armonia. Così risentimento, odio, paura, in tutte le rappresentazioni popolari vengono esorcizzate e quindi dissolte nel gioco grottesco.

Dario, parlando della maschera, ha accennato alle difficoltà che le donne incontrano nell'indossarla. Vorrei soffermarmi brevemente su questo tema: anche in questo caso, infatti, c'è una spiegazione storica. In primo luogo, come ho già accennato, per secoli nel teatro i ruoli femminili venivano eseguiti dai maschi che si travestivano. Nella *Venexiana* – quella, per intenderci, messa in scena tempo fa da Scaparro con la Moriconi – c'è una scena piuttosto ardua da realizzare, poiché si rischia di scuotere un certo moralismo becero a causa di alcune allusioni all'omosessualità che, nel testo, risultano piuttosto pesanti. Della scena è protagonista una vedova innamorata di un giovane forestiero giunto a Venezia in cerca di avventure galanti. La vedova, travolta dal desiderio di realizzare un amplesso stupendo, sogna di tenersi l'amante avvinghiato e di rotolarsi sul letto con lui... così abbraccia la propria serva a cui impone di fingersi maschio, di baciarla e di gridare «frasi bravose», cioè oscene, alla maniera dei maschilisti gradassi, perché lei possa, sempre più da vicino, realizzare l'illusione di godere, intorciate d'amore folle, col suo forestiero.

Di solito, la commedia iniziava con l'avvertimento rivolto al pubblico da parte del prologatore: «Spero che non siate così bassamente moralisti da inorridire. Sí, è vero, nella seconda scena c'è una donna che bacia un'altra donna sulla bocca, ma non vi state a scandalizzare poiché siete bene al corrente che sono due maschi a recitare e non delle femmine». È tutto frutto di finzione, per cui se due ragazzi si baciano facendosi credere donne, la morale è salva. È un aneddoto, questo, che testimonia come ancora agli inizi del Cinquecento fosse proibita alle donne la partecipazione, in veste di attrici e di spettatrici, al teatro. Durante la Controriforma

ma, che aveva comportato l'esodo di numerose compagnie italiane, molti spazi teatrali erano stati addirittura chiusi. Pio VI e Paolo V, coinvolti dal cardinale Carlo Borromeo (il teorico della Controriforma), avevano svolto il ruolo di grandi massacratori del teatro italiano, soprattutto di quello romano.

Le donne senza maschera.

Per fortuna, nello stesso periodo, in Francia, alle donne veniva concesso uno spazio ben diverso. È il momento in cui l'Isabella Andreini, poetessa, scrittrice, grandissima attrice, ottiene non solo un successo trionfale presso il grande pubblico, ma soprattutto riconoscimenti fra gli intellettuali. Isabella recitava più se stessa che un vero e proprio personaggio. Quindi non aveva bisogno di calzarsi una maschera. L'altra ragione per cui le nuove attrici rifiutavano la maschera era dovuta al bisogno di farsi riconoscere, finalmente, femmine autentiche e non travestiti. Ci sono alcuni personaggi femminili, come quello della «Marcolfa», che personalmente ho interpretato nell'*Arlecchino*, che in alcuni casi venivano recitati da donne che non usavano la maschera ma un maquillage con aggiunta di accessori che truccavano il viso: nasi posticci, sopracciglia vistose, labbra posticce, bitorzoli, ecc., ma in nessuna occasione maschere. Andando a spulciare fra tutti i reperti teatrali della storia dello spettacolo, non si ritrova mai una maschera femminile per attrice.

Quanto è difficile per una donna trovare testi e ruoli adatti per il teatro! Ancora più difficile però è trovare testi e personaggi per la rappresentazione all'aperto, nel teatro di strada. A parte che ormai, almeno da noi, il teatro di strada si è ridotto a una favola, un'utopia. A Milano c'è il festival del teatro di strada, ci partecipano attori e clown maschi e femmine provenienti da tutta Europa... ma il grottesco è che tutte le esibizioni avvengono al chiuso... quasi sempre su palcoscenici di teatri, solo eccezionalmente in cortili ben isolati. Anzi, se qualcuno ci prova a recitare, che so, sul sagrato del Duomo o in una qualsiasi piazza o strada della città, si becca una multa da spennarlo vivo. Conosco un saltimbanco-mangiafuoco che, nella libera e democratica città di Milano, è riuscito a collezionare mezzo miliardo di multe... e alla prossima volta, se si farà sorprendere, rischia la galera. E dire che il co-

—

—

—

mune di Milano, coi suoi assessori socialisti, dichiara in ogni occasione di preoccuparsi della cultura popolare. Ma quale? Quella delle risottate, delle feste del Naviglio coi mercatini, abbuffate di würstel, gelati di plastica, bambini smarriti e vecchiette con il coccolone... Poi naturalmente, fiore all'occhiello, qualche rassegna con nomi di prestigio internazionale, per qualche centinaio di eletti, e «morta lí». Di teatro veramente popolare, non se ne parla. Non esiste città in Europa così carente di spazi per realizzare lavori teatrali di ricerca e sperimentazione seria come Milano... e questa carenza è ripetibile con varianti per tutte le altre città d'Italia.

Ma come è possibile determinare un rinnovamento nelle nuove leve del teatro, se si arriva a vietare la libera rappresentazione all'aperto? Eppure la nostra costituzione assicura che ogni cittadino è libero di esprimersi dove e come vuole... ma ecco che, se ti presenti in pubblico, intervengono la questura, i vigili urbani, l'associazione dei padri di famiglia e i pompieri che ti impongono l'esibizione di permessi, concessioni, iscrizione all'album degli ambulanti... e compagnia bella.

A me danno fastidio i detrattori antinazionali di maniera, che godono a segnalare paralleli su ogni fatto che accada da noi, paragonandolo con il corrispettivo straniero, ma, in questo caso, sono proprio costretta a farlo. In tutti i paesi dove m'è capitato di andare a recitare, ho notato che per la strada e nelle piazze (alcune circoscritte e stabilite) è permesso a complessi musicali, a gruppi teatrali, a clown, saltimbanchi e fabulatori di esibirsi in gran libertà. A Londra, a Parigi, a Monaco, a Barcellona e a Madrid. In tutte queste città ho assistito a una quantità enorme di esibizioni all'aperto. A Parigi c'è lo spazio del Beaubourg che permette a decine di gruppi di esibirsi, ma ci si può esibire comodi in molti altri luoghi della città, come ai vecchi mercati delle Halles. A Londra c'è un vero e proprio culto dell'esibirsi all'aperto: parchi, piazze, grandi atri del metrò. Lo spazio più famoso è senz'altro il mercato del Covent Garden. A Monaco e a Francoforte ci sono isolati interi, vietati al traffico delle automobili, dove è permesso far spettacolo in qualsiasi momento del giorno.

Dove però ho assistito a vere e proprie kermesse di spettacoli all'aperto è stato a Boston, a New Haven e soprattutto a New York. Nel Washington Square Park ci sono dei piccoli anfiteatri della larghezza di una decina di metri (assomigliano di più a grandi catini), dentro i quali si esibiscono di continuo clown, fabulatori, giocolieri, saltimbanchi. Ci ho vi-

—

—

—

sto recitare anche un gruppo di donne e una cantante-mima straordinaria. Mi raccontava Art L'Ugoff, uno degli impresari teatrali più famosi di New York, che proprio su quella piazza sono transitati decine di importanti comici americani, compresi Eddie Murphy e John Belushi. Esistono anche ambienti coperti dove ci si può esibire, singolarmente e in gruppo, come il Saint Mark, che è una chiesa anglicana dentro la quale si producono spettacoli recitati e cantati fin dal mattino, per tutta la giornata. In alternanza coi riti del culto, montano sullo spazio prospiciente l'altare cantori, gruppi musicali, clown, mimi e fabulatori. Poi esistono centinaia di piccoli locali del genere cabaret, dove si suona, si canta e ci si esibisce con monologhi e brevi sketch.

Tre giorni dopo la famosa (almeno negli Stati Uniti) manifestazione di solidarietà con raccolta di fondi per i poveri d'America, poveri al limite del barbonaggio che, secondo le statistiche, ammonterebbero a circa il dieci per cento dell'intera popolazione, ho assistito in una piazzetta, nella zona del Village, alla parodia, piuttosto feroce, della carità pelosa di certa borghesia dell'establishment che si era unita alla catena di cittadini che, a centinaia di migliaia, tenendosi per mano, avrebbe dovuto attraversare tutti gli Stati Uniti. Il fulcro della satira si rivolgeva alla famiglia Reagan. Cinque attori maschi e tre femmine rappresentavano la famiglia del presidente e alcuni elementi del suo staff che partecipavano alla «catena». La prima gag evidente era quella delle mani e delle braccia che si allungavano smisuratamente (un lazzo da clown). Reagan riusciva a spalancare le proprie braccia fino a dieci metri. Nancy, la moglie tutta moine, una specie di Bambi avvizzita, cinguettava e si esibiva, come un prestigiatore, nell'esercizio di cavare da un panierino un centinaio di fazzoletti con i colori delle varie associazioni patriottiche americane, con i quali fazzoletti soffiava il naso a Reagan, ai figli, ai collaboratori e anche al pubblico che stava intorno a godersi lo spettacolo. A un certo punto si avvicina un barbone dall'abito zozzo e tutto un buco, che viene violentemente allontanato dai collaboratori di Reagan. Il barbone ritorna, in quel momento ecco che appare una camera televisiva con relativo operatore. Reagan si abbraccia il poveraccio e anche Nancy si pone nel gruppo. Passato il cameraman il povero viene sollevato di peso e gettato fra il pubblico. Nancy estrae da una cassa il fabbisogno per allestire un pic-nic. È una cassa magica, con la quale il presidente, nelle vesti, a sua volta, di

prestigiatore, e sua moglie nelle vesti della valletta, eseguono veri miracoli. Da quella cassa escono sedie, tavoli, gommoni, tende da campo, piatti, tovaglie, cibo precotto, bottiglie di coca, birra e liquori. Tutti si mettono a tavola, nel centro troneggia un maiale arrosto, enorme. Ma ecco di nuovo riappare il cameraman. Tutto viene fatto sparire a grande velocità; il maiale arrostito viene travestito con cappello militare, giacca da generale... e tutti posano per la foto di gruppo con il nuovo personaggio arrostito abbracciandolo amorevolmente... poi iniziano a cantare *America the beautiful*.

È risaputo che, nella realtà, il giorno in cui il presidente si trovò a dover cantare quell'inno popolarissimo, mostrò al pubblico di non conoscerne le parole, così tutti i telespettatori davanti al video si accorsero che leggeva da un biglietto che teneva nascosto nel palmo della mano destra, come uno scolarretto impreparato. Reagan sbirciava, ma ciononostante ogni tanto si trovava a impaperarsi e ad andare in fuori sincrono rispetto al coro dei familiari. Nancy al contrario aveva sfoggiato una precisione da prima della classe e una voce decisa da contralto. Nella caricatura Reagan si impapocchiava in modo osceno, portava il foglietto palesemente davanti agli occhi con Nancy che lo costringeva a farne a meno. Il concerto si trasformava in una vera e propria rissa clownesca, con Nancy che dirigeva il coro distribuendo pestoni, schiaffi e pedate. Alla fine, nel gioco esasperato, Reagan veniva rinchiuso nella cassa e, al suo posto, arrivava il barbone che, abbracciato al maiale, finiva in bellezza il coro patriottico. Assistendo a quello spettacolo, mi domandavo: chissà se un giorno mi riuscirà di rivedere manifestazioni del genere anche nelle piazze di Milano, Roma, Napoli e Firenze. Pensare che questo genere di rappresentazione è nato e s'è sviluppato proprio da noi; certo, tanti anni addietro. Sfogliando un qualsiasi testo illustrato sulla storia del teatro, c'imbattiamo di continuo in una gran quantità di incisioni e pitture di qualche secolo fa, che testimoniano l'esistenza di spettacoli all'aperto in alcune fra le più famose piazze d'Italia. Ma forse la colpa è nostra che non ci diamo abbastanza da fare, perché questi spazi vengano riaperti e non rimangano solo un simpatico ricordo dei tempi passati.