

TUTTO IL TEATRO DI

Dario Fo^e Franca Rame

Dario Fo

**MANUALE MINIMO
DELL'ATTORE**

Volume secondo

A cura di Franca Rame

FABBRI EDITORI

MANUALE MINIMO DELL'ATTORE

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

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

TUTTO IL TEATRO
DI DARIO FO E FRANCA RAME

Direttore responsabile
Anna Maria Goppion

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

Iscrizione al ROC n. 7059

Manuale minimo dell'attore

Volume secondo

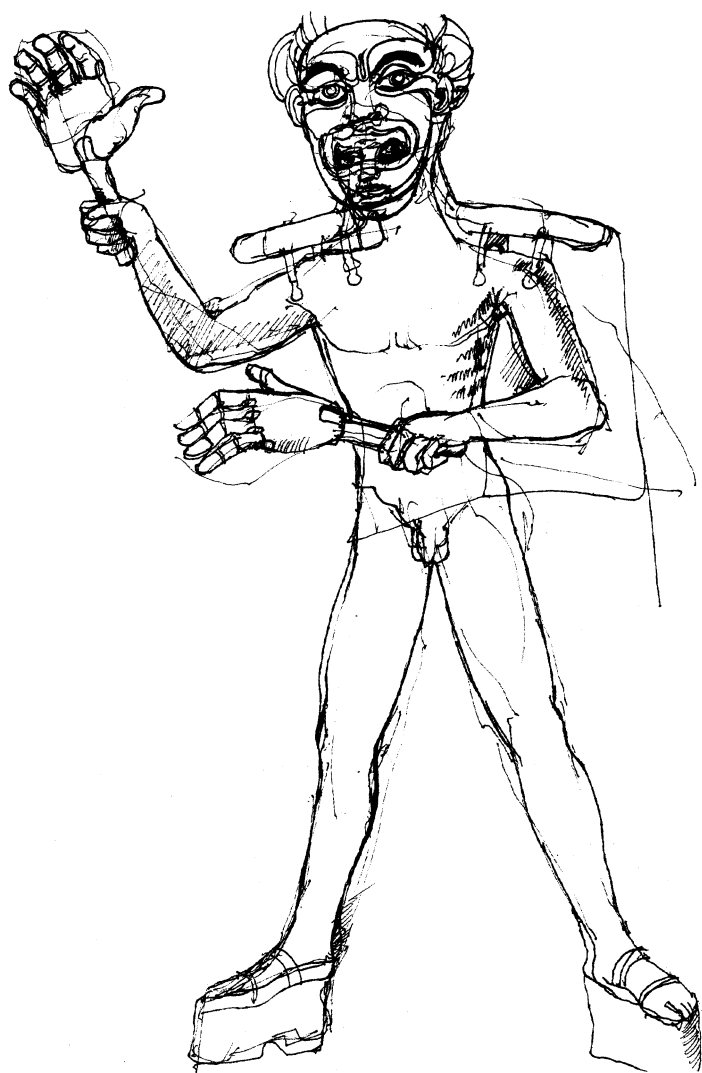
Quarta giornata

Il maquillage e altri trucchi.

Il tema che inizialmente vorrei svolgere in questa giornata si riallaccia ancora al discorso delle maschere, ma arricchito dal rapporto con il costume e dall'uso dei vari accessori per il travestimento e del camuffarsi, compresi il maquillage e le parrucche. Questo discorso coinvolge non solo l'arte della commedia, ma vale anche per il teatro piú antico. Il travestimento e il camuffarsi con e senza la maschera è un problema che si è spesso ritenuto secondario in teatro, ma a mio avviso si tratta di un grave errore. All'inizio abbiamo visto come Tristano Martinelli, che fu il primo Arlecchino, non calzasse la maschera ma si tingesse il viso con una pasta nera, lasciando spazi al naturale che poi rinforzava con ghirigori rossi e bianchi. Così altre maschere, compreso Pulcinella, Razzullo e Sarchiapone, all'origine risolvevano il trucco col tingersi il viso in vari colori.

Per quanto riguarda le parrucche, difficilmente si univano alla maschera, a cingere il capo era la calza, posta sul cranio e fatta girare sotto-gola. I Greci e i Romani, invece, così come spesso gli Indiani, presentano le maschere e la parrucca unite in un sol pezzo. Per quanto riguarda gli accessori, senz'altro il piú vistoso, presso i Greci e i Romani, è il «coturno», o i coturni, giacché erano impiegati quasi sempre a coppia (salvo il caso molto raro di personaggi con un piede solo!) I Greci chiamavano con cattiveria molti uomini politici col soprannome-epiteto di «coturni», cioè scarpe da indossare sia su un piede che sull'altro, a volontà. Esiste a Napoli una pittura pompeiana dove è rappresentato un attore che s'infila un coturno al piede, e l'aggeggio presenta una suola alta circa trenta centimetri. L'espediente eleva notevolmente la statura dell'attore. Per mascherare questa specie di trampolo, si indossava una tunica che scendeva fino a terra.

L'attore si preoccupava anche di allargare le spalle fino a



venti centimetri per parte. Le spalle venivano qualche volta sollevate con una imbottitura molto spessa, tanto da raggiungere l'altezza dell'orecchio, e quindi il collo si trovava esattamente laddove finisce la testa. Sto parlando del massimo della forzatura. Si ricorreva a questi ingigantimenti quando si voleva far apparire sulla scena una divinità, un eroe, come Eracle, per esempio. In questo caso la testa cominciava dalla fronte dell'attore, cioè la maschera gli veniva posata sul capo come un grande cappello; la bocca dell'attore si ritrovava dentro il collo della maschera, e parlava attraverso dei velati. C'era un altro trucco: sollevando il corpo, le braccia, che spuntavano dalla clamide o dalla toga, apparivano corte, goffe, e bisognava che raggiungessero una misura credibile. Allora l'attore teneva in pugno i polsi di mani finte con lo snodo, simili a quelli dei manichini da pittore o delle marionette: bastava che si muovesse, da dentro la manica, il polso, e l'impressione risultava di discreta somiglianza al vero. Con questi accorgimenti l'attore riusciva a ingigantire fino a due metri, due metri e mezzo. E non bisogna dimenticare che la statura media di una donna o di un uomo greco, in quel tempo, era inferiore al metro e cinquanta. Pare, oltretutto, che costoro riuscissero a muoversi con una certa agilità. D'altronde, ho visto attori dell'Odin su trampoli di due metri, anch'essi con braccia finte e maschere sul viso, eseguire volteggi, salti e perfino capriole.

I Greci con lo scorcio e il riflettore.

Questo giganteggiare straordinario sul pubblico era già abbastanza sconvolgente, ma, non contenti dell'effetto ottenuto con le protesi d'allungo, gli attori greci spingevano l'effetto giocando sullo scorcio. Non dimentichiamo che nel teatro greco la posizione in cui oggi si trova il pubblico, seduto in platea, non esisteva. Tutti, invece, erano sistemati lungo una gradinata molto ripida, che in un teatro attuale raggiungerebbe il loggione. A qualcuno sarà certo capitato di visitare un teatro greco, ma non di quelli camuffati dai Romani, allargati e quindi appiattiti: sto parlando di quelli non manomessi, tipo il teatro di Epidauro, per esempio. Ebbene, c'è da rimanere davvero sconvolti per il declivio che ci si presenta. La scalinata è così ripida da procurare il capogiro. Se si prende un inciampo si rischia di ritrovarsi a ruzzolare senza arre-

sto fino in fondo. Il piano scenico è a forma circolare, con diametro poco più esteso di un normale proscenio di oggi. Dodici metri circa, e poi, subito, la rampa della scalinata che monta a perpendicolo. Quindi gli spettatori vedevano gli attori dall'alto in basso, in scorcio appunto. Le spalle dell'attore venivano allargate in eccesso proprio per sfruttare l'effetto dello scorcio.

A esasperare l'illusione di una maggior grandezza dei personaggi ci si avvaleva della proiezione dell'ombra, e a questo scopo si impiegavano grandi specchi. Pare che il termine «riflettore» (in greco *anacletoras*) sia nato dall'indicazione di quel sistema: «apparecchi che riflettono la luce»; venivano infatti approntati grandi dischi in legno (scudi giganti), ai quali venivano incollate lamelle di mica riflettente. Gli specchi erano semoventi, e quindi si riusciva a rincorrere lo spostarsi del sole così da catturare i raggi e proiettarli sullo spazio scenico. La scena era tenuta in ombra, cosicché la luce indiretta poteva essere manovrata proprio come un moderno occhio di bue a seguire. Personalmente sono stato a Epidauro, e ho recitato in quel teatro: un'emozione enorme. Laggiù, ho potuto verificare direttamente questo effetto. A differenza di quello che si crede, gli spettacoli venivano allestiti d'inverno. L'arco del sole era basso: grazie alla posizione del teatro, già nel pomeriggio inoltrato la scena era completamente in ombra, ma, con gli specchi riflessi, ecco che si riusciva a proiettare la luce esattamente sugli attori con una diagonale studiata. Si riusciva anche a riflettere con due passaggi il fascio di luce: uno specchio posto sul dosso della collina catturava il sole e proiettava i raggi su un altro specchio più in basso che lanciava la luce quasi radente al palcoscenico. Si realizza così un grosso effetto che esaspera lo scorcio. Infatti, se io allungo l'ombra proiettata da un oggetto ottengo l'impressione che quell'oggetto sia diventato più alto. Quindi, con gli attori illuminati in questo modo, grazie alla divaricazione dell'ombra, l'effetto di ingigantimento era assicurato.

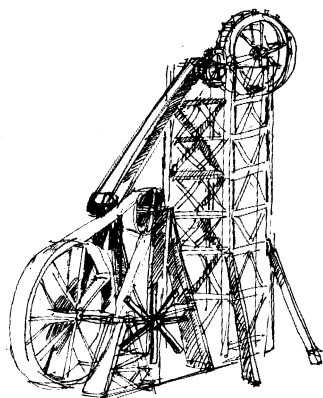
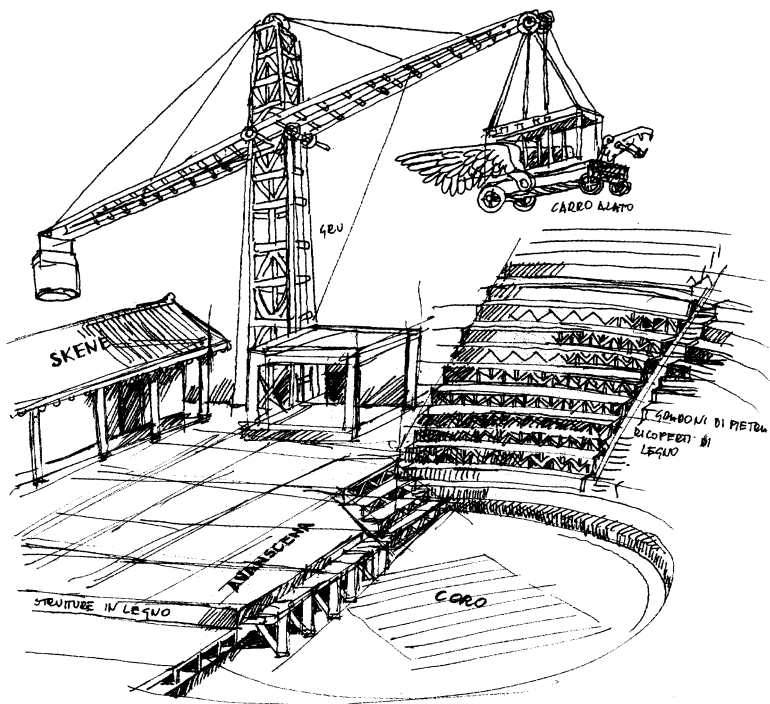
Ma, mi preme ribadirlo, il travestimento dell'immagine valeva per super-personaggi di dèi e maxieroi. Al contrario, gli attori che recitavano parti poderose ma umane evitavano di esagerare con questi trucchi, anche per l'impaccio e la poca credibilità che procuravano al personaggio, oltre che a chi doveva interpretarlo.

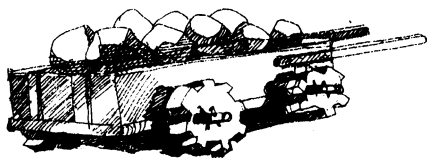
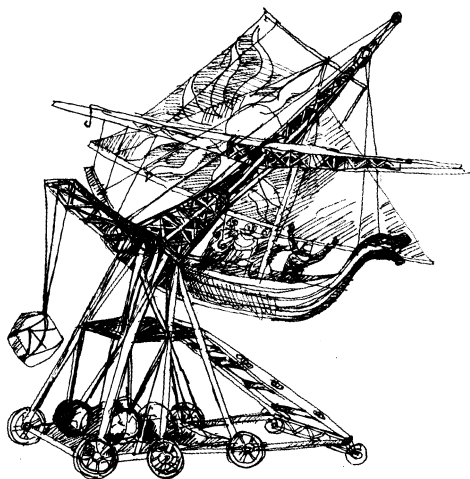
I Greci a teatro.

Ma i trucchi e le trovate dei teatranti greci non si fermano ai trampoli e agli scorci con effetto d'illuminazione. Si può dire che i Greci abbiano inventato quasi tutto quello che oggi si usa in teatro: apparecchi scenici, macchine, trabattelli, gru, ponti girevoli, carrelli, effetti sonori e fuochi d'artificio. Ma prima di tutto, bisogna chiarire che i teatri dei Greci e dei Romani non presentavano assolutamente l'aspetto odierno.

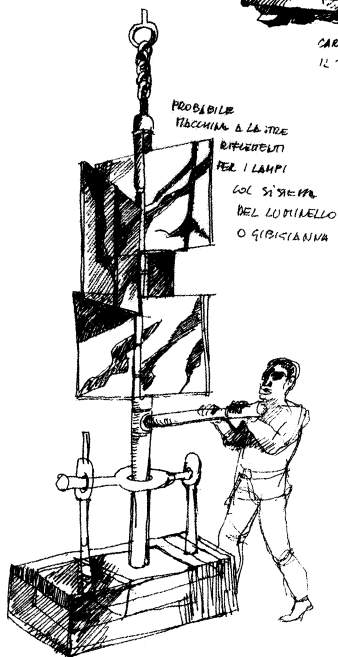
Noi siamo ormai abituati al teatro con gradoni di pietra nuda, palcoscenico e fondale ad archi pure di granito e marmo. Nella realtà quello che noi vediamo oggi è solo la struttura portante, che veniva quasi interamente ricoperta di legno. Di legno erano le coperture dei gradoni, di legno era il palcoscenico. Ed è anche comprensibile: a parte il vantaggio per gli attori di trovarsi ad agire su una base elastica quale si dimostra un impiantito di assi, c'è anche l'altro vantaggio derivante dalla cassa di risonanza acustica che un palco del genere viene a offrire. Ancora c'è da ribadire il fatto che la stagione degli spettacoli cadeva in pieno inverno (l'ultima rappresentazione si realizzava dal 20 al 24 di marzo), e per quanto mite fosse il clima del Sud mediterraneo sappiamo tutti quanto poco piacevole ancora oggi sia starsene seduti su un sedile di pietra per ore, esposti all'aria, da dicembre a marzo, a Siracusa o a Sparta. Già su una panca coperta di legno, con sotto il sedere un vaso di coccio riempito di brace ardente (i famosi vasi attici) e i piedi appoggiati su un grosso mattone caldo e soprattutto ben avvolti in un'ampia coperta di lana... che fra l'altro aveva un nome specifico... be', si può già ragionare. Se può sembrare che io stia esagerando col buttare all'aria l'idea comoda (ma falsa) che abbiamo del teatro antico, consiglio di leggere *I greci a teatro* di Baldy dove tra l'altro si apprende che gli organizzatori degli spettacoli si preoccupavano anche di smorzare il vento che taglia trasversalmente le gradinate. A questo scopo piantavano cipressi in gran numero, uno appresso all'altro, sulla sommità della gradinata, così da creare un solido argine al vento. Leggendo quel testo si scopre anche che il palcoscenico non era fisso, ma scorreva su carrelli. Si trattava di piani posti uno sull'altro, montati su piccole ruote che scorrevano dentro binari a solco.

Anche la scena era semovente. La facciata del palazzo dietro il quale vive Fedra, per esempio, nella scena finale si spa-





CARRO USATO GIÀ DAI GRECI PER RIPRODURRE
IL TUONO



PROBABILE
MACCHINA A LAITRE
RIPRODURRE
PER I LAMPI
COL SISTEMA
DEL LUDINELLO
O GIBBISIANA

lancava... È la casa che si spacca in due per lasciar uscire il pavimento semovente, l'*ekkylema*, sul quale è distesa Fedra morente. Si tratta di una carrellata alla rovescia. L'autore ha bisogno che in quella scena il pubblico possa seguire da vicino l'azione e il personaggio nella sua ultima tirata tragica. E quindi – non potendo spostare tutta una platea in avanti –, «non c'è problema», sarà il personaggio stesso che verrà a ridosso degli spettatori. Così abbiamo marchinegni che permettono di far montare dal basso (dal sottopalco) strutture sceniche imponenti come lo spaccato del tempio, con l'oracolo e tutto il coro dei sacerdoti, strutture con barche che scorrono nello spazio del golfo mistico, torri cariche di soldati che percorrono slittando tutto l'arcoscenico e poi, tanto per chiudere in bellezza, abbiamo le macchine per far volare i personaggi.

Negli *Uccelli* di Aristofane, i due ateniesi fuggiti dalla città si trovano a recitare sospesi nel cielo con altri attori che interpretano i ruoli dell'upupa, del corvo e della civetta. Nella *Pace*, sempre di Aristofane, il protagonista si pone a cavalcioni di uno scarabeo enorme e va scorrazzando a trenta metri d'altezza, transitando tranquillo sulle teste degli spettatori. Per raggiungere questi effetti i macchinisti greci si servivano di altissimi trabattelli, gru dalle lunghe braccia protese, di dimensioni eccezionali, argani e cavi con pulegge e paranchi in grande quantità. Questi artigiani del teatro, con la pratica, erano diventati così abili da riuscire a far viaggiare sospesi in aria cavalli alati, carri di fuoco e perfino navi di grandi dimensioni con dentro addirittura dieci dèi, come succede nel finale del *Filottete*, quando all'improvviso appare il dio sulla macchina: il «*deus ex machina*», espressione che nasce proprio da questo particolare ribaltamento risolutorio dello spettacolo.

Vieni fuori, Euripide!

Nel teatro di Euripide pare si fosse arrivati ad abusare delle macchine. Non c'era personaggio ormai che entrasse in scena sui propri piedi. Montato su macchine il protagonista appariva trasportato di peso, e allo stesso modo gli altri personaggi minori. Aristofane non si lasciò sfuggire l'occasione di sfottere questo eccesso, così che nelle *Donne a parlamento* fra i personaggi della commedia inserisce anche Euripide in per-

RAZZO
DEL COLO



sona. Con una battuta molto azzeccata, l'interprete buffo della commedia va a invitare Euripide perché esca sulla piazza. Il protagonista comico si pone davanti allo spezzato che imita la casa del grande drammaturgo e grida: «Euripide, esci!» E insiste: «Ti sto aspettando! Ti decidi a uscire da solo, o vuoi che ti mandi a prendere con la macchina?»: la macchina è quella scenica, s'intende, ma sembra quasi la battuta di una commedia dei nostri giorni...

Il protagonista, attore di talento.

Un altro particolare sconosciuto del teatro greco è l'avvicinarsi dei ruoli: in una tragedia come *Ippolito* di Euripide, per esempio, i personaggi sono in tutto sei, più Afrodite che viene in proscenio e recita il prologo, e Artemide (eccoli: Fedra, Ippolito, la nutrice di Fedra, Teseo il padre di Ippolito, marito di Fedra, un servo e un messaggero e, a parte, ci sono due cori distinti con rispettivi corifei); ma gli interpreti recitanti, gli attori insomma, erano solo tre. In tutto il teatro greco non superano mai questo numero. Il coro aveva una struttura del tutto particolare, AUTONOMA. Il primo attore veniva chiamato protagonista, il secondo deuteragonista, il terzo triagonista. C'erano anche degli attori che non parlavano, delle specie di manichini.

Ora, se io andassi a chiedere a un attore di oggi come si dividevano i ruoli gli attori greci, facciamo conto nell'*Ippolito* di Euripide, di sicuro riceverei una risposta di questo genere: «Il protagonista si prendeva la parte di Fedra (gli attori greci recitavano indipendentemente i ruoli femminili e maschili, non esistevano attrici femmine, come ancora oggi nel teatro Kabuki), il deuteragonista si prendeva la parte di Ippolito e, per finire, il terzo attore si prendeva il ruolo della nutrice». Ma gli altri tre ruoli chi li rivestiva? «Sì, in scena entravano altri tre attori, ma costoro non avevano diritto di parola. Coprivano il ruolo di veri e propri manichini portabiti». Ebbene, questa risposta, che sembra così ovvia, è sbagliata. I ruoli venivano divisi in tutt'altra maniera. Prima di tutto, ognuno dei tre attori recitanti possedeva una *parure* completa di almeno quattro maschere e rispettivi costumi della tragedia. Nel caso di Ippolito e Fedra, su otto personaggi, almeno tre erano le *parures*.

Nella prima scena la parte più importante è senz'altro il

ruolo di Ippolito, quindi il protagonista esce travestito da principe, e a dialogare con lui c'è un servo che ha un ruolo meno importante ma sempre dignitoso. La nutrice verrà in scena subito dopo, interpretata dal deuteragonista che quindi rientra travestito da donna matura. Dopo un passaggio del coro entra Fedra, che racconta del suo incontro con Ippolito... Ed è il protagonista che, abbandonati i panni e la maschera di Ippolito, approfittando dell'intervento del coro, era uscito di scena per il nuovo travestimento. Presenti ci sono due altri personaggi che non parlano... infatti sono interpretati dai due attori manichini.

Finita la scena c'è un intermezzo.

Nella seconda scena il ruolo più importante è quello recitato dalla nutrice, ed ecco che, durante un nuovo intervento del coro, il protagonista corre fra le quinte, si toglie gli abiti e la parrucca di Fedra... passa il ruolo della regina al deuteragonista, entrambi velocissimi si scambiano i vari addobbi e rientrano in scena. Allo stesso modo il triagonista si è già spogliato degli abiti e della maschera del servo e si è travestito da Ippolito. E così via scena per scena: ogni volta che a un personaggio tocca una bella tirata, è certo che quella se la becca il protagonista, che si traveste più rapido d'un Fregoli. Tutto il meglio della tragedia è per lui. Gli altri due attori, a scallare, si prendono le parti di spalla e le battute di appoggio e di rilancio. Alla fine, se ci fate caso, tutto si risolve, quasi, in un unico grande monologo con travestimenti.

È anche vero che il protagonista era di gran lunga il migliore del gruppo. Un super-mattatore che guadagnava un talento per spettacolo, cioè a dire una cifra che sarebbe bastata a un'intera famiglia di quindici persone per campare dignitosamente per un anno intero. Ecco quindi da dove viene l'espressione «attore di talento». Ai nostri giorni nessun attore, per quanto importante, riesce a farsi pagare una simile cifra.

A parte l'aneddotica, mi interessa far capire l'enorme differenza di concezione che avevano del teatro i Greci rispetto a noi moderni. Innanzitutto, il testo era scritto, nella sua impostazione generale, con la preoccupazione costante di disporre dialoghi, entrate, monologhi, così da favorire in assoluto il protagonista. Quindi difficilmente s'incontra nella tra-

gedia come nella commedia un conflitto con valori paritetici di dialogo. No, la parte che verrà recitata dal protagonista è sempre di gran lunga la più importante. Il personaggio in opposizione non sparerà subito i suoi colpi, la sua replica appassionata verrà data solo nella prossima scena... cioè quando il protagonista avrà avuto il tempo e il modo di travestirsi, di indossare la pelle dei personaggi antagonisti.

Devo confessare che mi sono fatto una risata da ingozzarmi quando ho scoperto che lungo il palcoscenico venivano tracciate delle righe, oltre le quali a ogni attore che non fosse il protagonista, era assolutamente proibito avanzare. Solo il protagonista aveva la possibilità di muoversi libero per il palcoscenico e arrivare fino al limite della ribalta, o meglio, di quella che oggi chiamiamo ribalta... anzi, montando su appositi carrelli scorrevoli, poteva farsi portare addirittura sospeso sul pubblico. Ma il deuteragonista no... non gli era permesso di passare quel traguardo tracciato a circa tre metri dal limite; il terzo attore poteva raggiungere solo i sei metri dal proscenio, e più lontano dovevano rimanere gli attori-manichini. Così il pubblico, dalle diverse posizioni che andavano occupando sul palcoscenico i recitanti, era in grado di riconoscere immediatamente quali attori si nascondessero sotto le varie maschere e i vari paludamenti dei personaggi.

L'«Ipocrites» e l'«Ithopios».

C'è poi una domanda ricorrente: interpretando i vari ruoli, gli attori greci si preoccupavano di imitare di volta in volta le varie voci, femminili e maschili? Certo, per quanto all'origine (nel VI e nel V secolo) l'identificazione con il personaggio doveva ritenersi solo allusiva. Infatti, la consuetudine imponeva una costante estraneità epica rispetto ai personaggi. Se pur travestito, l'attore non doveva mai dimenticare il suo ruolo di raccontatore, anzi era ritenuto scorretto, quasi volgare l'identificarsi con i personaggi che si rappresentavano. A questo proposito si racconta che Solone, ascoltando in teatro ad Atene un attore, forse Tespi, che riusciva a imitare con straordinaria abilità le varie voci femminili e maschili, da vecchio e da ragazzo, indignato si levò e urlò: «Basta, quello non è un attore (*Ithopios*) ma un *Ipocrites* truffaldino!» Ed è strano che i due termini siano riemersi nel Tea-

tro dell'Arte a indicare un ruolo e una maschera. È da ricordare che *Ithopios* significa «colui che è in grado di cambiare la morale degli umani».

Del mimo e della pantomima.

Vorrei ora passare a occuparmi del linguaggio gestuale. Nella convenzione, si indica con il verbo mimare un'azione gestuale che intende arrivare a un determinato discorso o raccontare una determinata storia senza mai ricorrere alle parole. Come già ho accennato nelle prime giornate, questo si chiama far pantomima. Mimare, presso i Romani e i Greci, significava raccontare con il corpo e la voce, con maschere, facendo salti coi trampoli, giochi acrobatici e di danza, recitando e cantando... cioè con ogni mezzo. Il mimo nell'antichità era reputato dalle classi superiori un genere infame, sgradevole, scurrile, e veniva censurato come tutto ciò che il potere non riesce a gestire e a ridurre a proprio vantaggio. Solo quando la popolazione minuta cominciò a mostrare per il mimo un interesse grandissimo si arrivò a stabilizzarlo e a renderlo accetto. Ma, per non creare equivoci, accettiamo nella nostra chiacchierata la convenzione moderna: mimo uguale a recitare senza parole.

Attenti però a non trasformare l'arte del mimare in linguaggio per muti. Il mimo è funzionale quando con la gestualità si riescono a raggiungere effetti e comunicazioni più chiare ed efficaci, oltre che più redditizie, di quanto non si riesca a fare con la sola parola. Ma ci sono discorsi che si riescono a far arrivare molto chiaramente semplicemente usando la voce. E perché, allora, arrampicarsi sui vetri gesticolando come pazzi? L'arte del mimo è l'arte del comunicare per sintesi, non si tratta di imitare pedissequamente le gestualità naturali, come ho già ribadito in altre occasioni, ma di alludere, indicare, sottintendere, far immaginare. Il teatro è finzione della realtà, non imitazione.

Gesti generosi e gesti meschini.

Esistono centinaia di gesti convenzionali che nel linguaggio comune si usano per comunicare rapidamente: portare la mano a taglio sul ventre e agitarla in questo senso, come tut-

ti sanno, serve a indicare fame o appetito. Scendere con il pollice a rigare la guancia fa intendere furbizia e drittaggine, mentre il gesto di arricciare la barba indica uno in gamba. Il gesto di abbassare col dito indice la palpebra inferiore sta per «apri l'occhio, fatti furbo», quello di infilarsi il pollice nella cintura dei pantaloni e sollevare la mano chiusa alla bocca come si tenesse un bicchiere allude al bere festeggiando, così come portare la palma della mano contro la guancia e reclinare il capo significa aver sonno. Ecco, questi che ho accennato sono tutti gesti che chi si accinge a fare del mimo deve assolutamente dimenticare, proprio perché sono stereotipi banali, risaputi, e non esprimono nessuna fantasia intelligente. L'attore che, per interpretare un bullo, un pappone, si risolvesse a impiegare gesti del genere, sarebbe proprio l'ultimo dei teatranti. I gesti, in teatro, bisogna reinventarli come si reinventano le parole. Bisogna imparare a ripartire dalla realtà e non dalle convenzioni della realtà. E questo imperativo categorico vale anche per le donne mime-attrici. Ho visto ragazze che, per rappresentare la popolana, si portano le mani ai fianchi e si palpano il collo e i seni, e per rappresentare la prostituta sculettano e si danno a berciare sguaiatamente e si mollano gran pacche sul sedere e sulla pancia. Ho visto più di un'attrice che per dare l'idea dell'aristocratica arrota la erre alla francese, tira su il collo, sventaglia mani a farfalla, sbataccia gli occhi e cammina come avesse le piume infilate nel sedere. Ogni donna che agisce in questo modo si dimostra un'attrice di ben scarsa fantasia e talento.

Per diventare buoni mimi bisogna esercitarsi innanzitutto nell'acrobazia, far sí che il corpo ti risponda svelto e agile, imparare a saltare, far zompi multipli, inarcare il busto, saper cascare di schianto, andare sulle mani... Secondo: imparare a respirare in giusto rapporto col gesto, prendere bene i fiati per non ingripparsi, è essenziale. Terzo: imparare la manipolazione, cioè saper costruire con le mani gli oggetti nel nulla, dando l'impressione di afferrarli, muoverli, depositarli. Esempio: afferro una bottiglia per il collo o anche più in basso... In questo caso allargo le dita nella presa ed eseguo il gesto di afferrare con ambo le mani... così, è ovvio, riesco a disegnare con più precisione la bottiglia: con la sinistra disegno il collo, con presa stretta, con l'altra, il corpo della bottiglia... col gesto posso indicare il peso... leggero o, fingendo fatica, pesante.

Disarticolare e scomporre.

Attenzione, nel mimo è buona regola scoprire i gesti e le articolazioni, cioè mettere in partecipazione arti, muscoli, leve che, nello sforzo reale, normalmente non vengono sollecitati affatto. Questo «sovrageggo» serve a dare chiarezza, e a determinare lo stile del gesto stesso... lo sbanalizza e lo amplifica. Ad esempio, sollevo la bottiglia con una mano e, con l'altra, afferro e sollevo il bicchiere... posso indicare un bicchiere comune come un bicchiere a calice, non fa gran differenza, quindi faccio il gesto di mescolare. È importante prendere misure che rendano credibili le dimensioni degli oggetti: se nel mescolare si tengono a distanza eccessiva i due oggetti, ecco che si dà l'impressione di avere tra le mani una bottiglia dal collo lunghissimo... al contrario, se avvicinano troppo, sparisce il collo e anche la bottiglia. Il pubblico penserà che chi agisce stia versando acqua o vino dal sedere della bottiglia. Quindi vado a depositare la bottiglia su un piano. Non troppo pesantemente, se no dovrò mimare anche che è andata in pezzi e indicare il sangue che cola dalle mie mani, nonché estrarre le schegge di vetro dal palmo e dalle dita. Ma attenzione: se si ritirano le mani senza prima dischiudere le dita, si dà l'impressione di aver cancellato la bottiglia... aprendo la mano, invece, si fa capire che ci si sgancia dalla bottiglia...

Ora, facciamo mente locale: se ho una bottiglia e un bicchiere reali, quando afferro il bicchiere, naturalmente, non ho bisogno di spalancare eccessivamente le dita e di disegnare alcunché, così, quando travaso, nessuno sta a osservare i miei gesti, che non hanno niente di interessante. Ma se io mimo di afferrare un oggetto, è la finzione che determina attenzione e interesse. Se però mi limito ad applicare i gesti naturali, nelle misure e quantità degli oggetti reali, dell'afferrare e mescolare, il tutto diventa banale, piccolo e, soprattutto, non credibile. Il vero applicato all'immaginato è falso... e anche fastidioso. Quindi, per ottenere un effetto credibile, bisogna *manipolare la realtà*.

Il discorso vale anche per l'azione di aprire e chiudere una porta inesistente... Un esercizio importante, per abituarsi a disegnare gli spazi e le forme e tenerle presenti al pubblico, è quello detto dei «punti fissi»: si descrive una parete ponendo le palme delle mani frontalmente, come fossero appoggia-

te a un vetro; quindi si percorre tastando il vetro immaginario, e tutto a un tratto... attenzione: ecco, immagino ci sia un angolo... lo descrivo, segno il percorso mettendomi con le palme sull'altro lato... Marcel Marceau è bravissimo in questa pantomima, pantomima che ho visto impiegare anche nella Break-dance. Segnalo poi, sollevando le palme sopra il capo e distendendo le braccia, l'esistenza di un soffitto; quindi, voglio far immaginare che il soffitto si stia abbassando, che mi schiacci: ora le palme delle mani stanno fisse, è il corpo, è il tronco, sono le spalle, il bacino, le gambe che si muovono. Se spostato appena le mani tutta l'illusione cessa d'incanto...

Voglio accennare a un altro esercizio: il tiro della corda. Afferro una corda vera – meglio chiamarla «cima», come dicono i marinai – e tiro: non ho bisogno di sbilanciarmi molto col corpo, il massimo effetto si ottiene con un breve spostamento del tronco. Se però voglio eseguire lo stesso gesto facendo immaginare che sto strattonando una fune inesistente, per riuscire a procurare un'illusione sufficiente devo disarticolarmi, mettere in evidenza lo spostamento della spalla, portarla in avanti in direzione della corda, e con la spalla deve spostarsi anche l'avambraccio, e quindi devo sollecitare un movimento del braccio e del polso; prima tendo i muscoli del trapezio, poi li stendo, inarco la schiena, sposto il collo in avanti e lo ritraggo; ancora sposto in avanti il bacino, piego la gamba destra, punto e distendo quella sinistra... L'impressione che produco è di un notevole sforzo di traino. Ripeto i vari passaggi: afferro la corda, la distendo... faccio il gesto di tirare. Quindi rovescio, porto all'indietro la schiena, spingo sulle anche, tendo il collo in avanti, poi spingo sulle reni, ritraggo il bacino, raddrizzo la gamba sinistra, ripiego la destra, stendo e ripiego le braccia alternando il movimento. Questo scambio repentino determina l'impressione che io stia producendo uno sforzo considerevole. Eppure, se gesti simili li mettessi a frutto nella realtà non riuscirei a spostare un chilo. Proprio perché sono falsi. Ancora una volta, una reinvenzione arbitraria ma efficace della realtà.

«Promenade sur place».

Per finire, la camminata sul posto: faccio slittare il piede sinistro mentre appoggio tacco e punta alternate del destro... scivolo col destro: tacco e punta col sinistro a bascula, e co-

sí via di seguito. È un passo molto complesso, inventato da Étienne Decroux: ci vuole un po' d'applicazione per impararlo, ma non è difficile. Vi è poi il passo sul posto per scendere le scale e salirle, che si esegue piegando leggermente le ginocchia a ogni passo: in tutti i movimenti, insisto, non c'è nulla che abbia a che vedere con l'imitazione, sono tutte articolazioni false riguardo al reale, ma piú che convincenti nella sua rappresentazione.

Misura, per favore.

Questo è solo un accenno al bagaglio che bisogna acquisire: ma attenzione, il giorno che ci si è appropriati di tutta la tecnica possibile del mimo, bisogna imparare come, dove e quando applicarla... e soprattutto imparare a farne anche a meno. Conosciamo mimi bravissimi che non sanno buttare via nulla. Questa del buttar via è un'espressione teatrale che allude alla facoltà di usare suoni, parole e gesti con parsimonia; equivale alla sentenza di Louis Jouvet, che già ho citato, sulla capacità di non recitare fino in fondo ogni situazione. «Buttar via».

Anche qui, il mimo che insiste a descrivere ogni particolare diventa stucchevole, fastidioso. Quindi, bisogna imparare a buttar via tutto il superfluo, il che significa economia, e, un'altra volta, sintesi e stile.

Ho assistito alle esibizioni di un attore tedesco, l'anno scorso, a Francoforte. Recitava la *Storia della tigre*. Era descrittivo fino all'inverosimile; l'attore-mimo applicava tutto il repertorio di camminate, manipolazioni, capovolte acrobatiche, di cui era in possesso... anche a sproposito: e piú si agitava, meno divertiva.

Lo ripeto spesso, quasi fino all'ossessione: non c'è bisogno di esibire tutte le proprie conoscenze tecniche ogni volta, per dimostrare al pubblico che si è preparati e si ha mestiere. Il pubblico lo capisce immediatamente, anche da come si entra, si cammina, ci si va a sedere, da come si fa il gesto di infilare il dito nel naso... Per significare che si è tremendamente contenti, non serve eseguire un salto mortale all'indietro su una gamba sola. Ma è certo che, se si possiede una preparazione adeguata unita a una buona dote di fabulatore, ogni movimento o gesto renderà edotto chicchessia di questo talento.

Ma come si sceglie di eseguire per intero un passaggio ge-

stuale o vocale, oppure di «glissarlo», accennandolo appena? E qui salta fuori un problema, a mio avviso chiave di volta riguardo alla qualità e al taglio che si decide di dare a uno spettacolo. Fin dagli inizi della nostra collaborazione, cominciata trent'anni fa, mi sono scontrato con Lecoq sul taglio ideologico, oltrech  drammaturgico, che bisogna dare all'impiego del mimo.

Il presupposto di una morale.

A questo punto, per introdurre il prossimo tema, devo proporre un breve preambolo. È noto che quasi tutte le giullarate medievali presentano come titolo il termine «moralità»: *Moralità del cieco e dello storpio*, *Moralità della nascita del giullare*, ecc. Che significato ha quel «moralità»? Significa che nella giullarata si pone e si sviluppa un discorso morale, inteso come indicazione di una concezione di comportamento, di vita, di un'idea dell'essere e del divenire nel rapporto con Dio, la sua dottrina, con la società degli uomini e le sue leggi e le sue convenzioni. Cio , le giullarate esprimevano, oltrech  un insegnamento riguardo al rapporto con le leggi del Signore, un altro insegnamento riguardo alle buone regole del vivere sociale, e la condanna di ogni infamità e ingiustizia. Moralità, quindi, significa anche politica. Non esiste nel teatro antico, religioso o profano che sia, un pezzo che non si preoccupi di inserire questo presupposto fondamentale: l'insegnamento di un principio che si riteneva morale e civile.

Ho sostenuto per anni discussioni spesso colorite con Jacques Lecoq... anche di recente a Reims, e prima ancora a Nancy. Scontri avvenuti sempre su un piano di completo rispetto reciproco, tant'  che fra noi continua a esistere un'amicizia davvero profonda. Ogni volta che io mi trovo a Parigi per lavoro, non manco di andare a trovarlo nella sua scuola, e Jacques m'invita immancabilmente a tenere una dimostrazione ai suoi allievi. Jacques   d'accordo con me che il mimo non debba assolutamente limitarsi a diventare l'arte dei sordomuti. Ma lui dice: «Nella mia scuola offro agli allievi tutto il bagaglio necessario a una buona educazione corporale e gestuaria... poi ognuno   padrone di applicarla come e dove gli pare».

«No, – rispondo, – questo del disgiungere la tecnica dal contesto ideologico, morale, drammaturgico,   un grave er-

rore...» Ed è talmente vero che i mimi di Lecoq si assomigliano tutti, che siano giapponesi o americani del Massachusetts o filippini o bergamaschi. Inoltre, faticano molto a sdogliarsi degli stereotipi gestuali meccanici che hanno acquisito. Ci sono ovviamente le eccezioni.

Un eccezionale maestro col quale non sono d'accordo.

Sì, è vero, Lecoq, come dice egli stesso, si preoccupa che i ragazzi si guardino dentro il ventre alla ricerca di una propria identità espressiva. Ma il pubblico? Come si può imparare senza la pratica reale, che è quella di riferirsi a una platea? È come imparare a suonare una chitarra che non emetta suoni, con le corde fatte con degli spaghetti da pacco. E questo significa che alla base della scuola di Jacques Lecoq si privilegia il discorso tecnico a qualsiasi altro problema. Si impara come respirare, come sviluppare anche emotivamente il linguaggio del corpo... ma ci si dimentica della parola, del suono e del suo effetto. Ognuno di loro non sa come impostare la voce, come prendere i respiri... di fatto, teatralmente parlando, sono diventati dei sordomuti. Per di più, agli allievi non ci si preoccupa di spiegare perché si debba scegliere un determinato gesto piuttosto che un altro... e la conseguenza è la mancanza di uno stile specifico.

In un'opera famosa del teatro kabuki l'attore che recita il personaggio della volpe mima l'animale - nella camminata, nell'appiattirsi al suolo, nell'agitare la coda -, il tutto senza accucciarsi mai a terra: non si pone mai carponi, mai piega manco la schiena... muove un braccio sventolandolo in un certo modo e tu vedi che quella è la coda. Gira la testa da un lato, di scatto la volge di là... muove gli occhi... li tiene fissi e quello è esattamente lo sguardo della volpe... anche se non ne hai mai vista una dal vero. E leggi chiaro la scaltrezza, il suo agire subdolo; parla, e la sua voce diventa proprio quella di un animale ipocrita e infido. Ma dietro a tutta questa esibizione c'è una scelta, un discorso morale... oserei dire un certo valore politico di parte. C'è il presupposto ideologico che è alla base di tutta la storia. È questa scelta che condiziona poi il modo di impostare gestualità, sintesi, ritmi e cadenze.

È pericoloso imparare pedissequamente le tecniche, se ancor prima non si decide il contesto morale in cui collocarle. È come imparare a montare gli elementi di una casa, strutture

portanti e sovrastrutture, senza mai preoccuparsi di dove si andrà a impiantarle, su che terreno e ambiente, se su un declivio roccioso o in una palude. In ogni buona scuola di architettura ti insegneranno sempre che prima si studia il terreno e poi si sceglie il materiale e la tecnica per impiantare la costruzione. Agendo senza questi presupposti si otterranno sempre degli attori-mimi senza elasticità mentale, robot svuotati, privi di un'autentica sensibilità e, ancor peggio, senza personalità. Tanti piccoli epigoni del maestro. Personalmente, ho tenuto a battesimo un centinaio di giovani, maschi e femmine... non mi sono mai posto nel ruolo del maestro... ma nella pratica credo di aver insegnato loro alcune cose essenziali... forse determinanti. Alcuni, che già possedevano doti eccezionali, sono diventati attori importanti, e fra le femmine c'è qualche buona attrice. Ma mi posso vantare di un particolare: nessuno e nessuna di loro è mio epigono... nessuno e nessuna mi scimmietta... ognuno e ognuna si sono preservata la propria personalità.

Quinta giornata

La voce: trombonismi, cantilene e birignao.

Abbiamo considerato l'esprimersi col gesto, ora passiamo al problema della voce e della respirazione nel recitare. Per arrivare a educare e sviluppare la potenza e l'incisività vocale, oltre che la chiarezza dei suoni, non ci si può affidare a metodi stabiliti e applicabili schematicamente a tutti i soggetti. Ogni attore dovrebbe sperimentare con attenzione fino a ritrovarsi la tecnica più adatta e vantaggiosa. Ci sono tecniche fondamentali che sono applicabili alla gran parte dei «vocianti», altre che sono adatte a poche persone. Ognuno deve preoccuparsi di arrivare a conoscere come è strutturato il proprio apparato vocale, e cercare caso per caso la pratica più corretta e gli esercizi più efficaci per sviluppare sonorità e potenza. Importante è partire dal proprio naturale, per riuscire ad approfittare delle doti ma anche dei difetti e trasformarli a proprio vantaggio. Non è da credere che tutti i grandi attori abbiano o avessero belle voci: basti pensare a Ricci, a Ruggero Ruggeri, non parliamo di Petrolini, che possedevano voci nasali, con pochissimi suoni gravi. Le frequenze acustiche del loro parlato tendevano esclusivamente al medio-alto, ma riuscivano ugualmente a proiettare la voce e, pur possedendo gamme tonali molto scarse, le sfruttavano fino all'impossibile.

L'importante è proprio imparare a proiettare la voce, a scandirla, e a masticare le parole in modo che risultino il più intelligibili possibile. L'organo sul quale bisogna spingere per ottenere una buona sonorità è l'addome. Bisogna tendere il plesso come un tamburo, fare esercizi in questo senso per ottenere suoni in tonalità la più bassa possibile. Recitare di petto o di addome evita innanzitutto che si sgrani la voce, in quanto le corde vocali, che sono due appaiate, per realizzare suoni gravi producono vibrazioni più brevi e lente, cosicché si evita la cosiddetta frustata delle corde con relativo sfrega-

mento dell'una contro l'altra, che crea guai seri. Per di piú, il tono basso della voce ha una resa maggiore anche sul piano dell'ascolto. Quasi tutti credono che sollevando in acuto o in falsetto si riesca a proiettare la voce piú lontano, e invece è proprio il contrario. La pressione sull'addome con emissione di suoni gravi raggiunge spazi piú distanti.

In apnea coi bassi.

Se poi voglio tenere un discorso piuttosto esteso senza prendere fiato durante la tirata, incamero una buona quantità d'aria all'inizio della frase, senza esagerare, come quando si va in apnea, e continuo a parlare fino all'ultimo residuo d'aria che mi rimane nei polmoni e anche nello stomaco, un poco anche nel vestibolo delle orecchie, un minimo nella cavità del naso, finché ecco: ho chiuso, mi sgonfio, non ne ho piú...

La chiave dell'esercizio consiste nell'emettere fiato lentissimamente e senza premere in eccesso... cioè quanto basti a far arrivare la voce. E non si creda che per esprimere grande potenza vocale sia necessario produrre una fuoriuscita esorbitante di fiato. Questo è un altro errore marchiano dei dilettanti: la sonorità è determinata soprattutto dalla pressione che si esercita sull'addome e su tutti i muscoli dell'apparato vocale, cioè quelli dell'esofago, della glottide e dell'epiglottide, per non parlare di quelli della zona retropalatale.

È la spinta che determina la potenza, non la quantità di fiato emesso. È lei, la spinta, che produce una proiezione efficace della voce. Un altro trucco fondamentale che bisogna imparare è il metodo che permette di prendere i respiri rapidamente, eseguendo le prese di fiato mentre si parla, senza doversi arrestare magari spalancando la bocca. Anzi, voglio correggere l'espressione che ho usato: non è un trucco, ma piuttosto una tecnica che bisogna acquisire facendo esercizio, un esercizio che vede anche il coinvolgimento del naso, sperando di non averlo otturato dal raffreddore.

Attenti al birignao.

Un espediente che consiglio è quello di far sempre mente locale, anche quando si parla con amici o parenti a casa: pre-

mere costantemente sull'addome cercando toni bassi, anche quando si legge il giornale farlo a voce alta proiettando il suono, a costo di farsi prendere per pazzi... Si sa, il teatro vuole le sue vittime! Dopo un po' che si va d'addome, ci si accorge che anche la voce di maschera e quella di testa e di falsetto riescono meglio e con minor fatica. Recitando bisogna cercare di impiegare tutte le gamme possibili, ma sempre con molta misura e mai a sproposito. E soprattutto, bisogna evitare il birignao.

Cos'è il birignao? È un termine gergale che indica quel recitare lagnoso, zeppo di saliscendi contratti e stucchevoli, classico di una buona mappata di attori e attrici del teatro fine. Quando da ragazzo ho debuttato in teatro, mi sono imbattuto in decine di attori caratterizzati da quelle cadenze in birignao. Le loro sdruciolate mi si appiccicavano alle orecchie come la carta moschicida. Mi ero stupidamente convinto che la causa di quella affettazione collosa fosse dovuta alla particolare tecnica impiegata alla maniera dei cantanti d'opera: una impostazione vocale che impone faccette e «grimace», e il masticare in eccesso le parole. Quindi mi rifiutavo di applicarmi per apprendere un minimo d'impostazione vocale corretta. Sparavo la voce come veniva, salivo con certi falsetti da scardinarmi i timpani, m'ingrippavo di gola e sfarfugliavo sputtacchiando in tal quantità, che ora al confronto sembro uno che soffre d'arsura salivaria. E, immancabilmente, perdevo la voce.

Caparbio e strafottente me ne fregavo, finché mi è capitato che a Napoli, recitando al Mercadante, ho perso completamente la voce... non mi usciva manco una parvenza di suono... soffiavo come un iguana con le adenoidi. Il professore specialista dell'ospedale decretò «afonia grave» con processo in formazione di polipi sulle corde vocali. Cinque giorni tutto dovetti rimanere, e la compagnia fu costretta a sospendere tutte le rappresentazioni napoletane. L'incidente mi convinse a tentare di diventare un professionista, e per prima cosa imparai a impostare una corretta emissione vocale. Oggi mi posso permettere di urlare, sparare falsetti a strappo, intrattenere il pubblico per delle ore, e difficilmente mi capita di sballare con la voce, a meno che non mi arrivi addosso una bronchite con faringite annessa...

Il timbro d'addome non naturale alle femmine.

Ma la tecnica per impostare la voce, è analoga anche per le aspiranti attrici? Bisogna premettere che le donne per natura non posseggono la cosiddetta voce d'addome. Anzi, sfuggono per istinto dall'impiegarla. È proprio la natura che si preoccupa in anticipo di proteggere l'eventuale figlio che si collocherà nel ventre. Premendo sul plesso e tendendo i muscoli addominali, si rischia immancabilmente di procurare disturbo al bambino. Perciò la natura ha già spostato l'apparato vocale più in alto. È questa la ragione principale per cui le donne parlano preferibilmente di testa e di maschera rispetto agli uomini che tendenzialmente parlano d'addome. Quindi, gli esercizi per riattivare il plesso e ripristinarne l'impiego dovranno svolgersi senza forzare, per gradi, e logicamente sarà difficile apprenderne la tecnica.

Ma una volta che hai imparato a proiettare la voce e a prendere correttamente i fiati, non hai risolto né la tendenza al birignao, né l'altro problema, ancor più preoccupante e duro da risolvere, che è quello delle cadenze e delle cantilene. Noi italiani, all'estero, veniamo spesso applauditi per il canto che sappiamo esprimere parlando, ma essi, stranieri, non sanno che appena un italiano si mette a recitare, cioè è costretto all'artificio, si rivela un disastro. È millantato credito che noi si sia naturalmente portati alla recitazione, attori nati. Ma a questo punto s'impone una dimostrazione pratica.

Il cantilenare e l'enfasi.

Chi vuole salire sul palcoscenico? Avanti, coraggio. Una piccola audizione. Vi prometto che eviterò di mortificare chicchessia. (*Nessuno si muove*). Avanti, se volete che riesca a darvi questa dimostrazione... datemi una mano. Oh, brava: accomodatevi. Sì, anche tu. (*Invita un ragazzo*) Passatemi quella sedia... Ecco, ce n'è una anche per te. (*Fa accomodare entrambi. Prende un testo dal tavolo*) Questa è una raccolta di favole di Esopo. Ti piace leggerne qualcuna a caso... Ecco, questa: *La rana e il bue*.

RAGAZZA (*legge*) Una rana sguazzava nello stagno. Un bue si avvicinò alla riva per abbeverarsi: «Per Giove, che animale posente, – esclamò un piccolo topo dal bordo dello stagno. –

Non ne ho mai visto uno così grande, è certo il preferito di Giove». «Perché tanta meraviglia? – sghignazzò sprezzante la rana. – Anch'io sono in grado di raggiungere quelle dimensioni, mi basta prendere un bel fiato...» E, così dicendo, cominciò a gonfiarsi.

Stop, basta così. Non so se ti sei resa conto, ma hai tirato fuori un discreto cantilenare e soprattutto hai preso fiati controtempo. Qui... nel passaggio «Per Giove, che animale possente! – esclamò un piccolo topo dal bordo dello stagno. Non ne ho mai visto... ecc.». Tu hai preso tre volte il fiato, e ogni volta hai cambiato suono e tonalità... quindi, hai cantato senza ragione. No, al contrario devi schiacciare il tono... uniformarlo, e per riuscirci devi legare tutte e tre le frasi in un'unica tirata. Solo così il tuo discorso diventa intonato. Ancora una volta si crede che per recitare (o leggere bene con effetto) occorre colorare, dare cadenze vistose. No, per essere credibili bisogna appiattire, togliere ogni andamento cantato o cantilenoso. Prova tu adesso. (*Porge il libro al ragazzo*).

RAGAZZO (*legge*) Un leone si era ammalato in modo grave e se ne stava sofferente accucciato nella sua caverna. Molti animali si recarono a fargli visita. Ci andarono l'asino e il bue... anche la gru e il cervo. La volpe arrivò davanti all'ingresso della grande tana ma non si decideva ad entrare. «Perché te ne stai così impacciata? Cosa ti trattiene dal farti avanti?», gli gridò il leone dall'interno dell'antro. «Mi preoccupano solo, – rispose con garbo la volpe, – le orme che hanno lasciato sul terreno i visitatori che mi hanno preceduto. Ne riconosco diverse, di parecchi animali... tutte che s'avviano all'ingresso... e proseguono nell'interno della tua caverna... ma nessuna ne vedo sortire».

Perfetto! Nel senso che la tua lettura mi permette di svolgere bene la dimostrazione. Non pensare che io sia un cinico ributtante. Tu hai letto con voce ben impostata, complimenti perché dimostri di possedere un istinto fabulatorio, una impostazione naturale ottima, anche l'accento è buono. Ma a tua volta hai cantilenato, e ci hai piazzato due o tre scivolate considerevoli, per di più... ti prego, non devi sentirti mortificato... dicevo che, preoccupato di non calare, sei caduto in un'enfasi gratuita, specie nella frase: «Mi preoccupano solo le orme che hanno lasciato i visitatori che mi hanno preceduto. Ne riconosco diverse, di parecchi animali...» E qui ti sei ingolfato...

I professori in trombonismo e lagna.

Il caricare di enfasi è un difetto che apprendiamo direttamente a scuola: sono la maestra e il professore che ci abitua-no fin da ragazzini a caricare e a cantilenare.

Tempo fa sono stato invitato a partecipare a un convegno di studi sul teatro del Cinquecento. Salivano in cattedra, uno dietro l'altro, esimi professori, e nei loro interventi, di tanto in tanto, leggevano brani di commedie e melodrammi... sonetti e dialoghi dell'Aretino, di Giordano Bruno, del Ruzante... roba da buttarsi per terra con crisi viscerale da colite trombonica. Sí, perché non ho mai sentito dei tromboni magniloquenti e caccolosi come quei docenti paludati. Tu ti aspetti da gente cosí seria una dizione sobria e scarna. Macché: sbragano tutti con cantilene sbrodolanti d'enfasi.

Non parliamo dei registi. È risaputo che tutti, o quasi, i registi, bramano di poter montare sul palcoscenico e recitare... e quando finalmente, se pur trattenuti da parenti e amici affettuosi, ci riescono, producono insanabili disastri. Ce n'è uno che approfitta perfino delle cadute con fratture multiple e ricovero urgente di un amico attore... Ed ora, per favore, non cominciamo con la caccia al «chi è?»... non siamo al telequiz.

Ma nessuno, ad ogni modo, batte i poeti. Avete mai sentito recitare un poeta? Chi ha ascoltato Montale declamare le sue poesie? O, massimo fra tutti, Ungaretti?! Dio! Vermi di una spanna fioriscono immediatamente nel ventre! Sgarrate, nasate, falsetti impossibili... e ansimano, con birignao da delirium tremens... gli vibra la voce... e snaricciano come vecchi attori del tempo di Ermete Zacconi.

Ora, come si fa a evitare tutti questi sballi? Per prima cosa, bisogna imparare... mi pare d'averlo già detto, a recitare le intenzioni che stanno in un discorso, non le parole. Qui torna in ballo l'importanza di imparare ad andare a soggetto... Ma riprendiamo la dimostrazione...

Dario fa raccontare alla ragazza la favola appena letta. Il risultato non è pienamente convincente: ha evitato l'enfasi, ma il racconto era piatto, ingrigito. Fo attribuisce la colpa all'italiano convenzionale, le fa allora raccontare la stessa storia nel suo dialetto di origine. È un successo... Dario commenta.

DARIO Stupendo, a parte che cosí come l'hai detta è di gran lunga piú bella dell'originale tradotto... di' la verità, tu sapevi già che ti avrei chiesto di tradurre in veneto 'sta favola

e ti eri preparata in anticipo... magari facendoti aiutare da Tomizza in persona. E poi avrete apprezzato tutti il ritmo, la secchezza del discorso... dico, riuscire a non cadenzare in cantilena parlando in veneto... ce ne vuole. Brava!

Recita come mangi! Elogio del dialetto.

Il grande vantaggio di quest'ultima esibizione sta proprio nel fatto che la ragazza ha potuto esprimersi in dialetto. Il dialetto non lo impari a scuola, non ci sono la maestra e il professore che ti insegnano il birignao... non si legge quasi mai. Le cadenze e i respiri, le parole, le costruzioni grammaticali sono autentiche, non c'è niente di costruito. Io uso spesso questo metodo: quando monto uno spettacolo e mi imbatto in attori che stonano e cantano con suoni artificiali, li invito a dire il testo che devono recitare prima con parole proprie, e poi tradotto nel loro dialetto d'origine. Li alleno a pensare la composizione delle frasi, i ritmi, nella forma del proprio linguaggio nativo. E vi assicuro che funziona subito, perché naturalmente si sbrogliano di tutti quei manierismi fonetici fasulli che hanno appreso sia scimmiottando certi attori famosi, sia nelle accademie scimmiottando i maestri di scimmiottamento.

Ecco un consiglio davvero utile di cui, sono certo, gli aspiranti attori mi saranno grati: quando imparate un testo cercate di ritradurvelo prima con parole vostre, e poi nel vostro dialetto, se ne avete uno. È una grande sfortuna per un attore non possedere un dialetto come fondo alla propria recitazione. Ho conosciuto attori che ne erano privi: dicevano le battute proiettando fonemi piatti, asettici, e senza nessuna musicalità nei toni e nelle cadenze. Io stesso, quando scrivo un testo, mi trovo spesso ingrippato in una frase o in dialoghi, e allora non faccio altro che pensare il tutto nel mio dialetto d'origine, e poi lo ritraduco in italiano. Ma non ho inventato nulla di nuovo. Il primo a preoccuparsi del costruire attraverso il dialetto fu senz'altro Dante: a parte che, trasformando il volgare, ha inventato una lingua d'acchito... e che lingua! Per riuscirci ha fatto un fior d'inchiesta raccogliendo, nel *De vulgari eloquentia*, espressioni, termini, forme idiomatiche per tutta l'Italia e i dintorni, Provenza compresa.

Un altro che s'è inventato una lingua propria è Alessandro Manzoni. Pochi sanno che l'autore dei *Promessi Sposi* non par-

lava che molto raramente l'italiano. Normalmente si esprimeva in dialetto, come in quel tempo tutta l'aristocrazia milanese, del resto. In casa parlava spesso in francese e in francese svolgeva la corrispondenza. Ed è evidente che, quando componeva racconti o romanzi, strutturava il linguaggio partendo dal suo proprio naturale, cioè il dialetto milanese. Io ho provato a tradurre in dialetto lombardo brani interi dei *Promessi Sposi*, e tutto sta in piedi alla perfezione; anzi, vi assicuro che, se Manzoni avesse scritto direttamente in milanese come pensava, oggi sarebbe un romanziere universale... invece di ritrovarsi, com'è, relegato nell'ambito ristretto del nostro paese.

E, per finire, c'è Pirandello, il massimo scrittore di teatro di quest'ultimo secolo. Ecco un altro che scrive pensando sempre nel suo dialetto. Del siciliano sono i ritmi, la struttura grammaticale, la composizione idiomática, per non parlare dell'arco generale del racconto scenico, il clima conflittuale dei personaggi, il paradosso tragico e grottesco insieme, tutto nasce dal lessico e dalla cultura siciliano-volgare. Quindi, se non ce l'avete un dialetto, trovatevelo!

Spazio e sonorità.

Ora vorrei tornare sul tema del suono-voce, e parlare della vocalità in rapporto allo spazio e della proiezione con mezzi meccanici, quali microfoni e amplificatori.

La proiezione meccanica della voce è stato un problema che noi della Comune ci siamo trovati a dover risolvere già una quindicina d'anni fa, quando cominciammo a recitare in spazi enormi e oltretutto privi di sonorità e, peggio, con rimbonchi e ritorni d'eco terribili. Questi ambienti erano i saloni delle case del popolo, le grandi balere coperte della Romagna e dell'Emilia, i giochi di bocce con tettoia, gli hangar delle fabbriche, e soprattutto i palazzetti dello sport e le chiese sconsacrate. Recitare in quei luoghi con voce naturale era assolutamente impensabile. Prima che noi ci provassimo, nessuno aveva mai realizzato uno spettacolo dentro uno spazio come quello del palazzetto dello sport di Torino: 320 metri di diametro; o come quello di Bologna: 230 metri; ambienti che potevano contenere da diecimila a trentamila persone.

Fino a qualche anno prima, nel teatro ufficiale, noi eravamo abituati a lavorare su palcoscenici che presentavano una

estensione massima di 12-13 metri, con una media di 9-10. Quindi, nei palazzetti dello sport, prima ancora del problema della fonica ci si presentava da risolvere quello degli spazi visivi. Come trasportare la scena originale in una dimensione così ampia? Al palazzetto di Torino, perché il palcoscenico in quello spazio abnorme avesse un senso, doveva dilatarsi almeno fino a 30 metri. Riuscimmo a ottenere dai custodi del Palazzetto 30 praticabili da aggiungere ai nostri in dotazione.

Abbiamo sistemato i mobili, il frigorifero, la lavatrice e le varie sovrastrutture quali finestre, porte, gradini, ecc., tutti in fila l'uno accanto all'altro come ci si trovasse alla mostra dell'artigianato. La scena appariva come un bassorilievo schiacciato, senza profondità. E anche noi di conseguenza dovevamo recitare disposti su una linea orizzontale. All'inizio sembravamo dei dementi esagitati che continuavano a spostarsi da un lato all'altro della scena tutti preoccupati come eravamo di coprire quell'immenso spazio. Poi, finalmente, abbiamo trovato la giusta misura. C'era anche il problema della gestualità. Bisognava raggiungere un minimo rapporto con lo spazio più ampio. Quindi, gesti meno affrettati e più larghi. Non serviva giocare con lo sguardo, accentuare il movimento facciale e quello più minuto degli occhi. A 30-40 metri di distanza era leggibile solo il gesto a cui avesse concorso tutto il corpo, con il sostegno di una voce opportunamente amplificata. Ed eccoci al punto.

Voce amplificata da rock.

Noi oggi usiamo il Sennheiser, che è un apparecchio straordinario che riproduce anche i toni più sottili e ridà il timbro più prossimo al reale. Allora, al tempo dei palazzetti dello sport, usavamo i Bynson, i primi radiomicrofoni, che erano ancora molto scarsi come potenza. Perdi più ne possedevamo solo due, quindi la maggior parte di noi recitava addirittura portando un microfono a filo legato al collo, e tirando il cavo di qua e di là per il palcoscenico: ogni tanto ci si ingarbugliava l'un l'altro, e si correva il rischio di impiccarci. Oggi la pratica che ci siamo fatti coi Sennheiser e con altri apparecchi più sofisticati, rende assurdo l'impiego della voce al naturale. Ma attenzione, quando si ha al collo il microfono bisogna usare una tecnica del tutto particolare, tanto nell'emissione dei toni gravi che di quelli acuti. Un falsetto eseguito col mi-

crofono impone una tecnica d'emissione completamente diversa. I cantanti rock non sanno, né gli interessa impararlo, impostare la voce per cantare a voce libera: toglieglie l'amplificazione e sono dei cadaveri. Il loro modo di cantare è migliorato, ma anche condizionato, dal mezzo meccanico. Per mia fortuna, mi trovo spesso costretto a usare nuovamente la voce naturale, e quindi non perdo l'esercizio. Ma è certo che, insistendo troppo lungamente con l'uso del solo microfono, mi può succedere di diventare a mia volta un recitante rock.

Bisogna ammettere che con questi apparecchi ormai altamente sofisticati si riescono a ottenere toni e sonorità incredibili, di un'ampiezza e profondità irraggiungibili con la voce naturale. Ci sono ancora, a tutt'oggi, i nostalgici appassionati della vocalità naturale a ogni costo, quelli che dicono che l'amplificazione meccanica ha ucciso il vero teatro. Mi fanno venire in mente dei fissati che vanno sull'autostrada sgambettando sul monopattino e gridano: questa sí che è velocità!

Gli attori del Volksbühne.

Vorrei ora tirare in ballo, sempre a proposito del discorso sugli attori, Claudio Meldolesi, che all'Argentina mi ha sollecitato su un argomento specifico. Ecco il nostro dialogo:

MELDOLESI Credo sia interessante che tu ci parli degli allestimenti dei tuoi lavori all'estero. Müller, l'autore tedesco che tu ben conosci...

DARIO Di quale Müller parli, scusa?

MELDOLESI Di Heiner, quello che ha scritto il *Filottete*.

DARIO Ah, sí, il lavoro messo in scena da Mauri, una splendida commedia... anzi, tragedia...

MELDOLESI Mi ha detto che ti conosce...

DARIO Sí, ci siamo conosciuti a Berlino per la prima di un suo lavoro satirico sulla storia di una lotta in fabbrica nella Germania dell'Est al Volksbühne, sempre dell'Est. Una commedia che la censura gli aveva tenuta bloccata non so per quanti anni.

MELDOLESI Beh, Heiner mi ha raccontato un aneddoto che ti riguarda.

DARIO Ah sí, quale?

MELDOLESI Quello della provocazione alla tua rappresentazione del *Non si paga, non si paga!*

DARIO Sí, sí, me lo ricordo, l'ha raccontato anche a me... Vai, vai, che è divertente.

MELDOLESI Be', mi diceva d'essersi trovato due anni fa al teatro Volksbühne, ma di Berlino Ovest, nella sera in cui rappresentavano per la cinquantesima volta questa tua commedia. A un certo punto si sono presentati dei giovani, una trentina, che pretendevano di entrare gratis... dal momento che era scritto sul manifesto che non si doveva pagare. Bisogna premettere che il Volksbühne di Berlino Ovest, anche se il nome significa «Teatro del Popolo», non ha proprio più niente di popolare... Cosicché le maschere chiamarono subito il direttore, che cercò di spiegare che quello era il titolo, un titolo paradossale... I giovani, molto spiritosi, giocando su un pragmatismo davvero prussiano, sventolavano sul muso del direttore, spalleggiato da tutte le maschere, il volantino che propagandava lo spettacolo e gridavano: «Se era davvero un paradosso dovevate essere chiari... e metterlo sul manifesto: "Non si paga, però è uno scherzo, si paga e come!" Voi ci avete fatti arrivare fin qui da cento chilometri fuori città, allettandoci, e poi ci tirate il bidone?! Adesso ci restituite i soldi del viaggio, il pernottamento e il prezzo di due pasti a testa, giacché siamo in ballo da tutta una giornata. Siamo in trenta, fate voi!»

DARIO Ahh! Al direttore gli è preso il coccolone!

MELDOLESI Il bello è che è intervenuta la polizia... E sapete qual è il grottesco? Che la polizia dapprima è rimasta perplessa, poi, grazie al fatto che i giovani recitavano stupendamente la loro parte di sprovveduti bidonati, hanno dato ragione ai trenta ragazzi.

DARIO Sì, ma non è finita, c'è un altro risvolto comico: gli attori sentono vociare in sala, s'informano... e quando vengono a sapere la ragione di tanto trambusto, uno di loro, il capogruppo degli associati (si trattava di una cooperativa d'attori), viene in proskenio e avverte che se non verranno allontanati dalla sala quei provocatori, loro si rifiuteranno di lavorare.

MELDOLESI Proprio così... È scoppiato un finimondo... Parte del pubblico fischiava gli attori, un'altra parte urlava contro i ragazzi della sceneggiata. La polizia non sapeva più dove sbattere la testa, da che parte stare. Alla fine, non so come sia andata a finire...

DARIO Mi pare siano stati costretti a sospendere lo spettacolo. Questo vi dice che razza di rapporto avessero stabilito questi attori (facenti parte di una cooperativa, oltretutto) con il pubblico e con il testo che recitavano. Non tutti sono al corrente, immagino, del tema principale che svolge questa commedia. Essa tratta della solidarietà fra gente bastonata dal profitto, della lotta contro il rincaro arbitrario dei prezzi, contro l'egoismo e l'ottusità. Questi attori si sono immediata-

mente scoperti per quello che erano: un gruppo di opportunisti... e basta. Avevano scelto quella commedia solo perché dava garanzia di successo. La gente veniva, si divertiva per la macchina comica e rimaneva coinvolta dalle cosiddette tematiche che proponeva. Ora, 'sti goffi ipocriti del Volksbühne hanno smarronato come pirla. A parte che, dico, ci voleva poco: stai recitando uno spettacolo comico di provocazione e vai a cascare a tua volta in una smaccata provocazione? Ma cosa ti costava farci una risata? A trenta ragazzi che arrivano con l'intento chiarissimo, anzi scoperto di giocare di rimessa, il minimo che devi fare è proprio di dargli corda, andargli in braccio, come si dice, e giocare a tua volta in contropiede. Stai allo scherzo e fatti una bella risata! E invece no, 'sti coglioncioni salgono in cattedra e sbecerano l'ultimatum: «Fuori i sovversivi o noi non si lavora!» Devo dire che, purtroppo, ho saputo del loro comportamento troppo tardi, avevano già chiuso la stagione, altrimenti, vi assicuro, sarei intervenuto a togliergli il permesso di rappresentazione.

Ma non sono quelli gli unici attori che recitano un pezzo strafregandosene del discorso che espongono ogni sera. Non dico che ogni attore si debba assolutamente identificare con l'autore e con la sua ideologia, ma almeno un minimo di coerenza e correttezza ci vorrebbe. Così, invece, succede che attori anche di grande talento si trovino a recitare un testo reazionario il mercoledì, uno qualunque il giovedì e un altro rivoluzionario progressista il venerdì... sabato comica finale. L'importante è che ci sia una bella parte, che il testo funzioni, e il pubblico riempia i teatri... L'arte è al di sopra di ogni ideologia!

Purtroppo mi succede spesso di vedere testi miei e di Franca messi in scena solo perché fanno cassetta. I registi, i produttori e gli attori principali mica ti vengono a dire: «Guarda che io lo metto su solo in quanto funziona ed è divertente, del discorso ideologico-morale che ci metti dentro a me non frega proprio niente». No, a sentir loro interessa solo il messaggio, il discorso politico. Ed è lì che mi girano i cosiddetti. Purtroppo, dopo che una compagnia ha debuttato, come fai a prenderti la responsabilità di mettere in mezzo alla strada tutti gli attori e i tecnici... a parte che le leggi sul diritto d'autore hanno blocchi a non finire.

Gli italiani delle commedie nascono con i baffi.

Per fortuna non è sempre così: ci sono fior di compagnie, come quella del Berliner Ensemble o come il gruppo di Richard Gavin, che ha allestito l'*Anarchico* a Londra, o la cooperativa diretta da Echantillon in Francia o il Mime Group di San Francisco, che, se pur con stilizzazioni che non mi convincono fino in fondo, hanno allestito nostri spettacoli con grande pulizia e stile. È tutta gente piuttosto coerente con quello che fa.

Il difetto maggiore che noto spesso nell'allestimento di gran parte dei nostri testi prodotti all'estero lo si rileva nell'eccesso di colore. Tendono quasi tutti a caricare di effetti, rimpinzare di gags gratuite e appiccicate, e non si rendono conto che con certi testi, dove già la macchina della situazione è di per sé comica, basta niente, un minimo per ottenere un sufficiente divertimento. Ancora, non c'è quasi mai sobrietà nel loro modo di porgere le battute, un minimo distacco. E, come al solito, vale per loro il motto di Jovet: «*Ils jouent toutes les répliques*». Inoltre, spesso, si caricano il viso di maquillages espressionistici con varianti secondo la moda vigente che non ci azzeccano proprio niente... fanno «grimace» e sporcano di caccole tutte le battute. Io non mi capacito di come riescano a ottenere egualmente successo. Forse nei nostri testi c'è qualcosa di miracoloso di cui nemmeno noi ci siamo resi conto.

In verità, devo ammettere che spesso il pubblico straniero si dimostra proprio di bocca buona. Il pubblico italiano, invece, è il più esigente fra tutti quelli che mi è capitato di incontrare, e ormai mi manca solo di provare a recitare davanti agli indiani del Bangladesh e agli aborigeni della Terra del Fuoco. Ma devo aggiungere che, forse, senza fare dello sciovinismo gratuito, gli attori nostrani sono di gran lunga i più bravi, sensibili e scafati che esistano sulla piazza... purtroppo, salvo eccezioni, sono una massa di cialtroni, ma questo è un altro discorso.

Quando la gente di teatro, sia d'Europa sia d'America, mette in scena lavori di autori italiani, e questo vale anche per Pirandello, non possono fare a meno nel loro addobbo scenico di immaginarsi due o tre personaggi che calzano scarpe gialle o meglio bianche e nere e hanno capelli nerissimi imbrillantinati con basette che scendono fino alle mascelle (i bambini,

in Italia, sono convinti nascono già baffuti e imbasettati); inoltre, secondo loro, un bel personaggio all'italiana quando parla agita le mani e le braccia come un giocoliere pizzaiolo. Mi sono accorto che, nel caso mio e di Franca, quando poi ci vedono recitare restano interdetti e si meravigliano che non si sfarfallino le mani e i piedi, che non si roteino gli occhi e soprattutto che si riesca a parlare in palcoscenico con toni senza effetto, addirittura schiacciati.

Immagino cosa avrebbero provato vedendo recitare Eduardo in *Sabato, domenica e lunedì*, quando se ne stava laggiù in fondo alla scena a seguire in silenzio, con il solo sguardo, gli altri attori che si agitavano nella casa. Bastava quella sua presenza nell'ombra a catalizzare l'attenzione del pubblico. E quando veniva avanti in proscenio, parlando sommesso e accompagnandosi con due o tre gesti appena accennati, sentivi fermarsi il respiro di tutta la platea. Non c'era niente di descrittivo nei suoi gesti e nella sua voce, niente di naturalistico, tutto era inventato in una straordinaria sintesi ed economia... e t'inchiodava alla sedia.

All'improvviso con battute e situazione.

E veniamo a esaminare nella pratica diretta la tecnica dell'improvvisazione con l'impiego di gesti mimici, dialoghi e anche oggetti. Per impostare correttamente una storia da recitare a soggetto è bene, preventivamente, indicare l'argomento che si vuol svolgere, poi lo spazio scenico nel quale si vuole alludere debba svilupparsi il fatto drammatico o comico, quindi (fondamentale) dichiarare la situazione e le relative chiavi.

Esempio: scegliamo come luogo o spazio scenico uno scompartimento ferroviario, decidiamo se debba essere di prima classe o seconda... o addirittura uno scompartimento a cucette o da vagone letto... No, seconda classe ci va bene. Personaggi: un ragazzo, una ragazza e il controllore-bigliettaio. Stabiliamo che la ragazza si trovi già seduta nello scompartimento e stia leggendo. Entra il ragazzo e cerca di attaccare discorso, situazione del tutto normale. E, per restare sempre nel normale, la ragazza, almeno in principio, resterà sulle sue. Ma passiamo subito alla dimostrazione pratica.

Dario fa salire sul palco due ragazzi e una ragazza. Dispone due file di seggiole, una di fronte all'altra, che rappresentino

lo scompartimento, con una struttura a V aperta in direzione del pubblico. La ragazza è seduta nello scompartimento, il ragazzo sta per entrare.

Vai! (*Il ragazzo si precipita nel luogo deputato e fa il gesto di entrare nello scompartimento*). Stop! (*Dario arresta l'azione*). Un momento, non puoi arrivare con 'sta violenza... sei una catapulta! Prima di tutto si presuppone che qui ci sia una porta, molto probabilmente chiusa, quindi dovrai mimare di farla scorrere così da localizzare gli spazi per il pubblico. Allora, qui c'è il corridoio... percorro... (*Il ragazzo esegue*)... entra. Ecco, bravo, fai scorrere la porta... Un attimo, prima sbircia nell'interno... devi far intuire al pubblico che sei in cerca di uno scompartimento dove trovare qualcuno, o meglio, qualcuna, con cui trascorrere piacevolmente il tempo... Allora, arrivi, sorpassi di mezzo metro la porta, ti arresti, sbirci, torni sui tuoi passi... fai scorrere la porta... E qui devi già decidere che impronta dare al personaggio: è un timido? Uno sfacciato? Un professionista dell'abbordaggio? Uno che impiega una tecnica d'approccio antiquata a base di: «disturbo se fumo?» o uno scafato con trovate spiritose? Sei pronto? Vai!

Il ragazzo ripercorre il corridoio immaginario, si ferma, sbircia, fa il gesto di far scorrere la portiera, accenna un saluto, entra, mima di posare una valigia sulla rete portabagagli.

RAGAZZA Scusi, le spiace chiudere?

DARIO Brava! Molto azzeccato. Lui s'era scordato di far riscorrere la porta, non per cattiva educazione, ma perché gli era completamente uscito di testa. E ha fatto bene la ragazza ad approfittarne e segnalarlo al pubblico, facendo tornare la dimenticanza nella normalità. Riprendiamo. Prego, ripeti la tua battuta.

RAGAZZA Scusi, le spiace chiudere la porta?

RAGAZZO Oh, sí, scusi. (*Esegue*) Ma sa, avevo le mani impedito dal bagaglio.

DARIO Bravo! Bella parata.

Il ragazzo si siede di fronte alla ragazza. La sbircia, ma poi volta il viso verso l'immaginario finestrino. La ragazza sbircia a sua volta il ragazzo.

RAGAZZO Fa molto caldo, scusi, le spiace se abbasso il finestrino? (*Fa il gesto di alzarsi*).

RAGAZZA No, scusi, sono raffreddata... e mi verrebbe l'aria in faccia.

Trovare la chiave e il ribaltone.

DARIO Accidenti, che coppia di petulanti assortiti! Va bene, ma adesso troviamo la situazione... finora avete accennato al carattere dei personaggi, che è divertente. Riprendiamo da una battuta indietro... e concentratevi sull'inventare una chiave, una trovata che faccia decollare la storia. *(Fa il gesto di ricominciare alla ragazza).*

RAGAZZA Mi spiace ma io sto bene qui... se vuole aprire il finestrino ci sono altri scompartimenti vuoti di là. *(S'immerge nella lettura).*

RAGAZZO Perché s'è fermato? Ha visto? Il treno s'è fermato. *(La ragazza non risponde).* C'è della gente sui binari... sono poliziotti con dei cani... forse cercano qualcuno. *(La ragazza sbircia appena. Dario fa cenno di continuare su quella chiave che va bene).* Non avranno mica trovato una bomba?

RAGAZZA Una bomba? *(Si leva in piedi preoccupata e guarda dal finestrino)* Uno spiegamento così di polizia... forse cercano dei terroristi... scusi, non è che lei delle volte...?

RAGAZZO Io cosa? Cosa le viene in mente? Io un terrorista? Sono diplomato al conservatorio, violoncello... e sto seguendo un corso di perfezionamento per viola d'amore... se vuol proprio saperlo.

Dario fa partire un applauso e si avvicina al ragazzo. Gli fa cenni e suggerisce all'orecchio.

RAGAZZA Chiedevo così, non s'arrabbi...

RAGAZZO Eh, non s'arrabbi... vorrei vedere! Si comincia proprio così: sei su un treno, cerchi di attaccar discorso con una ragazza carina, quella s'insospettisce, ti denuncia come terrorista e finisci in galera in attesa di giudizio per nove anni. Così te lo saluto il corso di perfezionamento per viola d'amore!... E hai studiato cinque anni il violoncello per niente.

RAGAZZA Ma non deve prendersela... è che lei è entrato con un'aria così circospetta...

RAGAZZO Io, circospetto?

RAGAZZA E poi con quella valigia così strana.

RAGAZZO Per forza è strana, è la custodia del mio violoncello. Non aveva mai visto un violoncello lei?

DARIO Bravi! Accidenti, ma siete dei professionisti voi due! Avanti così... Adesso dovete decidere... o il treno riparte e si è trattato di un falso allarme... oppure dal finestrino vedete che portano via qualcuno ammanettato. Ma la cosa dev'essere commentata brevemente, altrimenti andiamo fuori chiave... ad ogni modo fate come vi pare, non voglio condizionarvi... A voi...

- RAGAZZA L'hanno preso! (*Mima di abbassare il finestrino*).
- RAGAZZO Chi?
- RAGAZZA Qualcuno, non so... eccolo!
- RAGAZZO Ha un turbante? Dev'essere un arabo.
- RAGAZZA No, ha solo la testa bendata... è ferito... non vede?
lo accompagnano sull'autoambulanza.
- RAGAZZO Sull'autoambulanza... ammanettato!
- RAGAZZA Marco! oh mio Dio! (*Fa il gesto di chiamare dal finestrino, poi si interrompe*).
- RAGAZZO Lo conosce?
- RAGAZZA No, così, m'era sembrato... ma non è lui.
- DARIO Perfetto... questa è una situazione ottima, può avere un sacco di sviluppi... state andando benissimo... proseguite. Allora lei si riprende... le pareva di conoscerlo. (*Al ragazzo*) Tu non devi lasciar cadere la situazione... sostienila. (*Alla ragazza*) Riprendi dall'ultima battuta.
- RAGAZZA Così, m'era sembrato di conoscerlo... ma non era lui.
- RAGAZZO E com'è che è diventata così pallida, allora?
- RAGAZZA Io, pallida, che dice?
- RAGAZZO Sì, pallida... sta male? guardi come trema! Posso fare qualcosa? (*Le cinge le spalle*) Si calmi! Si stenda, si appoggi alla mia spalla.
- RAGAZZA (*scansandosi*) Mi lasci, per favore... non approfitti!
- DARIO (*alla ragazza*) Forza, non ti fermare. Sbircia ancora con intensità dal finestrino. (*Rivolto al ragazzo*) E tu continua la chiave del sospetto.
- RAGAZZO (*fingendo di guardare a sua volta dal finestrino*) Quel giovanotto ferito ha guardato di qua, sta puntando ancora da questa parte... ce l'ha con lei. Evidentemente l'ha riconosciuta.
- RAGAZZA (*ritraendosi*) A me? Impossibile... non l'ho mai visto, forse assomigliavo a qualcuna che lui...
- DARIO No, no, fermati alla battuta: «È impossibile». Stop! Se no la giustificazione è troppo scoperta... e falsa il gioco. E poi il ragazzo a 'sto punto deve cambiare discorso... bisogna lasciare in sospeso la situazione del sospetto in modo che resti sulla testa come una trappola innescata. Anzi, facciamo una cosa. Spezziamo l'azione con l'ingresso del controllore. Prego, entra tu. (*Il secondo ragazzo si appresta a entrare*). Aspetta, è meglio che tu faccia imprestare una borsa... possibilmente con cinghia a tracolla. (*Gliene passano una*). Ecco, quella va bene. Riprendiamo sempre da un attimo prima: non l'ho mai visto!
- RAGAZZA (*ripete*) Non l'ho mai visto. Ecco, l'autolettiga parte... (*Risolleva il finestrino*) Riparte anche il treno.
- SECONDO RAGAZZO (*entra, mimando di far scorrere la porta*) Buon giorno: biglietti per favore... già visti?

RAGAZZO Sí, già visti.

SECONDO RAGAZZO Non importa, vorrei vederli lo stesso, se non vi spiace.

RAGAZZA (*cerca nella borsa*) Scusi, li avevo, sono sicura di averli messi qua...

RAGAZZO Faccia con comodo, non si agiti, signorina.

SECONDO RAGAZZO Questo dovrei dirlo io... se mai! Vuole mostrarmi i suoi intanto?

RAGAZZO Senz'altro. (*Si avvicina alla ragazza e infila le mani nella borsa*) L'aiuto io... lasci fare a me... sono praticissimo di borse.

RAGAZZA Ma che fa? Tiri fuori quelle zampe di lí!

RAGAZZO Volevo solo aiutarla, lei è talmente agitata... (*Al controllore*) Sa, è per via di quel tale con la benda in testa che hanno arrestato... A proposito, chi era?

SECONDO RAGAZZO Credo un terrorista. L'hanno colpito i poliziotti mentre cercava di mettere una bomba...

DARIO No, non puoi essere così esplicito... non è credibile! E poi, attento, se vai in quella direzione rischi di far sballare tutta la storia, ammazzi la situazione. A mio avviso tu dovresti concentrarti tutto sul tuo incarico di controllore e sul riferire del terrorista dovresti essere molto laconico... «Ma, non so...» Siamo tutti tornati indietro alla battuta precedente.

RAGAZZO Quello con la benda, chi era?

SECONDO RAGAZZO Non lo so... favorisca i biglietti.

RAGAZZO Come non lo sa? Arrestano uno, gli spaccano la testa e lui non lo sa... magari era un criminale, un assassino.

DARIO Forza tu. (*Indica la ragazza*) A questo punto tu devi intervenire, devi lasciarti sfuggire una espressione di difesa del tipo: «No, non era un criminale!»

RAGAZZA No, non era un criminale!

SECONDO RAGAZZO Che ne sa lei?

RAGAZZO Beh... lei lo sa perché lo conosce, si chiama Marco.

SECONDO RAGAZZO Sí, è vero, Marco Ramberti... davvero lo conosce?

Dario suggerisce mettendosi alle spalle di volta in volta dell'uno e dell'altra.

RAGAZZA No, non lo conosco... mi era sembrato... ma...

RAGAZZO Come non lo conosce?... Appena l'ha visto è diventata smorta. Poi lui la guardava... proprio come un... come dire... per me era innamorato.

RAGAZZA Ma si vuole impicciare dei fatti suoi lei...

SECONDO RAGAZZO Eh no, questi non sono fatti solo suoi, ma di tutti... io sono un pubblico ufficiale, sa? Mi favorisca i suoi documenti... oppure...

DARIO (*soffiando all'orecchio*) Devi chiamare la polizia.

SECONDO RAGAZZO Anzi, mi faccia un piacere. (*Al primo ragazzo*) La tenga qui, non la faccia scappare... io vado a chiamare la polizia. (*Il controllore se ne va*).

RAGAZZA La prego, non m rovinì...

RAGAZZO Senta, lei deve piantarla di fingere con me. Mi dica la verità e le giuro che cercherò di aiutarla.

RAGAZZA Ebbene, sí... lo conosco... io sono una terrorista...

DARIO No, no, per carità, bisogna svolgerla questa situazione, non affossarla. Una rivelazione a chiudere di questo tipo rischia di essere banale... scontata. Devi negare, e anche solo in parte, per essere credibile... lo conosci ma tu non c'entri...

La controchiave.

Riprendete sempre dalla battuta avanti. Vai! (*Indica la ragazza*).

RAGAZZA Ebbene sí, lo conosco... è stato il mio ragazzo fino a qualche anno fa, poi non ne ho saputo piú nulla... glielo giuro... è la verità... non ho nessuna idea di cosa abbia combinato... mi aiuti. Loro non mi crederanno. Mi terranno in galera in attesa di giudizio per chissà quanto...

RAGAZZO Le credo... ma cosa vuol fare... dove scappa? A parte che rischia di farsi sparare addosso... l'unica sarebbe tirare il freno d'emergenza e andarsene per i campi.

RAGAZZA Sí, la prego, fermi il treno! poi io scendo dal finestrino...

RAGAZZO E va bene... si tenga forte che tiro. (*Mima di abbassare la maniglia del freno*).

DARIO Forza! Mimate lo scossone... e di conseguenza ritrovatevi l'uno nelle braccia dell'altro: scena d'amore! Voi in sala imitate lo stridio della frenata gridando in falsetto e pestando forte i piedi. Via, azione! (*Grida piuttosto stonate e gran fracasso. I due ragazzi mimano di trovarsi sbattuti di qua e di là ma per eccesso di realismo e slancio arrivano a battere la testa uno contro l'altro. Si trovano abbracciati*). Forza, non è niente. Un bacio d'addio, così, tanto per gradire. (*Eseguono impacciati*). Forza, azione... aiutala a scendere dal finestrino. (*Il ragazzo solleva la ragazza e mima di farla scendere*). Vi siete soltanto dimenticati di abbassare il vetro del finestrino, è la forza dell'amore! Ma non ha importanza.

RAGAZZO Lasciati andare... ci sei, forza, scappa!

RAGAZZA Addio!... Grazie!

Dario chiama altri due ragazzi e assegna a loro il ruolo dei poliziotti. Entrano nello scompartimento, trovano il ragazzo ac-

cusato di aver lasciato fuggire la terrorista e vogliono spararle dal finestrino. Il ragazzo per impedirglielo confessa di essere lui il complice di «Marco» nella rapina. Il bottino è nella custodia del violoncello.

Il primo poliziotto sale in piedi su una sedia e mima di tirar giù la custodia.

DARIO Altolà... a questo punto ci vuole un altro risvolto... o facciamo rientrare la ragazza che salva il ragazzo del quale e ormai perdutamente innamorata... in questo caso dovrebbe presentarsi puntando un mitragliatore alla Rambo... con tre caricatori a tracolla, una fascia rossa in testa e un coltello seghettato in bocca... ma andremmo decisamente sulla parodia grassa e sarebbe troppo fuori chiave... Un'altra soluzione, forza. *(Si avvicina ai tre e parla loro sottovoce; mormorio di disapprovazione da parte del pubblico)* Scusate, ma vogliamo combinarvi una sorpresa... vediamo se funziona... *(Riprende con cenni e suggerisce le indicazioni senza farsi sentire dagli spettatori)* Ecco, d'accordo?... proviamo così... via dall'ultima battuta.

RAGAZZO Il malloppo è lì nel violoncello...

Il primo poliziotto sta sulla sedia e mima di tirare giù la custodia.

SECONDO POLIZIOTTO Cos'è 'sto strano ticchettio? Mica sarà una bomba...

PRIMO POLIZIOTTO Una bomba a orologeria?...

RAGAZZO *(si è accovacciato a terra e cerca di infilarsi sotto le sedie tenendosi le mani in testa come attendesse un'esplosione)* Ci siamo... buttatela perdio! buttatela dal finestrino! *(Dario fa cenni e suggerisce, il secondo poliziotto fa il gesto di afferrare la custodia e di lanciarla dal finestrino)*. Sí, buttala, presto! Prima che scoppi!

SECONDO RAGAZZO Ferma, è un trucco: voi buttate la custodia con il malloppo... la ragazza che è rimasta nascosta nei paraggi raccoglie la custodia lanciata, disinnescia la bomba... e oltretutto voi, senza il corpo del reato... come lo incastrate questo?

PRIMO POLIZIOTTO *(al ragazzo)* Avanti, apri e disinnescia...

Gli puntano le pistole.

Minacciato dai poliziotti il ragazzo apre la custodia, tira fuori i pacchetti di banconote, che i poliziotti acchiappano al volo. Lancia anche la bomba improvvisando così anche un numero da giocoliere. I poliziotti spaventati, si lanciano dal finestrino. Il ragazzo li saluta dal finestrino del treno in corsa.

L'approccio rovesciato.

Dario fa accomodare una decina di ragazzi e ragazze sul palcoscenico. Di nuovo una ragazza si siede nell'immaginario scompartimento. Estrae dalla borsa un lavoro a maglia e si mette a sferruzzare. Entra un ragazzo, si nota che è molto timido, o che non ha alcuna intenzione di comunicare, dal fatto che si siede nell'angolo opposto e si nasconde completamente dietro a un giornale spalancato. La ragazza si agita, cambia posto, abbassa il finestrino, lo richiude. Il ragazzo sbircia appena. La ragazza singhiozza lavorando a maglia. Il ragazzo abbassa il giornale. La ragazza volta la faccia premendola contro l'angolo della parete col finestrino. Il ragazzo si alza e le va vicino.

RAGAZZO Cosa ti succede?... Qualche guaio?

La ragazza si volta, il ragazzo le appoggia una mano sulla spalla. La ragazza si butta fra le sue braccia e, sempre singhiozzando, lo tempesta di baci e di carezze. Dario interviene facendo notare che, con questa trovata un po' paradossale, la situazione si chiude. Bisogna invece lasciarla aperta. Si riprende l'azione con la ragazza che, con più garbo, abbraccia il giovane, ma poi si scosta e, anzi, va a porsi nell'angolo opposto. Continua a singhiozzare. Il ragazzo torna ad avvicinarsi, lei monta addirittura in piedi sulle sedie e gli punta un ferro del lavoro a maglia come fosse una spada. Entra il controllore. È una donna. Afferra per il collo il giovane e lo schiaffeggia. Il ragazzo cerca di spiegare l'accaduto al controllore femmina che non gli crede. Dario alle loro spalle dà suggerimenti. Interviene la ragazza che scagiona in parte il ragazzo. La donna controllore è convinta che la ragazza menta per timore di essere coinvolta in un eventuale scandalo. La ragazza insiste e racconta, veloce, come si sono svolti i fatti, coinvolgendo in una specie di pantomima a ripetere il ragazzo che si ritrova ancora fra le braccia della ragazza che lo bacia. La donna controllore interviene obbligando i due a dividersi. I due fanno fronte comune e si abbracciano e si accarezzano. La donna controllore scoppia in lacrime e va a singhiozzare in un angolo dello scompartimento. I due, perplessi, chiedono cosa le sia preso. La donna controllore scoppia in un pianto diretto. La ragazza le si avvicina e le cinge le spalle. La ragazza fa cenno al ragazzo di uscire, di lasciarle sole. La donna controllore racconta che è disperata a causa di una delusione d'amore. Un suo collega l'ha piantata mezz'ora fa. Il gesto d'affetto fra i due le ha fatto scattare la crisi. Torna

il ragazzo accompagnato da un altro giovane nelle vesti del collega della donna. È lui l'uomo della relazione spezzata. Il giovane collega aggredisce la donna. Si intuisce che il dramma fra i due è scoppiato per questioni di gelosia. Lui accusa la sua ex amante di farsela con il capostazione di Viterbo. Lei nega e lo insulta. Lui le ammolta uno schiaffo, ma poi l'abbraccia chiedendo perdono e scoppiando in lacrime a sua volta. Tutti piangono.

DARIO (*rivolto al pubblico*) Avete notato un fatto eccezionale?

Tutti recitano senza cantilene, prendono i fiati giusti. Forse, non impostano con sufficiente pulizia e incisività la voce... Infatti, qualcuno del pubblico m'è parso si lamentasse per via della poca chiarezza delle battute. Ma in linea generale la sensazione che avete procurato è di un ascolto piacevole. Certo, non c'erano grandi invenzioni vocali, né gestuarie. Diciamo che è risultato tutto un po' naturalistico... ma questo è un problema da affrontare in un secondo tempo. Già il fatto eccezionale è l'essere riusciti a evitare il lagnoso del normale apprendista... e anche di molti professionisti.

L'improvviso al Berliner.

Questo stesso metodo veniva impiegato anche da Bertolt Brecht. Al Berliner Ensemble ho avuto la possibilità di ascoltare le registrazioni di alcune improvvisazioni molto simili alle nostre, anche se su altre chiavi, che Brecht faceva eseguire ai suoi attori durante le prove per liberarli, purgarli, dall'andazzo di routine, dal trombonismo rettorico e fasullo in cui gli attori tedeschi pare riescano a cadere più facilmente che da noi.

Un altro espediente a cui ricorreva spesso Brecht era quello di costringere a una lunga corsa gli attori nel grande cortile dietro il palcoscenico del Berliner e quindi portarli a recitare ancora sbuffanti, con il fiato corto, così che fossero costretti ad appiattire al massimo le proprie tonalità.

Training e riscaldamento.

Un metodo questo che, se applicato a gran parte dei nostri attori, li vedrebbe dare le dimissioni in massa. Ed è un grave errore, poiché il cosiddetto training preparatorio è di grande vantaggio alla resa dello spettacolo. Bisogna ammettere che

noi italiani siamo handicappati dall'economia del tempo a un simile esercizio, specie gli attori e le attrici che lavorano in compagnie di giro: debutti uno dietro l'altro, teatri scomodi, palcoscenici ingombri dal montaggio. D'altra parte ho visto compagnie assillate dagli stessi problemi risolvere egualmente ritagliandosi tempo e spazio per il «riscaldamento» con incredibile fantasia e caparbia. Sto parlando anche di gruppi italiani, naturalmente. Gli orientali, poi, dedicano ore alla preparazione: esercizi di scioglimento muscolare e nervoso, yoga e meditazione. Ma sarebbe da fanatici pensare di imitarli, quei riti sono legati alla loro cultura e al loro particolare tipo di teatro.

Ad ogni modo, io stesso ho potuto sperimentare l'effetto positivo di un buon training. Due o tre ore prima dello spettacolo, specie se sono teso o preoccupato in vista di una rappresentazione difficile, mi faccio una bella corsa di cinque, sei chilometri, con piegamenti e flessioni. Poi arrivo in teatro, mi sdraio in uno spazio tranquillo del palcoscenico avvolto in una bella coperta, butto fuori sudore a volontà, mi faccio una doccia. E oplà! sono pronto... mi sono scaricato di tutte le rogne e mi ritrovo rimontato al punto giusto.

Chi dovesse decidere di intraprendere sul serio 'sto mestiere, non scordi questo consiglio, che a mia volta ho ricevuto da Moretti al mio debutto: per tirarsi su e superare il track che becca prima di un'andata in scena, non ricorrere mai a pasticche, a golate di whisky o di cognac, o ad altri ingredienti più o meno coglioni, ma fare delle belle sgambate; mettersi a testa in giù, se ci si riesce, fare dello yoga, se si è portati, sauna e doccia a volontà, e soprattutto salire in palcoscenico con l'idea fissa di volersi divertire per primi.

Genio e sregolatezza: prima regola.

Dal momento poi che in teatro non ci sono regole, succede anche di incontrare attori che sono rimasti in piedi tutta la notte a sgavazzare, nel pomeriggio si sono sorbiti una marchetta di due ore di doppiaggio e la sera eccoli sul palcoscenico, lucidi ed efficienti, addirittura portentosi.

A Parigi, due anni fa, sono andato a trovare Carmelo Bene in camerino, nell'intervallo del suo *Macbeth*. Mi ha offerto una birra afferrandola da una grande cassa che teneva sul tavolo: «Questa è la mia ragione quotidiana», disse, mo-

strandomi uno stuolo di bottiglie vuote, ben ordinate in fila per tre. Commentai che con quel pieno, al suo posto, sarei crollato sul palcoscenico entro i primi cinque minuti di rappresentazione. Aveva recitato tutto il primo tempo con una veemenza incredibile, e nella seconda parte saltò come un capretto, digrignò, andò di falsetto, sbrodolò parole a grande velocità, il tutto mantenendo un tempo e una coordinazione perfetti.

Conosco parecchi attori inglesi, fra cui Peter O'Toole, che bisogna stare attenti a non scuotere prima dell'entrata in scena perché spumeggerebbero alcool dalle orecchie come una bottiglia di champagne tenuta al caldo... eppure in scena questi bar ambulanti rendono a meraviglia ogni sera. Quindi tutto dipende dal tipo di teatro che ognuno fa, dal fisico che ciascuno possiede, dal proprio rapporto psichico e culturale con la scena e, soprattutto, dal discorso che si vuol comunicare. Cioè, se razionale o emotivo o viscerale. D'altro lato, posso assicurare che altri attori anche importanti, che ogni tanto per vincere la noia del rifare spettacoli alla duecentesima replica, o per superare il crak del debutto, tracannano alcool per darsi brio e coraggio, s'illudono di risolvere al meglio... ma è una loro sensazione falsa. Ne ho visti a decine, caricati di whisky, perdere i ritmi, respirare con affanno, stonare e rallentare in modo preoccupante, o accelerare senza logica. E alla fine, immancabilmente, si autocompiacevano: stasera ero in gran forma! Nessuno dei loro collaboratori ha mai il coraggio di dir loro chiaro: «Sei stato uno schifo!»

I clown.

Vorrei ora passare a un argomento che ho sfiorato più volte senza mai approfondirlo: i clown. Il mestiere del clown è costituito da un insieme di bagagli e filoni di origine spesso contraddittoria; un mestiere affine a quello del giullare e del mimo greco-romano, dove concorrono gli stessi mezzi di espressione: voce, gestualità acrobatica, musica, canto, e con in più la prestidigitazione, oltre a una certa pratica e dimestichezza con animali anche feroci. Quasi tutti i grandi clown sono abilissimi giocolieri, mangiatori di fuoco, sanno servirsi di fuochi d'artificio e sanno suonare alla perfezione uno o più strumenti.

In *La signora è da buttare*, uno spettacolo in cui agivano ve-

ri clown – i Colombajoni (Alberto, Charlie, Romano e la moglie di Alberto, acrobata) –, mi trovai a dover impiegare vari effetti e giochi acrobatici tipo rompicollo, esplosioni, evoluzioni sul trapezio, camminate su trampoli molleggiati, cascate a picco in un bidone. I Colombajoni li conoscevano e li sapevano eseguire tutti alla perfezione, e ce ne insegnarono molti altri che non erano previsti nel copione. Da loro ho imparato quasi tutto quello che so del e sul clown, compreso il saper suonare il trombone. Franca imparò ad andare sul trapezio ed eseguire la cascata all'ingiù rimanendo appesa per i soli piedi e con le gambe ripiegate. Proprio per la complessità e la vastità delle tecniche che un clown deve acquisire, si può ben asserire che un attore che si sia procurato tutto quel bagaglio tecnico si trova di gran lunga avvantaggiato... non solo nel comico ma, e vedo i «pantoufles» del teatro che inorridiscono, anche nei ruoli tragici.

Spesso si assiste all'imitazione dei clown da parte di attori che credono di risolvere il gioco con il semplice ficcarsi una pallina rossa sul naso, calzarsi un paio di scarpe smisurate e berciare con la voce di testa. Si tratta di una ingenuità da pernacchio. Il risultato è sempre fastidioso e stucchevole. Bisogna mettersi in testa che si diventa clown solo in conseguenza di un gran lavoro, costante, disciplinato e faticoso, e – ancora – grazie a una enorme pratica perseguita per anni. Clown non ci si improvvisa.

Ai nostri giorni, il clown è diventato un personaggio destinato a divertire i bambini: è sinonimo di puerilità sempliciotta, di candore da cartolina d'auguri, di sentimentalismo. Il clown ha perso la sua antica capacità di provocazione, il suo impegno morale e politico. In altri tempi il clown aveva saputo esprimere la satira alla violenza, alla crudeltà, la condanna dell'ipocrisia e dell'ingiustizia. Ancora qualche secolo fa, era una catapulta oscena, diabolica: nelle cattedrali del Medioevo, sui capitelli e nei fregi dei portali, si ritrovano rappresentazioni di comici buffoneschi che si esibiscono in accoppiamenti provocatori con animali, sirene, arpie, e che mostrano sghignazzanti il proprio sesso.

Il clown viene da molto lontano: prima della nascita della Commedia dell'Arte esistevano già i clown. Si può dire che le maschere all'italiana siano nate da un matrimonio osceno fra giullaresse, fabulatori e clown, poi, in seguito ad un incesto, la «commedia» ha partorito decine di altri clown.

Il clown e il potere.

Tutte le storie, le situazioni, le forme di spettacolo dei clown puntano sulla deformazione grottesca della voce, sulla smorfia o «grimace», sul maquillage molto vivace. Abbiamo già visto come Arlecchino, all'origine, si servisse di un maquillage da clown, ma anche da Pagliaccio, che altro non è che una maschera della prima «Commedia» (1572, compagnia di Alberto Ganassa). In una descrizione di Salvatore Rosa, Pagliaccio appare con la faccia dipinta di bianco e più tardi si trasformerà in Gian-farina (allusione al bianco del viso), e poi in Pierrot.

I clown, come i giullari e i «comici», trattano sempre dello stesso problema, della fame: fame di cibo, fame di sesso, ma anche fame di dignità, di identità, fame di potere. Infatti il problema che pongono costantemente è di sapere chi comanda, chi grida. Nel mondo clownesco due sono le alternative: essere dominati, e allora abbiamo il perenne sottomesso, la vittima, come nella Commedia dell'Arte, oppure dominare, e allora abbiamo il padrone, il clown bianco, o Louis, che già conosciamo. È lui che conduce il gioco, che dà gli ordini, insulta, fa e disfa. E i Toni, i Pagliacci, gli Augustes, s'arrabattano per sopravvivere, qualche volta si ribellano... normalmente si arrangiano.

Mi ricordo un numero della troupe dei Cavallini. Entrano in pista l'Auguste e il Toni, si siedono uno appresso all'altro e cominciano a suonare l'uno una tromba, l'altro un sassofono. S'interrompono, discutono sulla melodia, l'Auguste scrive sulla sabbia della pista, mista a segatura, le note. Suonano con accordi giusti. Arriva il clown bianco che li scaccia: «Qui non si suona, zona di silenzio, andate più in là». Prima di spostarsi i due clown raccolgono nei loro cappelli la sabbia con segatura su cui avevano scritto le note. Si allontanano, vanno sull'altro lato della pista. Sistemano le sedie e spargono la sabbia con segatura su uno spazio ristretto. Ricominciano a suonare, ma, arrivati al primo refrain, stonano. Manca una notina che avevano dimenticato di raccogliere. Tornano allora sul luogo originario, cercano in terra la notina, la trovano, raccolgono una manciata di sabbia con segatura, la vanno a spargere sul nuovo spazio e ricominciano a suonare, finalmente in pace, la loro musica.

Il pagliaccio ruffiano.

All'interno di questo schema fondamentale dell'arrangiarsi, c'è anche quello più feroce della lotta per sopravvivere, dove affiora spesso il cinismo distruttivo di tutti i valori convenzionali della morale: onestà, rispetto umano, fedeltà.

A questo proposito emblematica è la farsa antica, in cui già ritroviamo come protagonista un clown che somiglia sputato a Pulcinella. Il clown-Pagliaccio, come suo solito, ha fame. Entra in pista un secondo clown, il «cafone», classica caricatura del contadino dell'Irpinia, che trascina un carretto carico di ogni ben di Dio, quasi fosse il carretto della cuccagna. Il clown affamato cerca di convincere il contadino a vendergli qualche caciotta, un salame e mezza dozzina di uova. Il cafone vuol vedere i soldi in anticipo. Il clown-Pagliaccio cerca ogni espediente pur di soffiargli qualcosa da mettere sotto i denti. Ma il clown cafone è più sveglio di quanto non sembri, non molla un gambo di sedano. Il clown cafone, trascinando il suo carretto della cuccagna, va vociando per le strade e passa sotto la casa dove presta servizio la donna del Pagliaccio. Lei si affaccia appena, chiede il prezzo di un pollastro, contratta un poco e si ritira. Pagliaccio, appena il clown cafone se ne va, chiama la propria donna alla finestra e comincia a farle una scenata di gelosia: «Ho capito tutto, – dice, – tu ti sei innamorata di quel bel giovane cafone!» «Io? Ma se manco l'ho visto, manco so com'è!» Il Pagliaccio fa una descrizione stupefacente del cafone, e assicura che quando la donna si è affacciata alla finestra lui è diventato tutto smorto in viso e ha esclamato: «Dio, che splendore!» «Tant'è vero che ti voleva dare la gallina quasi gratis... se tu insistevi un poco nella contrattazione quello ti regalava anche il carretto. Ma ti avverto, se ti vedo ancora trespacciare con quel bellimbusto, io ti uccido!» La donna di Pagliaccio rientra lusingata all'idea di tanta conquista. Il Pagliaccio attende al varco il cafone e, come ripassa sotto la finestra della sua donna, lo aggredisce: «Tu devi piantarla di corteggiare la mia femmina... e approfittare del fatto che lei ha perso la testa per te!!» «Ma chi è questa tua femmina che io manco la conosco!?» «Ah, non la conosci? Quella che, col pretesto di chiederti il prezzo della gallina, s'è affacciata poco fa alla finestra... che tremava parlandoti e le luccicavano gli occhi tanto che, tu eri appena andato via, e lei ha esclamato: "Dio, che splendore!"».



Il bifolco è lusingato. Pagliaccio piange e, fra le lacrime, finge di raccogliere un biglietto che consegna al cafone. «Ecco, è per te. C'è scritto: all'Adone-Cafone, principe dell'amore». Cafone non sa leggere, in verità neanche Pagliaccio, che però, spudorato, declama il contenuto del biglietto; con strafalcioni vistosi canta l'amore sconvolgente che avrebbe travolto la donna di Pagliaccio. Pagliaccio si finge disperato, afferra una carota dal carretto, con la quale vuole pugnalarsi. Il cafone cerca di consolarlo. S'affaccia la donna di Pagliaccio, sempre lusingata ma restia. Pagliaccio ruffianeggia spudorato recitando il personaggio dell'amante sconfitto che si sacrifica lasciando il passo al nuovo più meritevole amante per la felicità di entrambi. Il clown cafone viene spinto a salire dalla donna; la donna, se pur a disagio, acconsente. Pagliaccio, urlando in lacrime, dice la sua disperazione; chiude il portone a chiave, imprigionando i due, poi afferra le stanghe del carretto di Bengodi e se lo trascina via cantando: «Crudele destino, mentre altri godono dei piaceri dei sensi e dello spirito, a me tocca accontentarmi di quelli del ventre».

Nel vasto repertorio dei clown vi sono anche beffe all'apparenza puerili. Ad esempio, un clown dice all'altro: «Adesso giochiamo all'ape che fa il miele». Il primo clown mima di svolazzare ronzando qua e là. L'altro deve dirgli: «Oh, ape, apina, dammi il dolce mielice». Di colpo l'ape-clown: PSST-TAT! spruzza dalla bocca un gran getto d'acqua che lo inonda. Il clown tontolone, tutto inzuppato, sghignazza divertito e vuole a sua volta fare l'ape. Esce in quinta, si riempie la bocca di acqua, svolazza intorno al secondo clown che fa lo gnorri e non si decide mai a dargli l'ordine: «Ape, apina, dammi il dolce mielice». Il tontolone soffoca, si sbrodola tutto d'acqua. Ci riprova, si riempie la bocca un'altra volta, torna a uscire, l'altro fa la manfrina... anzi, fa gesti e dice battute che lo fanno ridere. Il tontolone si torce pur di trattenere l'acqua in bocca, ma poi sbroffa tutto inondandosi. Il clown furbo se la ride a crepapelle, ma il tontolone dai lunghissimi pantaloni estrae il becco di una canna da pompieri che prosegue oltre il pantalone fino a raggiungere un bocchettone all'esterno; con un getto terribile d'acqua il tontolone investe il clown furbo e per poco non lo annega.

Mangiami ma non sfoffermi.

Spesso succede che il clown perdente riesca a vincere perché gli scatta la molla dell'«adesso basta!», cioè la risoluzione disperata di perdere tutto ma cavarsi almeno lo sfizio finale di terminare in bellezza.

A Parigi, tanti anni fa, al Circo Medrano, ho assistito a un numero straordinario, la più bella esibizione di clown con animali che mi sia mai capitato di vedere. Il domatore di leoni domanda se qualcuno vuole entrare nella gabbia con le belve. Un tizio fra il pubblico alza la mano «Ah, bravo! – esclama il domatore. – Ecco un uomo coraggioso!» «No, ma io chiedo soltanto dove potevo andare per fare pipì». Il domatore continua a incoraggiarlo: «Su, signore, si accomodi, non deluda quelle signore che l'hanno applaudito». E lo attira verso la gabbia. L'altro ha un bel ripetere che deve andare al gabinetto... non c'è niente da fare, viene letteralmente scaraventato dentro la gabbia. Preso dal panico, si aggrappa alle sbarre e cerca di arrampicarsi. I leoni gli girano intorno, sempre più d'appresso, annusandolo. Nel tentativo di scappare, il clown – finto spettatore – scava una buca sotto la gabbia. Un leone lo afferra per le braghe all'altezza del sedere e lo trascina via dalla buca, poi lo solleva di peso e lo lascia cadere a terra di schianto. Allora il clown-spettatore s'infuria. Al limite, potrebbe accettare di essere divorato dal leone, ma non di essere sfofferato, preso letteralmente per i fondelli. Quindi si rialza di scatto e sferra un terribile ceffone sul muso del leone. Il leone guaisce e rincula impressionato. Anche tutti gli altri leoni hanno allora paura di lui e, terrorizzati, fanno grandi balzi qua e là per la gabbia. Il domatore deve intervenire per difendere le povere bestie ed è schiaffeggiato a sua volta. Alla fine il clown si mette a fare il leone: ripete tutti gli esercizi delle belve e arriva a superarle in agilità e nei ruggiti, salta sulle pareti della gabbia e attraversa il cerchio di fuoco. Ecco di nuovo il risvolto morale che balza evidente: «Si può perdere tutto, anche la vita, ma, per Dio, la dignità no!»

I Cavallini sul filo.

Un'altra chiave del gioco del clown è il paradosso del surreale che vince ogni regola e ogni legge fisica. I Cavallini ese-



guivano un numero superbo che illustra perfettamente quello che voglio dire. Un'acrobata dal corpo splendido, elegantissima, danza lassù sul filo e il clown è in pista che scopa lo sterco lasciato dai cavalli che si sono esibiti da poco. Colpisce con una volée una palla di sterco e la butta verso l'uscita. In quello stesso istante la ballerina sul filo ha terminato un volteggio del suo repertorio. Il pubblico applaude. Il clown, convinto che l'applauso sia diretto a lui, per il suo ultimo exploit di lanciatore di cacca di cavallo, s'inchina. Quindi si mette a caracollare, come uno stallone burbanzoso, tondo tondo per la pista. Nel frattempo la ballerina ha compiuto ulteriori prodezze, il pubblico applaude con maggior entusiasmo e il clown, sempre credendo che il tutto lo riguardi, fa il cavallo con maggior convinzione. Finalmente scorge la ballerina che volteggia lassù e resta incantato a guardarla. Se ne entusiasma sempre più fino a trovarsene follemente innamorato. Vuole raggiungerla ad ogni costo, restare vicino a lei. Per riuscirci va a cercare una scala. Prima ne trova una corta sulla quale si arrampica cascando rovinosamente, poi riesce a rimediare una scala lunghissima che appoggia al filo su cui si esibisce la ballerina. Comincia a salire, ma i pioli gli si staccano da sotto i piedi; il clown manco se ne accorge tant'è grande la passione che lo spinge. Continua a salire e gli ci vuole un'enorme potenza e agilità perché può servirsi delle sole braccia. La ballerina sul filo ha un parasole e anche il clown, prima di cominciare la sua spedizione, si era procurato un ombrello tutto scassato che si era infilato sotto l'ascella. Si azzarda sul filo con le mani in saccoccia, fa il bullo con la ragazza. Per caso gli capita di guardare giù e, di colpo, s'affloscia. Preso dal panico scivola, sbanda, cade, ma il manico dell'ombrello che tiene sotto braccio lo tiene appeso agganciato al filo. A forza di mulinellare attorno all'ombrello finalmente riesce a rimettersi in piedi in equilibrio sul filo. Come in tutti i grandi numeri clowneschi, e questo lo era, la situazione sfiora e supera il surreale, l'impossibile.

Il porcellino e i cavoli.

La grande abilità dei clown e dei giullari nel manipolare oggetti e situazioni arriva al magico nel far apparire possibile l'impossibile, falso il vero e viceversa. L'aneddoto del porcellino inesistente, nella moralità medievale del ladro salvato

da san Rocco (verrà ripresa piú tardi anche dai clown), ribadisce perfettamente questo paradosso. Si tratta di una storia presa da una raccolta di novelle morali senesi del Trecento in cui si parla di un ladro, per giunta bugiardo e fanfarone, che, dopo aver rubato un porcellino, lo nasconde in un sacco. Il porcellino grugnisce e si dibatte. La gente d'arme, alla ricerca del porcellino rubato, raggiunge il mariuolo e gli chiede cosa contenga il sacco. Il ladro risponde che ci tiene dei cavoli. Ma proprio in quel momento il porcellino grugnisce. Il giullare fa credere d'essersi fatto male e di aver lanciato il gemito. Attratti dal passaggio di un altro personaggio che desta sospetto, gli armigeri se ne vanno. Rimasto solo, il ladro decide di uccidere la bestia, ma dura fatica perché il porcellino si agita e si dimena come un ossesso: prima cerca di colpirlo con un bastone, poi cerca di sgozzarlo con un coltello, infine di soffocarlo. E ogni volta il porcellino, che sembra morto, riprende ad agitarsi e la lotta ricomincia.

Nel frattempo sopraggiunge il contadino al quale è stato sottratto il porcellino. Aiutato dagli armigeri, che sono tornati sui propri passi, fa in modo che il mariuolo venga arrestato e trascinato davanti al giudice. Strada facendo, il gruppo passa davanti a una cappella dedicata a san Rocco. Sfuggendo per un attimo alle guardie, il mariuolo si butta in ginocchio davanti al santo e lo implora di salvarlo. Egli è ben conscio che se lo troveranno colpevole gli spezzeranno le giunture delle ossa e gli mozzeranno le orecchie; quella era la regola per i ladri recidivi come lui. Arrivano davanti al giudice, il ladro continua a sostenere impunito che nel sacco ci sono solo dei cavoli. Si apre il sacco e... miracolo! Dentro ci sono davvero tre grossi cavoli rossi.

Spesso, alla fine della rappresentazione, scoppiava una discussione piuttosto vivace. Gran parte degli spettatori erano convinti che davvero nel sacco, durante la rappresentazione, ci fosse un porcellino che ogni volta veniva massacrato sul serio, e che la sostituzione del porcellino ammazzato coi cavoli avvenisse nel momento in cui il giullare si buttava in ginocchio davanti al santo, approfittando della copertura che gli offrivano le guardie nel momento in cui gli si paravano dinanzi col pretesto di costringerlo a tornare in piedi. Il giullare assicurava che non era così, non c'era nessun animale dentro il sacco. Era lui stesso che, con la mimica, la voce, i gesti delle mani e dei piedi, riusciva a dare l'impressione che dentro il sacco ci fosse realmente un porcellino vivo. Ma il pub-

blico, nella quasi totalità, non si dava per vinto, anzi, i più lo tacciavano di millantatore. Allora, un giorno, il giullare salì sul palco, introdusse a vista un vero porcellino nel sacco e cominciò a recitare la scena dello scannamento. Ma le reazioni del porcellino stavolta risultavano meno credibili, i grugniti e gli scossoni fuori tempo e improbabili, anzi, falsi. Il pubblico si mise a gridare: «Furbacchione, adesso sí che nel sacco ci hai infilato i cavoli... e sei tu che sbraiti e beceri col trucco!» Il giullare smise di recitare, spalancò il sacco e, miracolo, dentro c'era proprio il porcellino sanguinante. Morale: agli spettatori il vero porcellino era sembrato falso, e solo quando il giullare, col trucco dei gesti e della voce, rifaceva il dibattersi disperato della bestia, questo appariva vero. Quindi si torna a ribadire a tormentone: in teatro solo il falso è autenticamente reale.

L'indiano provocatore.

I clown esistono in quasi tutte le forme teatrali di tutti i tempi e i paesi. Nel teatro cinese ho visto i clown cascatori eseguire la famosa sarabanda della sedia. Due o tre clown cercano di impossessarsi dell'unica sedia che sta sul palcoscenico. Se la sottraggono con destrezza l'un l'altro da sotto il sedere causando cascate rovinose al derubato di turno. Da principio la gara si limita a trucchi che distraggono il temporaneo possessore della sedia, poi si arriva ad atti di violenza inaudita. I clown compiono ruzzoloni e addirittura salti mortali con la sedia incollata al sedere pur di non mollarla. Questo stesso gioco ho avuto occasione di inserirlo, sviluppato, nell'*Histoire du soldat* di Stravinskij, che ho messo in scena per la Scala. Il tema era quello della lotta per le poltrone governative nella scena del parlamento dell'isola felice. La sarabanda in questo caso era condotta da quindici mimi-clown per il possesso di sette sedie, in una sequenza di cascate a schianto collettive, di grosso effetto comico.

Si sa che nelle commedie di Aristofane le gags clownesche erano all'ordine del giorno: cascate a rompicollo, tutto il repertorio delle bastonate e dei ceffoni, per non parlare dei lazzi più osceni. Nelle *Donne a parlamento* c'è il tormentone del comico nei panni del vecchio spompato, il cui fallo spunta a pendaglione dal «sottano». Ogni volta che lo sbulinato si siede, manda urla: s'è schiacciato di sotto il pendaglione! Con

cura se lo pone al fianco sulla panca, ed ecco sopraggiunge un energumeno che ci si va a sedere sopra.

Nella *Lisistrata* entrano in scena personaggi clowneschi con falli ritti di dimensioni non omologabili. Uno di essi, il gigantesco Lacedone, col proprio mattarello, infila letteralmente un petulante vecchietto. Costui si trova a cavalcare il fallo dello straniero convinto di trovarsi in sella a un mostro marino. Nel teatro di piazza, in ogni luogo e tempo, saltimbanchi, clown e giullari si presentano in forme di spettacolo molto simili. In ogni paese si ritrova il clown che si esibisce in lotte grottesche con animali veri e finti, cioè interpretati da altri clown travestiti: un esempio è la lotta con l'orso ammaestrato dei giullari e pagliacci armeni e persiani e dei russi caucasici. Ma gli stessi montano scontri comicissimi con orsi giganteschi interpretati da due clown che agiscono uno sulle spalle dell'altro ricoperti da un'enorme pelle. Così agendo in coppia, i clown si travestono da cammelli, asini, cavalli, tigri, leoni.

C'è a questo proposito un sonetto scritto in tono disgustato da un poeta inglese del Cinquecento, Thomas Kirchmeyer, un puritano fracico, che ci dà testimonianza di come i clown del suo tempo si presentassero nelle sarabande carnevalesche; eccolo:

Indossando pelli acconce imitano
orsi e lupi e leoni d'aspetto feroce
e tori infuriati. Alcuni
rappresentano gru con ali e trampoli alti.
Alcuni hanno l'immonda sembianza di scimmie
e altri da buffoni sono acconciati.
Ecco il truculento modo di festeggiar Bacco
che usano questi papisti osceni.

Noi, nell'ultimo spettacolo su Arlecchino, abbiamo sperimentato tanto il gioco in coppia dentro la pelle di un asino, che quello dentro la pelle di un leone. Naturalmente, ci siamo ispirati a esibizioni osservate nel circo, non solo nostrano, ma anche orientale, in particolare cinese.

Il travestimento unito alla provocazione è la chiave portante di una gran quantità di spettacoli clowneschi eseguiti dai pagliacci itineranti dell'India. Ho avuto la fortuna di assistere ultimamente, a Boston, alla proiezione di un documentario girato da John Emigh dell'Università di Harvard sulla storia di una straordinaria famiglia di comici indiani. Costoro si esibi-

scono singolarmente e in coppia nei mercati, durante le grandi feste religiose, in mezzo a una folla di migliaia di persone. Arrivano travestiti da santoni e ne fanno la parodia. Molti, fra il pubblico, sono convinti che siano santoni autentici e li trattano con rispetto e timore, ma via via i clown eseguono riti sempre più paradossali e irriverenti da far esplodere gran sghignazzo fra il pubblico accorto e l'indignazione nella maggior parte degli spettatori e nei fedeli ottusi e fanatici. In altre occasioni recitano la parte di pazzi di diverso carattere: pazzi d'amore che vedono in ogni donna che incontrano tra il pubblico, anche la più goffa e malandata, la loro stupenda innamorata. Ma il pazzo più spassoso è il pazzo fanatico dell'uomo politico più in voga che il clown va magnificando con tali sperticate lodi da far scoprire il rovescio in un vero e proprio sputtanamento. Si presentano anche travestiti da donna.

Un travestimento mi ha particolarmente colpito, quello del personaggio di una moglie alla quale il marito ha appena mozzato il naso. Il clown evidentemente stigmatizza, nella sua esibizione truculenta, la consuetudine orrenda ancora praticata in molte regioni dell'India, di punire la femmina fedifraga col mozzarle il naso. La faccia sanguinante, un cappuccio di cuoio che finge di mascherare il naso asportato, il clown si presenta urlante sulla piazza. Il travestimento è forzato, ma abbastanza credibile. Parte del pubblico in principio è convinta che si tratti di un'azione reale. C'è chi compatisce la povera donna, chi impreca contro l'atto barbaro e spregevole, chi insulta la donna puttana giustamente punita. La femmina clown accusa alcuni uomini, individuati tra i più ottusi e reazionari, di essere stati suoi amanti, li svergogna e li fa imbestialire, poi li sollecita a tornare in fretta alle proprie case e fare altrettanto coi nasi delle proprie femmine, compresa la vecchia madre, la cagna del cortile e la merla canterina, tutte implicate in vistosi atti puttaneschi. Qualcuno di loro abbocca all'amo e si scaglia contro il clown per colpirlo, ed ecco che all'istante egli si rivela per il travestito che è... fra lo sgansarsi del pubblico che si fa beffa dei retrogradi che sono scati nella beffa.

Il gioco della provocazione con beffa morale a chiudere si trova in un numero incredibile di spettacoli medievali, a partire da quelli che hanno ispirato Boccaccio con le calandrinate. Moltissime commedie del Cinquecento e del Seicento sono impostate su sberleffi a trappola organizzati realmente da comici dilettanti e professionisti nelle piazze di tutta Italia.

È un successo! Il teatro brucia!

Una delle commedie più divertenti del periodo elisabettiano, *Il cavaliere dal pestello fiammeggiante* di Beaumont e Fletcher, s'innesta proprio su una di queste beffe a provocazione. Durante una rappresentazione di un dramma di genere cavalleresco, due ricchi droghieri, marito e moglie, seduti in un palco di proscenio, si dicono stufi dell'andamento risaputo del dramma: i soliti eroi, le solite damigelle, i soliti maghi e mostri da sconfiggere. Quindi propongono, anzi impongono, che a interpretare il ruolo dell'eroe sia il loro garzone, una specie di Calandrino sciocco e sprovveduto. Il nuovo cavaliere dal pestello fiammeggiante (il pestello qui è l'emblema dei droghieri, ma allude chiaramente al fallo del garzone) combina gaffes disastrose che squassano tutto l'impianto del dramma e propone nuove situazioni che ricordano quelle del *Don Chisciotte* di Cervantes. Tutta l'opera è contrappuntata dagli interventi continui dei due grassi droghieri, che di fatto si impongono come registi, anzi, come «*deus ex machina*» del dramma. Il gioco satirico a linciaggio dell'arroganza becera dei nuovi ricchi è palese. Il grottesco e la provocazione hanno funzionato così bene che, dopo poche repliche, il teatro è stato bruciato dai mercanti della City di Londra.

La paga dell'attore.

Oggi, quando si dice attore, si intende esclusivamente il professionista. Nei tempi antichi il numero dei professionisti era limitatissimo. Per la maggior parte si trattava di dilettanti, gente non pagata o gente che faceva il mestiere dell'attore di professione saltuariamente. Si sa che *La Mandragola* di Machiavelli e il *Candelaio* di Giordano Bruno, due opere chiave del teatro di tutti i tempi, non furono mai recitate da professionisti ma esclusivamente da gruppi di dilettanti. Lo stesso Machiavelli si dice recitasse di persona nella *Clizia*. La compagnia di Shakespeare era composta, in gran parte, di dilettanti che non ricevevano uno stipendio fisso ma un «*una tantum*», più qualche compenso quando capitava di recitare in una festa di signori.

Per di più, a differenza di quello che succede oggi per una commedia di successo, non si raggiungevano che raramente i

trenta giorni di replica... e non di seguito, magari in due o tre anni. Già uno spettacolo che riuscisse a stare in piedi per una settimana era da ritenersi un trionfo. L'*Amleto* non ebbe più di venti repliche, *Re Lear* ancora meno, *Misura per misura* solo cinque. Anche per i professionisti di successo non c'era tanto da scialacquare, e quasi tutti si aggrappavano ad altre professioni di salvataggio. Flaminio Scala, mi assicurava Ferruccio Marotti, teneva un negozietto di profumi a Venezia, altri vendevano stoffe pregiate, c'era chi si esibiva come cantore ai matrimoni e chi allestiva coreografie per i banchetti dei signori accompagnando con danze e canti l'ingresso di ogni portata. Ruzante stesso recitò un sacco di volte durante banchetti di nozze di ricchi borghesi, e con lui il Cherea, il Francatrippa e altri.

Le paghe erano parte in natura – tagli di stoffa, pezzi d'argenteria – e parte in denaro, ma si trattava sempre di cifre modiche. I più fortunati erano gli attori della compagnia del principe o del duca, che ricevevano uno stipendio dignitoso e quasi fisso, ma la cui condizione di asservimento, come abbiamo già visto, era spesso umiliante. Molière si trovò per anni a dover sottostare a questa situazione quando, con la sua compagnia, accettò di recitare e produrre al solo servizio di un principe.

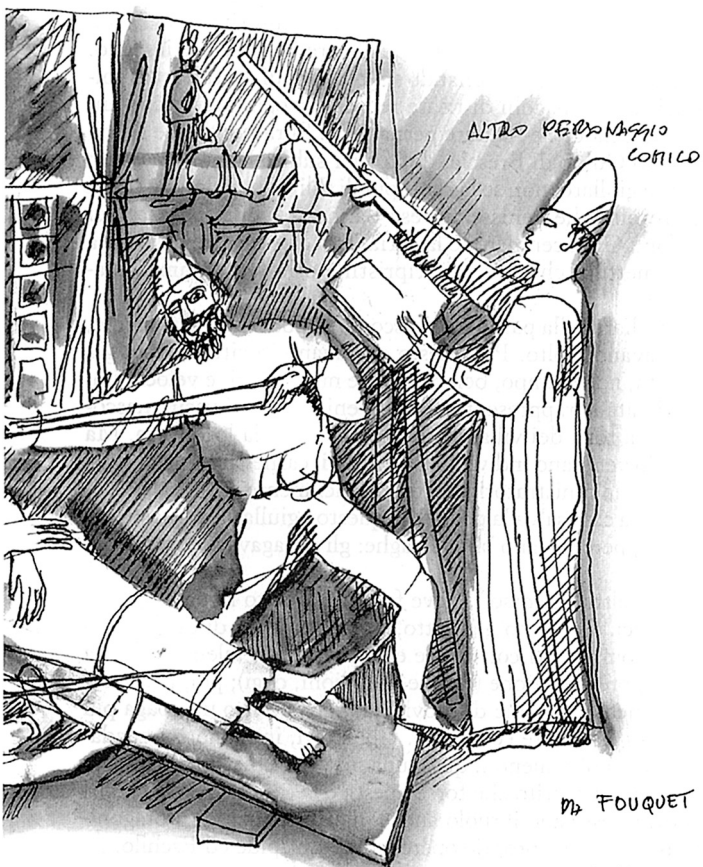
Per i giullari, i clown e tutti gli altri itineranti che recitavano durante le fiere cittadine e paesane, si andava come Dio voleva. Erano pagati in natura, dovevano sottostare alle tassazioni e ad angherie di ogni genere da parte delle autorità civili e religiose, e in qualche caso le autorità ricorrevano al trucco di ritardare loro i permessi di rappresentazione con cavilli burocratici, finché la compagnia, «non essendo in grado di rimanere su piazza senza incassare, sarà costretta a levare le tende e i carri». Quest'ultima frase fa parte della lettera, che ho già citato, dell'arciprete Ottolelli al cardinale Borromeo, nella quale il prelato offriva preziosi consigli sul come eliminare dalla piazza i comici – senza apparire, con la sola burocrazia –, mettendoli alla fame.

Alcune volte i comici riuscivano a fare il colpo grosso, inducendo principi e ricchi mercanti a elargire grosse somme o addirittura gioielli (vedi la famosa collana di perle che l'Arlecchino-Martinelli riuscì a farsi regalare dal re Enrico IV di Francia), ma si trattava di colpi eccezionali e difficilmente ripetibili. Insomma, la paga dei comici, in generale, era roba da non farci la pacchia.

Esistono, alla biblioteca di Strasburgo, decine di lettere rilasciate dalle autorità amministrative della città dal 1450-90 in cui si definisce la durata massima dello spettacolo, i temi da svolgere e il prezzo medio del biglietto che dovranno pagare gli spettatori. Dal che si desume chiaramente che una compagnia, con una buona serata, riusciva al massimo a sbarcare il lunario. Katrin Köll ha raccolto un certo numero di questi documenti, ed è riuscita a rilevare, con discreta approssimazione, le paghe di molti attori itineranti, dal Medioevo fino al Seicento. In alcuni casi i clown e i giullari venivano ingaggiati da comunità o corporazioni perché le rappresentassero durante spettacoli sacri in ruoli comici e anche drammatici. Ogni comunità o corporazione s'impegnava a gestire una «stazione», cioè l'allestimento di una determinata scena della Passione o della vita del santo patrono della città. Ognuno sceglieva il proprio luogo deputato nell'itinerario dello spettacolo, e quando la processione giungeva in quello spazio si arrestava dinanzi al palco addobbato con tanto di spezzati scenografici, e si dava inizio allo svolgimento del frammento di dramma; quindi, si proseguiva verso le altre stazioni. In questi casi la corporazione o comunità offriva ospitalità al giullare e al suo gruppo per tutto il periodo delle prove. Il giullare si impegnava a impostare le parti anche agli attori dilettanti e a coordinare il tutto; in poche parole, fungeva da regista. Per questo riceveva doni a parte. Se lo spettacolo della loro stazione otteneva successo, gli appartenenti alla comunità elargivano premi speciali al giullare, che per almeno un'altra settimana veniva invitato a turno nelle varie famiglie e riceveva cibo e altre regalie.

Per la gestione del carnevale, durante tutto il Medioevo veniva eletto, in ogni contrada – come si fa ancora a Valencia, e a Siena per il Palio –, un comitato organizzatore. Ogni cittadino si autotassava per concorrere alle spese e pagare i clown e i giullari. In particolare, il più prestigioso dei giullari veniva scelto in segreto per interpretare il doppione caricaturale del vescovo, del podestà o del principe, a seconda della particolare struttura amministrativa della città. In tutta la Lombardia, per esempio, nella festa dei buffoni ogni anno il giullare prescelto si presentava con tanto di maschera in viso riproducente – in caricatura – la faccia del vescovo. Veniva accompagnato con gran pompa grottesca in cattedrale e lì il vescovo in persona doveva, per consuetudine, offrire i propri paramenti sacri al giullare che li indossava seduta stante, sa-





ALTRO PERSONAGGIO
CONILLO

M. FOUQUET

RAPPRESENTAZIONE NEL MARTIRIO DI S. APOLLONIA

liva poi sul pulpito e teneva un'omelia a sfottò nella quale faceva il verso spietato a tutte le prediche e agli atti compiuti dal vescovo in quell'ultimo anno. Era una specie di processo sbeffeggiante all'operato della massima autorità. Quando il giullare era di grande talento, quella predica lasciava il segno. Il vescovo rischiava, tornando sul pulpito, di sentire tra la folla dei fedeli miagolii di risate represse a ogni parola che andasse dicendo... e flautate pernacchie. Si racconta che l'arcivescovo Guido di Brescia, dopo aver subito la parodia da un grande giullare, non se la sentì più di salire sul pulpito e tentò di proibire che venisse ripresa l'anno seguente la festa dei buffoni. Gli incendiarono la curia. Dovette fuggire dalla città e promettere che avrebbe ripristinato la festa immediatamente.

I giullari della parodia al vescovo, al podestà o al principe, rischiavano molto. Per questo entravano in città a festa già iniziata, nottetempo, ben protetti e mascherati, e velocissimi – ultimata la rappresentazione – venivano fatti uscire nascosti tra la folla dei villani che ritornavano alla loro terra. Ma quando venivano individuati – finito il carnevale – dagli sbirri degli amministratori sfottuti, difficilmente riuscivano a riportare a casa salva la pelle. Per questo i giullari, in queste occasioni, percepivano buone paghe: gli si pagava soprattutto il rischio.

Tutt'altro discorso si deve fare per quanto riguarda gli attori greci. Come ho già detto, i professionisti di quel teatro erano compensati con paghe esorbitanti, un talento per una sola rappresentazione (decine di milioni, oggi); poi, per le repliche nelle cittadine di provincia, percepivano una paga più ridotta ma sempre eccellente. Gli attori, in rapporto, guadagnavano molto meno... quasi una miseria. Qualcuno malignamente ha suggerito che forse questa è la ragione per cui molti attori rivestivano il ruolo anche di attori, anzi, di protagonisti assoluti delle proprie opere, come Euripide ed Eschilo.

Quell'opera ha un difetto: è bella alla lettura.

Paradossalmente, e anche con un certo intento provocatorio, ripeto da anni che l'unica soluzione per risolvere il problema del rinnovamento del teatro, sarebbe quella di costringere gli attori e le attrici a scriversi personalmente le proprie commedie... o tragedie, se preferiscono.

E non è soltanto una battuta di spirito. Prima di tutto, determineremmo una notevole crescita culturale dei teatranti, poiché come minimo sarebbero indotti a leggere, anzi, a studiare di più, a impararsi la sintassi e l'articolazione drammaturgica. Avremmo finalmente attori più preparati ideologicamente, in grado di saper parlare di ciò che stanno interpretando.

Gli attori devono imparare a fabbricarsi il proprio teatro. A che serve l'esercizio dell'improvvisazione? A tessere e impostare un testo con parole, gesti e situazioni immediate. Ma soprattutto a far uscire gli attori dall'idea falsa e pericolosa che il teatro non sia altro che letteratura messa in scena, recitata, sceneggiata, invece che semplicemente letta.

Non è così. Il teatro non c'entra con la letteratura, anche quando – con ogni mezzo – si vuole incastrarcelo. Brecht diceva giustamente di Shakespeare: «Peccato che sia bello anche alla lettura. Questo è il suo unico, grande difetto». E aveva ragione. Un'opera teatrale valida, per paradosso, non dovrebbe assolutamente apparire piacevole alla lettura: dovrebbe scoprire i suoi valori solo nel momento della realizzazione scenica. Mi possono raccontare ciò che vogliono, ma solo quando ho finalmente visto agite sul palcoscenico da attori opere come *Don Giovanni* o *Il Tartufo* di Molière, ho capito che si trattava di capolavori. Tempo fa ho assistito alla rappresentazione di una commedia di Goldoni che ritenevo minore, almeno così mi era parsa alla lettura. Si trattava di *Una delle ultime sere di Carnovale*. Il regista si era limitato alla messinscena più lineare, gli attori erano più che modesti... eppure poche volte mi sono sentito così coinvolto in una rappresentazione teatrale. E dire che a me Goldoni, normalmente, non mi fa impazzire. Che dire poi di tutta l'opera di Ruzante. Chi è quell'ipocrita che vuol far credere si tratti di una grande produzione letteraria? Per secoli, infatti, i testi del Beolco sono rimasti sepolti proprio perché non rientravano nei canoni letterari, non erano omologabili: opere in dialetto che svolgono temi come la fame, il sesso, la miseria, la violenza... non potevano rientrare nel «sublime» dell'arte.

D'altra parte, il conflitto fra teatranti e letterati dura da sempre. Abbiamo già visto come Diderot fosse pieno di risentimento e disprezzo verso i comici dell'arte. Se vi volete divertire, potete leggere gli articoli di linciaggio che Gozzi e Ferrari (due esimi letterati veneziani) scrivevano contro il teatrante Goldoni. Ci sarebbe da collezionare interi volumi di li-

belli masticati con fiele ed estratto di veleno che accademici hanno sparato a grandine contro la gente che scrive per il palcoscenico. Lo stesso Shakespeare si prese caterve d'insulti da eruditi con l'anello al dito mignolo e la voglia d'alloro sulle natiche. Lo chiamavano «scuotiscene», «sproloquiatore insensato», «inanellatore di vetri colorati»... Lo stesso fecero con Molière. Insulti inauditi si beccò Euripide da quel reazionario, se pur colmo di talento, di Aristofane.

Certo, il vantaggio di un autore che recita è quello di poter già sentire la propria voce e le risposte del pubblico nel momento stesso in cui stende la prima battuta sulla carta. Scrive un'entrata, un dialogo con altri attori, ma non immagina la scena come vista dalla platea, al contrario la vede direttamente agita sul palcoscenico e proiettata sul pubblico. Sembra una cosa da poco... eppure fu proprio la grande scoperta di Pirandello: «imparare a scrivere stando sulla scena». Pirandello non recitava di persona, ma viveva in simbiosi con gli attori. Pur di allestire le sue commedie, si trasformava in capocomico; la prima attrice della compagnia era spesso la sua donna. Nel teatro impegnava tutto, anche gli ultimi soldi. Non era uno di quelli che passano con il copione sotto il braccio a proporre i propri lavori direttamente all'impresario. Lui se le fabbricava lì, le commedie, nei camerini, scrivendo e riscrivendo durante le prove, fino all'ultimo minuto prima del debutto. È famosa una sua lite con la Borboni, proprio perché 'sto pazzo pretendeva che lei s'imparasse una nuova tirata di tre pagine sottofinale la sera stessa dell'andata in scena. I vecchi attori raccontano che anche dopo la prima Pirandello tornava a ripensarci, a riscrivere e a proporre cambiamenti, fino all'ultimo giorno di repliche.

Sesta giornata

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 caparbietà 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 Neottolemo, 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 così 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 ricorrevo 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 teatrante 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 farraginosa 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 ormai compagna 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 imburattata 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 divertiva 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 li 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. E 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 sommessamente 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 coralmemente si fossero tutti svegliati da un incubo orrendo. Ma lo spettacolo mica si risolveva con una risata e via così. Immane, ed era proprio quello che andavamo cercando, esplodevano discussioni che rasantavano 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, *les 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'eroticismo, 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 dovrà 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 sì che i due mercanti, padri di due stupende figliole, riescano a far l'amore con le rispettive figlie... Sì, proprio così, i due mercanti, uomini maturi, sono indignati per il fatto che sciami di giovani bellimbusti stanno intorno alle proprie figlie come «gati encalorà, prestì (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 piú volte a esibizioni di donne comiche... le piú strafanno, caricano d'effetti. Non c'è cosa piú 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 piú. 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 piú 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-Ctéé, la mitica lotta coreana, che termina immancabilmente 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 clownesse 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.

Peggioro 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. È 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 calpestio 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 danzatrice convenzionale, così come siamo abituati a vedere nei documentari turistici sul folclore erotico degli arabi. Teneva appeso a tracolla un tamburo un po' più 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. Più 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 (più 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

pidi 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 Alceste 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 Alceste, 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 Alceste 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 Alceste lo convince. E, alla fine, è lui che sacrifica per gli altri la parte che ha più cara di sé, la sua Alceste. 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 Alceste. 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 altro! 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-

ORIGINE DEI RITI ELEUSINI



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 palesamente 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.

Glossario dei termini in uso (e in disuso) nel teatro

Accennare: usare accortamente la sintesi lasciando spazio all'immaginazione degli spettatori; anzi, sollecitandoli, con l'allusività, a usare al massimo la propria fantasia.

Accrocchio: listello di legno che viene affiancato a una cantinella così da formare una T, base d'ancoraggio e sostegno a quinte e fiancate. Questo tipo di sostegno e ancoraggio si chiama tirone.

All'antica italiana: si dice dell'allestire un testo con prove immediatamente sul palcoscenico, nelle quali prove si lascia spazio al mestiere e all'estro dei singoli attori.

All'improvviso: classico della Commedia dell'Arte. Se ne tratta ampiamente nella prima giornata.

Amatoriale: si dice di una compagnia di dilettanti.

Americana: travatura orizzontale sulla quale sono installate serie di riflettori o lampade. L'Americana viene issata in palcoscenico, sul proscenio, per mezzo dei tiri in graticcia. Il traliccio generalmente ha la stessa ampiezza dell'arco scenico.

Andare a soggetto: è il recitare su un tema svolgendo il discorso con parole e gesti propri, non studiati in anticipo.

Andare d'addome: spingere sul diaframma coi fiati così da realizzare un tono grave.

Andare di maschera: recitare non impiegando come vano di risonanza né l'addome né lo spazio retropalatale, ma solo la cavità orale e la camera retronasale. Si dice anche voce otorinolaringoiatrica.

Andare di testa: portare la voce in alto.

Andare sul pubblico: recitare prestando completa attenzione al pubblico e alle sue reazioni.

Andare sul velluto: trovarsi tranquilli e a proprio agio dentro un personaggio o nell'intero spettacolo grazie alla comprovata efficacia del testo e del particolare stato di grazia in cui ci si ritrova.

Trovarsi sul velluto: si dice quando il collega ti porge la battuta con tempo ed effetto giusto.

Andata via: sostenere il momento del congedo dal pubblico imponendo forza all'ultima frase e al gesto di sortita, compresa la camminata.

Animatore: uomo di spettacolo che riesce a coinvolgere gli spettatori in giochi teatrali collettivi e a far scattare in ciascuno una diversa creatività.

Antiprologo: una specie di cappello al prologo, per lo più scherzoso e accattivante.

A parte: discorso di commento che si dice sottotono come riflessione a un fatto o a una situazione in cui, spesso, si capovolge l'intento reale della battuta.

Appoggio: far controcena a una tirata comica o tragica con misura e intensità, sostenendo il valore del discorso sollecitando ironia o drammaticità.

Arco scenico: struttura architettonica a cornice che delimita il confine tra platea e palcoscenico.

Argano: macchina costituita da un tamburo mosso a mano o a motore per la trazione di cavi o corde.

*Argante*¹: il tavolo del trovarobe posto tra le quinte, sul quale vengono disposti gli attrezzi e gli oggetti di scena.

*Argante*²: l'uomo incaricato della manovra degli scenari. È detto anche *argante* il palo di legno situato sul palcoscenico, in quinta, recante una tavoletta di legno su cui era fissato un foglio con segnati i vari soggetti delle entrate; sul palo era appesa anche una cassetta dove il trovarobe disponeva quello che i singoli attori dovevano portarsi in scena.

Arlecchina o Arlecchino: sipario che viene calato dall'alto e che si arrotola su uno stangone.

Arrivare alla quarta: s'intende dell'attore che sa proiettare la propria voce e soprattutto sa coinvolgere l'intera platea. Con *quarta* si fa riferimento alla quarta fila di poltrone. *Non arrivare alla quarta*: s'intende chi non possiede timbro né presenza, e non è in grado di coinvolgere il pubblico.

Armare la tela: approntare un telaio in listelli di legno (cantinelle) su cui tendere la tela dipinta.

Armatura: intelaiatura con cantinelle, perché la tela scenografica resti tesa.

Ascolto: la dote di quegli attori che sanno recitare in accordo con gli altri interpreti, che non affossano gli altrui interventi, anzi, al contrario, tendono a valorizzarli e a esaltarli. *Sostenere l'ascolto*: atteggiamento di attenzione a un discorso svolto da un collega, che un buon attore sa comunicare e proiettare al pubblico cosicché anche gli spettatori siano portati al medesimo interesse e partecipazione.

- Atellana*: farsa del teatro romano antico, di origine osca (Italia centro-meridionale), con personaggi fissi (maschere). *Fabula atellana*: cioè di Atella, città della Campania antica.
- Atti*: la suddivisione classica di commedie e tragedie; nel teatro, dal Seicento fino all'inizio del nostro secolo, da tre a cinque atti.
- Attori di chiamata*: artisti coi quali un capocomico va sul sicuro; con i quali le chiamate al termine dello spettacolo sono garantite... e soprattutto è garantito l'incasso.
- Auguste, Toni, Louis, Pagliaccio*: ruoli diversi di clown spesso provenienti dal teatro della Commedia dell'Arte.
- Avanscena o Proscenio*: la parte antistante il palcoscenico che sovravanza l'arco scenico.
- Avanspettacolo*: nato intorno al 1930. Genere di rappresentazione molto popolare composta di brevi sketch, canzoni e numeri vari. Questi spettacoli, della durata di un'ora circa, venivano eseguiti negli intervalli fra le diverse proiezioni del film.
- Bandiere*: pannelli o telai ricoperti di stoffa nera; vengono posti a fianco dei riflettori a impedire lo sforo della luce e a delimitare il raggio su una particolare zona.
- Bandone*: lastra di rame e zinco che agitata riproduce lo schianto del tuono.
- Bassi, Alti e Medi*: si indicano con questi termini i valori specifici delle varie casse armoniche.
- Battuta*: è la frase compiuta di un dialogo (*replique* per i francesi).
- Bilancia o Bilancione*: stangone o traliccio portalampade issato in alto, a oltre quattro metri, a fondo scena, in posizione parallela alla ribalta. Le bilance servono a illuminare dall'alto il panorama o il fondale.
- Birignao*: il cantilenare affettato di certo teatro di maniera. Succede spesso agli attori che recitano meccanicamente, senza più pensare al significato di ciò che vanno dicendo.
- Bis*: grido col quale il pubblico chiede che si ripeta un brano cantato o recitato. In uso già presso i Greci che gridavano: «AUTHS!»
- Boccascena*: lo spazio preceduto dal proscenio compreso dalla struttura dell'arco scenico.
- Borderò*: la distinta dell'incasso del giorno con l'ammontare delle spese quotidiane di gestione compilata dall'amministrazione del teatro in collaborazione con quella della compagnia.
- Bose*: marca di apparecchi fonici. Comunemente, per convenzione, si indicano con questo termine le casse modulari da 100 Watt. Tipo particolare di amplificatore di piccole dimensioni, potente come intensità fonica ma povero di toni medi e bassi.

Botola: apertura mascherata con imposta di chiusura situata nel palcoscenico. Serve per comunicare col soppalco. È a uso di servizi ed effetti scenici.

Bronteion: dispositivo adoperato nel teatro dell'antica Grecia per simulare il tuono.

Bruto: riflettore da cinque e diecimila candele con luce ad arco.

Buca del suggeritore: botola in proscenio provvista di una conchiglia rivolta all'interno della scena, tesa a mascherare la presenza del suggeritore e a proiettarne la voce.

Buffo: ruolo comico. Termine usato in certe antiche compagnie di giro.

Buio! Buio in sala! Nero! Vai col piazzato!: sono i vari ordini tecnici, stanno per: Spegnerle le luci, salvo quelle di servizio; Spegnerle le luci della platea; Spegnerle sala e palcoscenico; Riaccendere le luci base.

Burattino: pupazzo di dimensioni ridotte che si muove, manipolandolo, dal sotto in su. Ne esistono di tipi diversi: il burattino a guanto è composto da una testa in legno scolpito e dall'abito a sottana; la mano si infila sotto le vesti del burattino, si introduce l'indice nel collo, il pollice nell'interno di una manica e le rimanenti tre dita nell'altra manica; entrambe le maniche terminano con due mani di legno; vi è poi il burattino a bastone, detto anche *magatello* o *gioppino*.

Buscello: rappresentazione carnevalesca arcaica di genere satirico. Esiste ancora oggi in Toscana e in Umbria.

Bussolotto da mare: cilindro con armatura in legno coperto di compensato dentro il quale viene posta sabbia e ghiaia. Facendolo roteare si ottiene l'effetto sonoro del mare ondosso. Oggi questi effetti si riproducono grazie al registratore.

Buttafuori: fino a un secolo fa era l'incaricato a dare il segnale d'entrata in scena ai vari attori e a rammentare a ognuno la battuta d'attacco.

Buttarsi: si dice dell'attore o dell'attrice che recita con generosità, a rischio anche di strafare («è uno che si butta»).

Buttar via: non spiluccare con eccesso le parole nel voler far arrivare il significato ad ogni costo. Dire la battuta con leggerezza, quasi distrattamente.

Cabaret: nome di origine francese col quale si indicavano taverne e mescite di vino. Divennero luogo d'incontro di intellettuali e artisti d'avanguardia: vi si eseguivano brevi spettacoli a base di monologhi e canzoni di carattere satirico e anticonformista.

Caccolare: eccedere nelle finenze e negli arzigogoli, sia vocali che gestuali.

Camerino: la stanza dove gli attori si preparano per la rappresentazione. In antico: loggia.

Comerone: dove si alloggiano orchestrali, elementi del balletto e coristi.

Camminata sul posto: espediente mimico che permette all'attore di creare l'impressione di muoversi marciando pur restando fermo sul posto.

Cantastorie: fabulatore che si avvale del canto per raccontare le moralità, ballate satiriche o storie tragiche.

*Cantinella*¹: striscia di legno di misura standard: m 4,50 × 0,5 × 0,2. Serve ad armare strutture portanti di scenografia: telai, spezzati, parapettate, soffitti, fiancate, quinte. È l'elemento base della costruzione teatrale. Si dice di un attore: «È un cantinella» quando è disposto a ogni ruolo o quando si muove rigido, senza alcuna elasticità.

*Cantinella*²: maschera della Commedia dell'Arte. Il Cantinella era il soprannome di un famoso attore romano che nella prima metà del Cinquecento interpretava in Roma il personaggio di Pantalone.

Capocomico: il direttore di una compagnia. Presso i comici dell'arte era soprattutto il direttore artistico, oltreché l'attore principale. Oggi è esclusivamente l'impresario.

Capovolta a ruota: piroetta con appoggio delle mani che si esegue proiettando per aria le gambe tese e rotando con tutto il corpo.

Capra: struttura formata da listelli o travetti disposti a triangolo a formare uno o più cavalletti. Un altro trave unisce il tutto poggiando sul vertice dei cavalletti stessi.

Capriata: struttura portante a forma di triangolo divaricato, supporto del tetto tradizionale a copertura della graticcia.

Caricare d'effetto: si dice del modo di dare una battuta spingendo sul tono e sull'interruzione.

Carrellata: termine cinematografico; andare con tutta la macchina da presa, posta su carrello, verso il soggetto o l'azione da riprendere.

Carrello scorrevole: piano o supporto montato su ruote o guide. Serve per spostare a vista oggetti scenici, spezzati o intere strutture sceniche.

Carrettella: è l'espediente ad effetto che permette all'attore di far partire un applauso o semplicemente la risata. Si ottiene caricando d'intenzione il finale della battuta o dell'azione mimica, ammiccando o producendo un'espressione stupita o, ancora, esplodendo in una risata compiaciuta.

Carro da tuono: trabiccolo su ruote sconnesse e dentate in modo da sgangherare tremendi sussulti nel momento del traino (già in uso al tempo dei Greci). È caricato di pietre cosicché, mosso nel retropalco, produce frastuono simile a un tuono.

Carro de' Tespi: nel teatro greco il carro impiegato da un mitico attore del VI secolo (Tespi), per spostarsi con tutto il fabbisogno

scenico per l'intera Attica. Questo carro era costituito da alte sponde che si spalancavano così da creare un vasto palcoscenico. Si chiamano comunemente carri de' Tespi quelle compagnie itineranti di un certo prestigio, scenicamente autonome.

Carrucola: una puleggia di struttura semplice, composta da un'unica ruota.

Cassa da bocce: aggeggio composto da un piano inclinato sul quale si fanno rotolare grosse palle di legno. Il tutto riproduce il rombo del tuono. Forse anche i greci antichi impiegavano un espediente analogo col loro *bronteion*.

Casse armoniche, cassoni: apparecchi per l'amplificazione contenenti trombe acustiche producenti varie tonalità e intensità di suono.

Catarsi: in teatro è lo sciogliersi delle angosce e tensioni attraverso il momento spettacolarmente conclusivo e liberatorio della tragedia. Catarsi era chiamata da Aristotele la «purgazione», da Eschilo la «purificazione».

Cavalle: telai a cornice con listelli posti anche diagonalmente a capriata.

Cesta: è il grande canestro nel quale il trovarobe pone gli oggetti d'attrezzeria. Termine ormai in disuso.

Chapiteau: la grande tenda del circo.

Chiamata: l'applauso insistente che invita gli attori a uscire sul proscenio per il ringraziamento.

Chiavarda: grossa vite con manico ad anello che si ficca nelle tavole avvitando a mano.

Chiave: è la macchina drammaturgica che fa scattare una determinata situazione, l'invenzione che sposta l'andamento risaputo di una storia o di un fatto e lo rende interessante. Esempio: Edipo conduce un'inchiesta per riuscire a sapere chi ha ucciso suo padre; non si immagina di essere lui stesso l'autore di quel delitto; il pubblico ne è già al corrente. Ecco la trovata teatrale che sostiene il dramma, cioè la chiave.

Chi è di scena: l'ordine con cui si invitano attori e tecnici a sistemarsi in palcoscenico per dare inizio alla rappresentazione.

Chierico vagante: chierici che nel Medioevo abbandonavano il monastero e andavano girando per città e paesi, dove si esibivano, specialmente durante le feste patronali, improvvisandosi cantastorie e giullari. E a loro che spesso si devono i pochi documenti scritti sul teatro del Medioevo.

Chitone: sorta di tunica lunga fino ai piedi con maniche molto ampie, bianca o variopinta, con cintura spostata in alto, che stringeva al petto per accentuare le dimensioni in isorcio della figura.

Ciancione, Boccaccione, Boccalone: sproloquante che parla a vanvera per il solo gusto di emettere suoni e sbroffate di saliva. E anche maschera romana.

Ciarire: bere alcool (gergo dei comici).

Ciarito: ubriaco (gergo dei comici).

Clamide: presso i Greci, mantello di lana di tipo militare ma anche da viaggio. Ne esistono di molto ampi e di corti che non scendono oltre il ginocchio. La clamide indossata in teatro è un manto che indica autorità. Proviene dal termine greco *Khlamys*, -ydos, «Sopravveste».

Claque: gruppo di plaudenti prezzolati, spesso anche fanatici sostenitori di un attore o cantore, che al contrario fischiano con lo stesso ardore gli interpreti di altra parrocchia.

Colpo del maliaro: provocazione preparata con l'intervento di uno o più attori che si fingono spettatori o addirittura agenti di pubblica sicurezza in borghese, presenti in sala per servizio.

Comica: sta per commedia comica o farsa. *Comica finale*: alla fine della tragedia o dramma, ancora agli inizi di questo secolo, veniva recitato un atto unico esilarante di congedo.

Comica, comico: l'attor comico; il comico di rivista o di avanspettacolo, colui che riveste il ruolo di buffo, divertente. Al tempo della Commedia dell'Arte i «comici» erano gli attori della compagnia al completo, indipendentemente dal ruolo che rivestivano.

Commedia: genericamente s'intende un'opera di teatro di argomento comico a lieto fine. Nasce in Grecia verso il VI secolo a. C., e trae origine dalla farsa megarese e nella Magna Grecia dalla farsa fiacica recitata da attori travestiti con grandi ventri ed enormi falli. L'origine etimologica deriva da *comoedia*: canto della gioia bacchica o canto del villaggio.

Commedia dell'Arte: nome dato al grande fenomeno del teatro delle maschere e dell'improvviso che fiorì in Italia nel Cinquecento ed ebbe il suo sviluppo in Francia alla fine del medesimo secolo e la sua apoteosi in tutta l'Europa nel Seicento e nel Settecento.

Compagnia: insieme di attori professionisti e tecnici gestita in forma privata o pubblica. Esistono compagnie dove gli attori e i tecnici sono associati in cooperative e compagnie a struttura capocomicale dove gli attori sono scritturati.

Compagnia di giro: un gruppo di teatro che realizza spettacoli per rappresentazioni che vengono effettuate in piazze diverse. Sono dette anche compagnie itineranti.

Comparsa o Figurante: ruoli senza impegno, di pura presenza scenica.

Comune: spazio adibito a ingresso in scena «comune» per tutti gli attori. È uso dire: «Entra ed esce per la comune».

Congedo: il sermone per lo più scherzoso e accattivante col quale il capocomico o l'attore più prestigioso si congedava dal pubblico al termine della rappresentazione.

Consolle luci con mixer: quadro comandi azionato dal datore luci, provvisto di apparato che dà la possibilità di regolare intensità e dissolvenza a incrocio con vari riflettori.

Consolle-Master: quadro comandi per la fonica.

Contastorie: fabulatore tipicamente siciliano; si avvale di un bastone che agita a mo' di spada e batte su un tavolo per imporre una determinata cadenza al racconto.

Contrappesi di graticcia: blocchi di metallo o sacchetti di sabbia o taniche riempite d'acqua che vengono appese alle funi dei tiri per bilanciare il peso e quindi per agevolare il lavoro.

Contrasto: (dal gergo dei vecchi comici) è colui che non fa parte della compagnia, un forestiero, o anche una persona del pubblico.

Contrasto o Rispetto: forma poetica letteraria e teatrale classica dei giullari, in cui si contrappone un personaggio all'altro in una specie di diatriba o conflitto. Vedi contrasto di Ciullo D'Alcamo, di cui si tratta in modo piuttosto esteso nella seconda giornata.

Contro-gag: è il capovolgimento di una trovata comica a ribaltare la battuta o l'azione. Esempio: un clown allunga un piede e fa cascare il compare, quest'ultimo cascando batte su un piano posto a bilancia sul quale è un secchio, il secchio è scaraventato per aria e va a cascare sul capo del primo clown.

Controluce: l'effetto procurato dai riflettori che si trovano sistemati alle spalle degli attori, sul fondoscena; riflettori fissati alla bilancia.

Controtempo: il rapido scatto ad accelerare in modo quasi sincopato un'azione che ha ormai acquistato un suo ritmo stabilito, così da suscitare sorpresa e ilarità.

Copione: testo teatrale sul quale gli attori professionisti studiano la parte e trascrivono le varianti e le note di regia.

Corego: finanziatore con compiti spesso di allestitore materiale di un pacco di spettacoli partecipanti a una gara.

Coreuta: ciascuno dei cantori e danzatori del teatro greco antico.

Corifeo: il capo dell'antico coro greco.

Corista: cantatore appartenente al coro; strumento a percussione a forma di forcella, detto anche diapason, il cui suono corrisponde al «la» normale. Serve per intonare voci e strumenti.

Coro: nel teatro greco, la danza unita al canto, l'insieme delle persone che la eseguivano e lo spazio stesso dell'esecuzione, in seguito detto orchestra.

Corte, giardino, piazza: terminologia presa in prestito dal teatro francese. Sta a indicare le varie entrate e uscite sceniche. Guardando il palcoscenico, la corte si immagina si trovi oltre le quinte di sinistra, il giardino sulla destra e la piazza sul fondo. Esempio: «L'attore entra dalla corte ed esce per la piazza».

Coturno: la calzatura usata dagli attori tragici greci, con suole che raggiungevano anche altezze di mezzo metro; abbisognavano di un'abilità da trampolieri.

Coulisse: espressione del teatro francese: guida dove generalmente scorre un organo di macchina, o più semplicemente una quinta detta a sua volta *coulisse*. *Dietro le coulisse* o *in coulisse*: ha significato di «fra le quinte».

Couplet: coppia di versi rimati, distico, strofa che si alterna a due ritornelli.

Dare la battuta: offrire la replica permettendo al collega un intervento pulito ed efficace.

Datore di luce: il capotecnico che si occupa di impostare l'illuminazione della scena.

Declivio: è detta la pendenza del palcoscenico o delle strutture sceniche a piano; per esempio, declivio del 5 per cento, declivio del 3 per cento.

Descrittivo, Mimare e recitare in modo descrittivo: sottolineare pedantemente nel costruire gestualmente e con le parole oggetti e situazioni. Caratterizzare in modo eccessivo il racconto di fatti o la presentazione di singoli interventi dei personaggi. Non possedere alcun senso di misura e sintesi.

Deus ex machina: grande trovata scenica dei tragici greci che normalmente capovolgeva, sotto finale, l'avviamento del dramma. In quel momento, come negli «arrivano i nostri», giungevano sulla scena uno o più dèi che decretavano una soluzione imprevedibile di grande effetto. Questo ribaltamento scenico a chiusura del dramma veniva chiamato *Deus ex machina* proprio perché gli dèi giungevano sulla scena in macchina, cioè trasportati dalla gru o da altri macchinari ingegnosi.

Deuteronista: il secondo attore nel teatro greco.

Didascalico: un brano o un intero pezzo di teatro con forte intento didattico in cui i concetti sono ribaditi con chiarezza e, alcune volte, con insistenza eccessiva e stucchevole.

Direttore di scena: il responsabile dell'intero funzionamento tecnico della rappresentazione e anche di quello disciplinare.

Dramma: arcaico *drama*, è detto di norma qualsiasi componimento destinato alla rappresentazione teatrale. Presso i Greci, che l'hanno creato, indicava genere con caratteri grotteschi di comicità diretta e popolare. *Drama* (secondo Aristotele): storia non raccontata direttamente ma attraverso il confronto o il conflitto dei personaggi. Nell'Ottocento è il pretesto scenico con cui la borghesia si celebra o si mette in discussione.

Drammaturgia: il termine indica strettamente la tecnica di composizione di un testo drammatico; più ampiamente, la riflessione poetico-morale sulla composizione stessa.

Drammaturgo: nel senso esteso il termine indica l'autore di un dramma. Oggi, col termine *drammaturgo*, è indicato colui che ha l'incarico di raccogliere dati storici, filosofici, sociali e critici su una determinata opera da rappresentare. Tutto materiale da sottoporre all'attenzione del regista.

Dymmer: regolatore di tensione.

Ekkyklema: piattaforma mobile che avanzava sul palco partendo dall'interno della *skene* o dello spezzato scenico rappresentante una casa o un palazzo. La piattaforma scorreva su ruote e passava attraverso la porta spalancata fino a raggiungere il limite del coro.

Entrata comica: è l'ingresso pagliaccesco che si effettua nello spettacolo di varietà e nel circo. Serve anche da siparietto nello spettacolo teatrale e negli spettacoli sotto lo *chapiteau* per dar tempo ai tecnici e agli inservienti di approntare gabbie o altri attrezzi per il numero seguente.

Entrata in battere: cioè rispettando il ritmo stabilito.

Entrata in levare: (come nella musica) attendere mezza battuta, quella appunto del levare.

Epico: nel contesto classico: imponente e sublime racconto evocante gesta di eroi. Nel linguaggio contemporaneo si contrappone a «lirico», col senso di vigorosamente oggettivo e teso a narrare proiettando criticamente i fatti così da coinvolgere razionalmente gli spettatori.

Fare burletta: giocare, durante la rappresentazione, facendo il verso a un personaggio o montando scherzi più o meno spiritosi tendenti a mettere a disagio uno o più attori presi di mira, gioco di cui il pubblico non si sa rendere conto.

Fare canto, cantilena: ancora, come per il birignao, succede a quell'attore che ripete il testo senza partecipazione, specialmente emotiva e razionale, la parte, pensando ad altro. Succede anche quando si è demotivati a causa del gran numero di repliche.

Fare flanella: buttar via il personaggio, e spesso anche lo spettacolo, recitando sottotono e di malavoglia, senza impegno.

Fare le luci: organizzare e allestire i diversi livelli e posizioni dei riflettori nelle varie situazioni sceniche per singola sequenza o quadro.

Fare porta: l'ordine impartito dal caposala alle maschere perché si aprano le porte d'accesso al teatro e si controllino i biglietti degli spettatori per accompagnarli quindi ai loro posti.

Fare scena: eccedere nel recitare una situazione.

Farsa: dal basso latino *farsa* o *farcita*, altro genere di torta-focaccia (laziale campano) rimpinzata (*farcita*) di ingredienti diversi alla maniera della satira. Si dice comunemente di uno spettacolo di genere comico dozzinale, in cui si impiegano espedienti buffo-

neschi di dubbio gusto. È invece un genere popolare di grande forza comica, con sue forme e situazioni precise.

Fedeli, Raccolti, Gelosi, Accesi: nome di varie compagnie di comici dell'arte. La compagnia degli Accesi venne fondata da G. B. Andreini.

Fiancate: pannelli per la costruzione di un interno (pareti di una stanza).

Finali: sta per finali di circuito nell'amplificazione.

Foire, Forains: termine francese (fiera) col quale sono indicati alcuni teatri popolari attivi a Parigi dalla fine del Seicento fino al 1762. In origine semplici saltimbanchi, gli attori della *foire (forains)* subentrarono ai comici italiani cacciati da Parigi (1697) eludendo con strampalate commedie e monologhi a pantomima e grammelot i severi editti che li perseguitavano. Nel 1762, fondendosi con comici italiani rientrati in Francia, davano vita all'Opéra-Comique.

Fonica: l'intero complesso degli apparecchi di riproduzione e proiezione acustica.

Forno: teatro vuoto, con pochi spettatori. Significa disastro, insuccesso.

Frizzi: giochi comici rapidissimi. Specie di lazzi leggeri e vivaci.

Gabbia: costruzione in legno per imballare attrezzi o elementi scenici fragili.

Gag: come nel lazzo, è la situazione comica rapida e bruciante che però, in questo caso, si risolve più in forma di battuta che di azione.

Ganasce: attrezzo a tenaglia per stringere e bloccare affiancati due elementi scenici.

Generico: attore a cui vengono affidate parti di poco conto, occasionali.

Gigione, Gigioneggiare: detto di colui che, superconvinto delle proprie enormi qualità istrioniche, si butta, senza ritegno, pavoneggiandosi coi gesti e con la voce.

Girevole: piattaforma mobile a forma circolare normalmente posta al centro del palcoscenico e inserita al suo stesso livello. Un grande disco che può rotare nei due sensi mosso con argini manuali o per mezzo di motori elettrici. Il girevole regge strutture sceniche anche complesse. Realizza la possibilità di cambi di scena rapidi e a vista.

Giullarata: lo spettacolo e il testo dei giullari.

Giullare: attore, saltimbanco e giocoliere del Medioevo, di chiara matrice popolare. I giullari si esibivano in taverne, piazze, cortili, e venivano spesso invitati anche alla corte di signori e principi. In alcune occasioni, molto particolari, recitavano anche in chiesa. Se ne parla più diffusamente in vari interventi nel testo.

Glissare: non recitare fino in fondo una battuta e le sue intenzioni.

Goldoniana: parrucca bianca da uomo di foggia settecentesca usata nelle rappresentazioni di testi goldoniani.

Golfo mistico: la fossa dell'orchestra. Denominazione data in origine da R. Wagner al recinto orchestrale del teatro di Bayreuth da lui ideato. Dal greco *kolpos*, «seno».

Grammelot: sproloquio onomatopeico a imitare lingue straniere e dialetti esotici. Vedere le giornate prima e seconda.

Grand Guignol: teatro parigino (1899-1952) specializzato in spettacoli dell'orrore: massacri e amputazioni a ripetizione realizzati con verismo maniacale degni dei film sadico-erotici di Argentina e dell'ultimo *Cobra* con Stallone.

Granvelo: telo di garza che viene steso in scena a mo' di sipario. Appare trasparente se la scena retrostante è fortemente illuminata; se invece sta al buio, e al contrario il telo di garza viene illuminato frontalmente, ecco che appare una parete compatta su cui si leggono le eventuali immagini o decorazioni dipinte.

Graticcia: in scenotecnica, piano a lunghi travetti in legno equidistanti sistemato nella parte superiore del vano scenico (soffitta). Esiste la graticcia all'italiana e quella alla francese. Nella prima i travetti corrono paralleli al proscenio, nell'altra perpendicolari.

Grima e Grimo: vecchio, grinzuto (gergo dei comici).

Grimace: dal francese: far boccacce, caricare con le espressioni facciali; smorfia.

Gross-over: apparecchio che attenua il valore dei toni bassi.

Gru: macchina per sollevare e trasportare carichi, costituita da un traliccio verticale portante su cui ruota un braccio a bilancia. Il braccio è portante ed è munito di carrucole. Nel teatro greco veniva impiegata per sollevare attori che fingevano di volare. Nella *Pace* di Aristofane il protagonista viene trasportato sulla platea a cavalcioni di un enorme scarabeo. Nel *Filottete* viene sollevata una nave dentro la quale stanno dieci dèi dell'Olimpo; da *gheranos*: la gru greca da teatro.

Guitto: l'attore delle compagnie di giro, i cosiddetti scavalca-montagna. Oggi sta a indicare con spregio l'attore che va a braccio senza discernimento, che non cura il proprio trucco né il proprio abbigliamento scenico.

Ham: in inglese letteralmente prosciutto; gli americani chiamano così gli attori tromboni.

Hypokrites: ancora al tempo dell'attore unico, con Eschilo, ruolo in quel caso ricoperto dal poeta stesso. Era colui che intesseva il dialogo col corifeo. Infatti in greco *hypokrites* significa «quello che risponde». Più tardi prese il significato di simulatore.

Illuminazione a pioggia: quando i riflettori sono posti in alto, perpendicolari al palcoscenico, così da proiettare fasci verticali di luce.

Impresario, imprenditore: l'organizzatore principale della compagnia (capocomico) con responsabilità finanziarie. Spesso l'impresario sceglie direttamente attori, regista e il testo da mettere in scena.

Incidente preparato: il termine si spiega da sé. Serve a provocare il pubblico onde toglierlo dall'atteggiamento di ascolto passivo. Se ne parla ampiamente nell'ultima giornata.

Inciso: ha comunemente significato di didascalia; in teatro si intende di un discorso o concetto che bisogna sottolineare nella rappresentazione (*battuta per l'inciso*). Con inciso si indica anche il refrain musicale.

Ingolarsi: sforzare la voce impiegando glottide, epiglottide e laringe senza prendere «i fiati» né far partecipare l'addome.

Inquadratura: la funzionale limitazione del campo visivo. Ciascuna azione ripresa con la camera televisiva o cinematografica senza interruzione.

Inquartata: azione della scherma ormai in disuso. Consiste nell'affondo con stoccata e rapido tirarsi indietro. In uso nel teatro fino al secolo scorso a significare battuta con sganciamento repentino, non restare sulla battuta. Anche giacca settecentesca con maniche larghe.

Inscenare: dal francese; dare inizio a una prova recitata all'impiedi sul palcoscenico.

Istrione: l'attore per antonomasia. Presso i romani, colui che prendeva parte alle azioni sceniche (*histrion*, *-onis*). Oggi, di attore che si avvale di ogni espediente teatrale pur di farsi applaudire. Da *histeres* (denominazione degli attori etruschi), indica attore di grande abilità e fascino, in grado di imporre al pubblico attenzione e partecipazione.

Jack: spina particolare per apparecchi fonici.

Kanon: altro attacco speciale per comunicare fra loro apparecchi amplificatori e microfoni.

Kerascopeion: macchina greca a base di specchi per i lampi.

Lagna, lagnoso: si dice di un attore ma anche di un testo che annoia o non convince.

Lazzo: è la forma più antica di «soggetto». Un canovaccio della Commedia dell'Arte è letteralmente inzeppato della dicitura: «lazzi» o «lazzo». Indica una trovata comica, sia verbale che mimica, di cui non si dà quasi mai spiegazione. I canovacci non erano scritti, riguardo alla chiave di svolgimento, con l'intento di tramandare ad altri, che non fossero componenti la compagnia, le varie invenzioni teatrali. Per i comici del gruppo serviva esclusivamente da promemoria, dove lo svolgimento dei par-

ticolari comici e delle trovate grottesche si preferiva restasse esclusivo, quasi segreto.

Le piume al culo: di attori o attrici che recitano con sussiego, pavoneggiandosi.

Locandina: manifesto di piccole dimensioni che riporta i dati relativi a uno spettacolo: attori, tecnici, prezzi e orari delle rappresentazioni. Viene esposta in bacheche e in esercizi pubblici; serve a informare del prezzo del biglietto e dell'orario di rappresentazione, più che a propagandare gli spettacoli. Il termine pare provenire da «locanda», cioè avviso affisso nella locanda.

Luce di servizio: è la luce fissa del palcoscenico, autonoma rispetto al resto dell'impianto luci per lo spettacolo.

Luci di ribalta: è la sequenza orizzontale (lungo la ribalta) di lampade riflettenti poste in celle di lamiera riflettente in posizione da illuminare gli attori e la scena dal basso verso l'alto.

Macchietta: ruolo comico, abbozzato, semplicistico. Fare la macchietta significa scadere nel banale, caricato, senza stile.

Macchina per il vento: bussolotto armato con aste di legno sul quale è teso un telo; il bussolotto gira sfregando il telo su una scopa di saggina. L'effetto è quello di un vento che soffia più o meno teso a seconda della velocità con cui si gira il bussolotto.

Macchinista: il tecnico scenico per antonomasia, colui che costruisce e muove le macchine sceniche, già importante e nominato nel teatro greco (nella *Pace* di Aristofane: «macchinista, sono nelle tue mani»). Presso i Greci era l'uomo che manovrava la gru: *mechane*, in latino *machina*.

Maggi: rappresentazioni di origine arcaica legate ai riti della fertilità. Vengono ancora oggi messi in scena nell'Appennino toscano-emiliano, nella zona di Prato e Pistoia e nella Lunigiana.

Mammuttones: personaggio mitico della Sardegna centrosettentrionale. Ha origini pre-dionisiache, risale a circa diciotto secoli avanti Cristo. Maschera nera antropomorfa con allusioni al capro. Il costume è composto di una pelle di montone o capra nera. Intorno alla vita porta campanacci in gran numero.

Mamo: attore comico di rincalzo. Un personaggio che normalmente effettua apparizioni rapide e spassose, spesso a tormentone.

Manfrina: recitare un determinato comportamento per raggiungere uno scopo non del tutto corretto.

Mantovana: striscia in stoffa (spesso in velluto) che di norma riguarda l'arco scenico.

Maramaldare: spingere nella recitazione trombonescamente con enfasi eccessiva, da mattatore che da solo risolve lo spettacolo.

Marionetta: pupazzo con articolazione complessa. Si manovra dall'alto grazie a una notevole quantità di fili agiti per mezzo di

una doppia croce. Il tronco e il bacino sono mobili tanto in torsione che in flessione.

Marocco: il pane (gergo dei comici).

Martinetto: attrezzo a cremagliera che consente la moltiplicazione della forza applicata sfruttando il principio della leva. Serviva nel teatro antico per spostare impianti scenici di grande mole e peso.

Maschera: etimologia incerta: se ne parla ampiamente nella prima giornata.

Mascherina: pannello con riquadro a finestra che viene posto sulla bocca del riflettore a ritagliare il fascio di luce.

Mechane: termine greco per indicare le macchine sceniche.

Mettere a fuoco: termine legato alla fotografia: mettere a fuoco un'immagine. In teatro si usa per indicare il passaggio di un discorso o di un'azione che si vuole evidenziare, mettere in risalto.

Metter scena: allude al compito dei tecnici di palcoscenico che si apprestano a sistemare gli oggetti di scena prima di ogni atto.

Mimo: comunemente, attore che si esprime con la sola gestualità. In origine l'attore totale, che sa avvalersi della voce, del gesto, del canto e dell'acrobazia.

Mimo bianco: il mimo interamente muto, che alla maniera di Pierrot si esprime per lo più in forme astratte o addirittura lunari.

Miniris: altoparlanti speciali.

Montaggio: si riferisce all'allestimento scenico, sia per la parte scenografica sia per quella delle luci e della fonica.

Morsetti: ganasce a forma di G con perno a vite.

Mulo, muletto: elevatori di varie misure ad azione idraulica o a ingranaggi meccanici.

Murale, muraletto: travicello a sezione quadrata. Il muraletto di circa cm 60 x 60; il murale di cm 10 x 10 e più.

Naturale: recitare senza forzare i toni e gli effetti e, nello stesso tempo, evitando i falsi naturalismi.

Naturalismo: realizzare il racconto e i personaggi in forma eccessivamente imitativa senza sforzarsi di reinventare la realtà ma limitandosi a copiarla.

Noce di cocco: due gusci di cocco battuti ritmicamente uno contro l'altro così da imitare lo scalpaccio di uno o più cavalli.

Occhio di bue: riflettore con lente potente che riesce a concentrare tutto il raggio in un cerchio molto stretto.

Orchestra: presso i Greci lo spazio fra il palcoscenico e la prima curva delle gradinate, con al centro l'ara di Dioniso, destinato alle danze del coro (*orkhestra*). Oggi s'intende l'insieme di tutti gli elementi musicali, ma in gergo teatrale anche lo spazio adibito agli orchestrali.

Orecchie: bandiere poste a coppia sull'orlo del proiettore.

Padella, padellone: apparecchio per l'illuminazione molto rudimentale composto da una grossa lampada avvitata nel centro di un bacile smaltato, riflettente. I padelloni sono montati, per lo più, su aste a treppiede.

Panorama, cielo: fondale ricurvo di grandi dimensioni. Serve a dare l'illusione della profondità.

Pantomima: azione scenica muta caratterizzata da una elaborata successione di gesti e atteggiamenti corporali che alcune volte si trasforma in danza, sempre allusiva di fatti o avvenimenti in forma grottesca.

Pantomimo: attore che si esibisce in pantomima. Dal greco *pan* che significa tutto, e *mimos* che significa agire con gesti. Altri dicono da *pantos*, piedi, cioè recitare con tutto il corpo, financo coi piedi.

Papponata: stabilitura a stucco per scenografia. Impasto composto di colla e segatura che viene steso sulle pareti e/o altri elementi scenici onde creare la sensazione di mura più consistenti, oltreché ruvide.

Paràbasis: il gruppo del coro, tipico della commedia, dove i coreuti si buttavano a sfottare e addirittura a insultare il pubblico prendendosela direttamente con persone singole ben conosciute. Aristofane ne fa grande uso. Nel testo della prima giornata si ritrova un esempio recitato dal Boccalone provocatore. Nel IV secolo questo andazzo sfottente della *paràbasis* venne eliminato. Troppi personaggi illustri si erano fortemente risentiti.

Paràdoi: nel teatro greco, i corridoi laterali al palco attraverso i quali gli attori raggiungevano non visti i luoghi deputati della scena.

Paratia: proviene dal gergo delle costruzioni navali; in teatro è detta una parete rinforzata con tamburato coibente che impedisce al suono di passare attraverso e che, al contrario, fa da cassa armonica. Le paratie vengono usate nei concerti classici a delimitare, in forma di camera, uno spazio consono dentro il palcoscenico.

Parcofonica: l'insieme di tutti gli apparecchi per l'amplificazione e la riproduzione della voce e dei suoni.

Parco luci: l'insieme di tutti gli apparecchi per l'illuminazione della scena.

Parterre: nel vecchio teatro la platea senza sedili nella quale gli spettatori restavano in piedi per l'intero spettacolo. Era il settore più economico nel quale si accomodava un pubblico spesso turbolento e vociante.

Passerella: pontile in legno o metallo senza sponde che percorre il perimetro dell'orchestra. Serve negli spettacoli di rivista e di varietà, perché le ballerine e le soubrette possano sfilare a ridosso del pubblico, nei finali.

Passerella in graticcia o ponte di soffitta: attraversa la sommità del palcoscenico. Serve ai macchinisti e agli altri tecnici per risolvere più comodamente i lavori e i servizi scenici.

Pesi da pannello: blocchi in metallo o sacchetti di sabbia che si pongono a contrappeso o per bloccare al suolo quinte o pannelli.

Physique du rôle: possedere le doti sceniche, fisiche o vocali per interpretare un determinato personaggio. Ma si dice normalmente di un attore che possiede gran fascino, in grado di prendere il pubblico all'atto stesso dell'ingresso in palcoscenico.

Piantana: supporto in metallo con base ampia che all'occorrenza si può affrancare con vite o chiavarda al suolo. Nella base si infila un palo o un tubo metallico sulla cui cima si appendono riflettori o apparecchi amplificatori.

Piazza: indica la località in cui si effettua la rappresentazione e quindi il teatro. L'espressione «trovarsi sulla piazza» significa darsi appuntamento sul palcoscenico di un determinato teatro di una determinata città.

Piazzato: la disposizione base e iniziale dei vari riflettori, con l'indicazione dell'intensità della luce proiettata e la relativa sistemazione nel primo quadro scenico.

Piegabaffi: striscia di tela tenuta con elastici che le ballerine calzano a mo' di tanga prima di infilarsi gli slip.

Pistol: il prete (gergo dei comici); zona centrale del circo, cosparsa di segatura, dove si esibiscono gli artisti (clown, acrobati), i cavalli ed altri animali più o meno ammaestrati.

Plafone: pannello o serie di pannelli che vengono sospesi e appoggiati alle fiancate per alludere a un soffitto.

Plafoniera: lampadario composito che si appende al plafone.

Plancia: tavola sulla quale si affiggono i manifesti.

Pochade: derivante da *pocher*, «abbozzare rapidamente», e da *poches*, «tasche», cioè: storia facile da assortire. Genere di commedia nata in Francia alla fine dell'Ottocento, tra il farsesco e il licenzioso.

Poeta di compagnia: nel teatro antico era l'autore per antonomasia che produceva a tempo pieno per un solo gruppo dal quale era ingaggiato, non solo per scrivere testi ex novo, ma anche per adattarli alle nuove esigenze.

Ponte luci: passerella sospesa in graticcia o di fronte all'arco scenico sulla platea. In passerella sono fissati i riflettori e le lampade più complesse.

Praticabile: attrezzo scenico a forma di parallelepipedo (gabbia), composto da listelli di legno. La loro misura standard di m 1,50 × 1 di base × 1 di altezza. Quindi esistono varianti a crescere e a diminuire, praticabili che raggiungono la larghezza di due metri e l'altezza di un metro e mezzo e altri più bassi, fino a venti

centimetri. I praticabili classici sono composti da elementi singoli che si incastrano tra di loro: questi elementi sono detti *calvalle* e *tavoloni*.

Prepararsi la battuta: modulare le tonalità e i ritmi con pause e gesti appropriati in vista di una conclusione molto importante sia dal punto di vista comico che drammatico.

Proiettore: che proietta la luce; in molti proiettori, ancora oggi, si trova, nella culatta interna, uno specchio concavo; in aggiunta, sulla bocca dell'apparecchio è sistemata una lente regolabile. Vengono chiamati con la cifra della loro potenza in candele: riflettori da 500, da 1000, ecc.

Prologo: l'intervento, quasi sempre monologato, col quale si introduce la commedia o il dramma.

Protagonista: unico attore della prima tragedia greca, quella di Eschilo. Esiste anche più tardi, unito al deuteragonista e al tritagonista.

Puleggia: attrezzo composto di due o più ruote girevoli con passo diverso; viene usato in teatro per sollevare o spostare carichi scenici.

Puntine: le ballerine che si presentano al pubblico nel costume detto «Puntino».

Puntino: bollo o dischetto di stoffa che alcune ballerine si incollano sopra i capezzoli. È questo il loro unico indumento oltre un paio di slip molto succinti.

Pupazzo catalano: marionetta le cui estremità superiori vengono mosse per mezzo di due bacchette agite con una sola mano. L'altra mano viene infilata a guanto nell'interno del pupazzo come nel burattino classico a tre dita.

Pupo (siciliano o napoletano): è una marionetta di notevoli dimensioni, tenuta sospesa da una bacchetta di ferro che fuoriesce dalla testa in legno. Ha i fili solo per le mani e le braccia, le gambe sono pendule e si muovono per oscillazioni del tronco con snodo.

Quadri: la suddivisione in brani di azione dei vari atti («per quadri»).

Quarta parete: la parete illusoria che divide il palcoscenico dalla platea.

Quarzi: riflettori con lampade al quarzo che producono luce fredda, quasi azzurra. Sono a luce diretta, difficilmente regolabile.

Quignol: è il burattino a guanto di origine francese (Lione).

Quinte: pannelli posti ai lati della scena a incorniciarne lo spazio scenografico. Servono, sistemate in progressione prospettica, ad evitare che lo spettatore sfiori con lo sguardo al di là degli spezzati e delle fiancate. Pare che il termine provenga dal fatto che, già nel teatro romano, il numero dei pannelli piantati in prospettiva ai lati del palco fosse fissato in cinque per parte.

Ralenti: l'azione rallentata rispetto al naturale (espressione cinematografica). Ripresa alla velocità di 32 e più fotogrammi per secondo, la pellicola viene poi proiettata a velocità normale; si ha così l'impressione che le azioni si svolgano con grande lentezza, quasi in sospensione. Un effetto simile si può realizzare anche in teatro, nelle pantomime.

Rastremare: proviene dall'architettura scenografica: far concorrere le linee di fuga in un unico punto. Indica anche sfoltire situazioni diverse, arrivare alla sintesi.

Recitare di rimessa: impostare una replica di rincalzo sulla battuta del collega rilanciandola doppiandone il tono o facendone il verso (è termine preso a prestito dal pugilato e dal gioco del calcio).

Recitare i silenzi: significa non calare di presenza dopo aver detto la battuta.

Recitare le intenzioni: significa non fermarsi sulle singole parole ma proiettare tutto il significato, anche il più nascosto e sottinteso, di un discorso. Il che significa spingere il colore e il ritmo su certi passaggi e sorvolarne altri.

Recitarsi addosso: si dice dell'attore che si compiace enormemente del proprio impasto vocale, dei timbri e delle tonalità; e si sbrodola di parole.

Regia, regista: messinscena, allestimento di uno spettacolo, e chi la cura. Esiste fin dal tempo dei Greci e dei Romani, dal *corago* al *dominus gregis*; allora, compito svolto quasi sempre da un attore. È professione autonoma solo dall'Ottocento.

Registratore (un tempo detto *magnetofono*): apparecchio a bande magnetiche (nastri) per la registrazione e riproduzione di suoni e di voci.

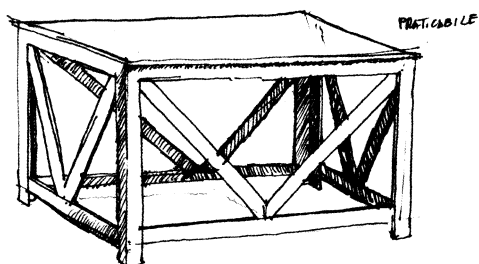
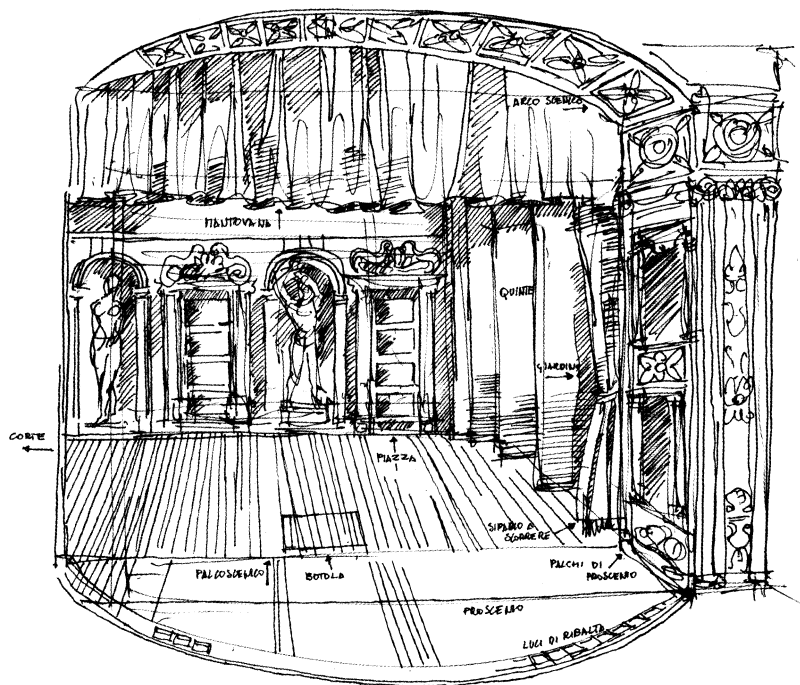
Replica: il ripetersi di uno spettacolo; anche (francesismo) una forma diversa di indicare la battuta.

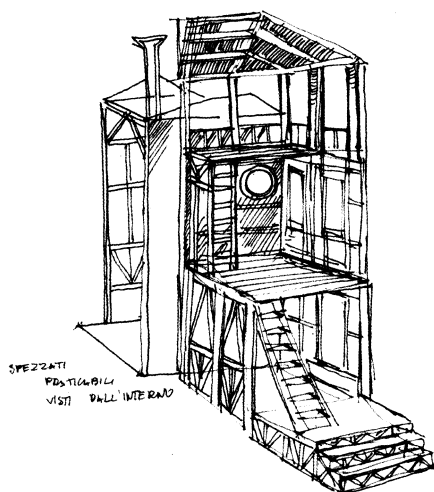
Retropalco, retroscena: lo spazio di fondo retrostante la scena che normalmente serve per lo scarico del materiale.

Ribalta: è il limite del palcoscenico. Divide la scena dalla sala.

Ribaltone: si dice di una gag o di un lazzo che capovolge una situazione in chiave comica. Esempio: Arlecchino viene aggredito e pestato da due energumeni, ma ecco che alle sue spalle, senza che Arlecchino se ne renda conto, appare un leone fuggito dalla gabbia. I due tremano e rimangono paralizzati dal terrore. Arlecchino crede che sia la sua espressione furente a spaventarli tanto, li schiaffeggia, sputa loro in faccia e compie altre angherie senza che questi reagiscano.

Riflettore: a differenza dei proiettori non ha obiettivo (lente). Si vale di uno specchio a forma paraboloide o cilindrica situato dietro la lampada a incandescenza. In antico (presso i Greci) specchio gigante che rifletteva, appunto, i raggi del sole sulla scena.





Riflettore ad arco: un apparecchio che produce luce bianca bruciando carboni speciali; si usa come seguitore-persona.

Riflettori (vari generi di): Pallas, Westinghaus, profilatori, panoramici a cannocchiale, Iris.

Rimontare i tempi: si dice dello sforzo di accelerazione o di spirito totale che deve effettuare un attore quando si ritrova a sostenere le battute a vuoto, proprie o del proprio interlocutore scenico.

Rocchetti: carrucole fisse situate in soffitta nel traliccio sulle quali scorrono le funi dei travi. In gergo è anche il parrucchiere di teatro. Proviene dal cognome di un famoso fabbricante di parrucche di Roma.

Rompicollo: tipo di cascata clownesca con scivolata finale.

Rompiti una gamba!: espressione scaramantica di origine angloamericana. Si dice come augurio all'attore che sta per debuttare.

Rumorista: il tecnico adibito a produrre rumori ed effetti scenici.

Ruoli della commedia classica detta «all'antica italiana»: primo attore, attor giovane, prima attrice (donna), carattere, attrice giovane, servo, servetta, servo comico, amoroso, padre nobile, madre nobile, primo carattere, secondo carattere.

Ruolo: termine originario della Commedia dell'Arte. È il tipo di personaggio che un attore è designato a interpretare e a cui normalmente si sente più portato.

Sagomatore: riflettore in grado di ritagliare la luce da proiettare.

Saltimbanco: acrobata che, in occasione di fiere o di feste popolari, si esibisce sulla pubblica piazza in giochi di destrezza e agilità. Di origine medievale, quel tipo di esercizio era già patrimonio dei giullari e più tardi dei clown. Il nome trae origine dai banchi e tavolati, gli stessi del mercato, sui quali si esibiva.

Satira, satura: genere di composizione teatrale o poetica a carattere morale (o moralistico) impostato sull'ironia e sullo scherno dei luoghi comuni, delle consuetudini conformistiche e di tutti gli aspetti negativi di un costume dettato dalle regole restrittive o persecutorie di un potere. Nasce da *satura*, forma teatrale in uso presso i Romani. Allude a una particolare focaccia a più strati, con ingredienti vari: formaggi, olive, lardo, legumi e uova. Egualmente, la *satura* teatrale era composta da ingredienti diversi: canti, danze, esibizioni acrobatiche e passi recitati.

Scarico: l'operazione di facchinaggio con la quale il materiale scenico e tecnico viene trasportato dal camion al palcoscenico.

Scena: lo spazio del teatro dove ha luogo la rappresentazione. La scena è costituita, normalmente, da un palco – o piattaforma palcoscenico – delimitato verso la sala dalla ribalta, ai lati dalle quinte o dalle fiancate, sul fondo dal panorama. Le scene (*skene*) presso i Greci erano tende a bussola o baracchini in legno siste-

mati ai margini della piattaforma di rappresentazione. Servivano agli attori per i cambi d'abito e per i travestimenti. La *skene*, nel v secolo, sviluppa la propria dimensione fino a trasformarsi in costruzione praticabile, diventa un posto agibile, un piano sopraelevato dominante l'orchestra, un palco.

Scena madre: il momento culminante di un'opera in cui si risolve la macchina del racconto.

*Scenario*¹: il complesso di elementi scenografici che costituiscono l'apparato tecnico dello spettacolo.

*Scenario*²: nella Commedia dell'Arte il canovaccio di base sul quale i comici improvvisavano i dialoghi e le azioni. Nel cinema (francesismo) la descrizione dettagliata del succedersi delle scene, compresi i dialoghi e le azioni (*sceneggiatura*).

Scene: gli svolgimenti drammatici o comici di una situazione realizzata in tempi relativamente brevi.

Sceneggiare: dal linguaggio cinematografico, in teatro si usa per indicare un esercizio d'improvvisazione nel quale, dato un argomento, si cerca di sviluppare un dialogo o un'azione mimica seduta stante, all'improvviso.

Sceneggiata: genere di teatro popolare napoletano di sapore melodrammatico. Nasce spesso come corollario e messinscena di una o più canzoni di successo. *Far la sceneggiata*: si dice di chi improvvisa una rappresentazione ad effetto, in teatro come nella vita quotidiana, allo scopo di irretire o di impressionare qualcuno.

Schiacciare la battuta: non darle valore, appiattirne il tono.

Schieta d'asino: baule di sartoria per appenderci costumi di scena.

Scivolo: piano scosceso, normalmente verso la ribalta, che accentua l'inclinazione base del palcoscenico (declivio).

Scuri, velato, velatino, gelatina: telai con stoffe di vario colore e spessore o in materiale sintetico (*gelatina*) cromatico e trasparente. Vengono sistemati sopra la lente del riflettore per dare valori diversi, sia come tono sia come colore, alla luce.

Sequenza incrociata: termine proveniente dal montaggio cinematografico. In teatro quando sulla scena si svolgono due o più azioni in luoghi deputati diversi, quasi nello stesso tempo, a incrociarsi o sormontarsi l'un l'altra. L'azione raddoppiata può svolgersi anche nel medesimo ambiente.

Servo di scena: termine ormai in disuso, indicava il tecnico con mansioni di facchinaggio, come il trasporto di materiale durante il cambio di scena.

Sforare: mostrare una parte scenica che invece dovrebbe restare nascosta (coperta) al pubblico. Si dice anche di un attore che si ritrovi scoperto, alla vista degli spettatori, nel momento sbagliato. Si dice ancora quando si eccede nel dilatare dialoghi e azioni, oltre la misura consentita.

Sforo o sfori: quando i traguardi non sono sufficienti a mascherare i buchi scenici.

Sgamare: farsi accorgere di un trucco scenico, scoprire le carte del gioco.

Sgàndola: mangiare con appetito (gergo dei comici).

Siparietto: una tela più leggera del sipario che si tende in proscenio nei cambi di scena per nascondere al pubblico il lavoro dei tecnici. Il cambio a vista avviene infatti senza la presenza del siparietto. Durante il cambio di scena, specie nel teatro di varietà e nella rivista, si eseguono brevi dialoghi in proscenio, o monologhi o scenette cantate e danzate che vengono chiamati a loro volta «siparietti».

Sipario: tenda normalmente in velluto rosso scuro. Esistono in colori diversi, anche dipinti e decorati. Viene chiuso e aperto all'inizio e alla fine dello spettacolo e pure agli intermezzi (dal latino *siparium*).

Sipario all'italiana: si apre dal mezzo. Due corde, partendo dal centro a un'altezza di due metri circa, terminando alla sommità in diagonale e passando attraverso una fila di anelli, sollevano la stoffa fino a lasciare libero il boccascena.

Sipario brechtiano: è di fatto un siparietto che scorre in proscenio su una fune o un cavo teso. Il sipario brechtiano non copre l'intero spazio dell'arco scenico, ma lo taglia in metà per il lungo. Come nel teatro di varietà, serve a mascherare cambi di scena. Davanti al sipario brechtiano si eseguono egualmente siparietti.

Sirma: nel teatro greco ampia veste, lunga fino ai piedi, indossata dagli attori tragici. L'ampiezza serviva a mascherare i coturni. In alcuni casi terminava con un'ampia coda: infatti, la sua origine greca è *syрма*, derivato da *syрò*, che significa «trascinare».

Smontaggio: è il momento dello sbancamento scenico.

Soffiare: recitare sottotono e con il minimo dei fiati. Nel gergo teatrale si dice «soffiato» o «spompato» l'attore che manca di grinta e partecipazione, privo di tono e proiezione vocale; trivialmente si dice che «perde il fiato dal culo».

Soffitta: il complesso traliccio sottotetto.

Soggetto: è la frase d'obbligo con cui l'attore inizia il proprio intervento (battuta di soggetto), sul quale inizio intesse, poi, il «dialogo», sia improvvisando sia andando a copione. Il soggetto è anche l'inciso, per lo più comico, che si reputa superfluo riferire per intero nel copione in quanto è patrimonio risaputo del comico che lo andrà ad eseguire.

Soppalco, sottopalco: la parte sottostante il piano scenico nel quale sono sistemate le strutture agibili per botole e saliscendi e gli argani per far scorrere le quinte mobili o *coulisses*.

Sopratono: con eccesso di volume, a rischio di stonare.

Sottie: genere comico popolare nato nella Francia del Sud intorno al XIV o XV secolo, accanto ai misteri, alle moralità e alle farse. Satira dialogata e allegorica. Il ruolo principale era quello del pazzo o dell'ubriaco che commentava, spesso rovesciandone la logica e la chiave, la rappresentazione. Nasce dall'espressione *sot*, «ubriaco».

Sottotono: al di sotto del volume di voce normale.

Soubrette: in Francia, nel teatro comico del XVIII secolo, l'appellativo indicava il ruolo della servetta maliziosa, civetta e impertinente, organizzatrice di intrighi alla maniera di Truffaldino e Frivellino. In Italia si chiama così la cantante di secondo piano, poi la protagonista femmina di rivista. Ha origine dall'espressione *soubret*, «affettato».

Soubrettina: l'attrice, graziosa e avvenente, che si presenta piuttosto spogliata, canta couplet e recita brevi scenette perlopiù dinanzi al siparietto.

Soubrettona: sempre in rivista, l'attrice cantante piuttosto vistosa ma di secondo piano.

Spalla, attore di spalla: attore che sostiene il comico offrendogli i pretesti e gli spunti grotteschi. Termine proveniente dallo spettacolo acrobatico, dove uno dei saltimbanchi offre la propria spalla per permettere all'altro di appoggiarsi e lanciarsi nell'esercizio. Il bravo acrobata di spalla è colui che, oltre a sostenere l'appoggio, imprime un contraccolpo elastico così da aumentare la propulsione e lanciare il collega nella sua evoluzione acrobatica. La spalla è, insomma, il supporter di appoggio e spinta che provoca il comico e gli permette di elaborare il proprio gioco.

Spallarsi: evitare di coprirsi l'un l'altro alla vista del pubblico.

Spappolare la battuta: non dar timbro alle parole o frantumare la frase con pause eccessive.

Sparare la battuta: dare grande incisività e scatto a un intervento.

Speaker: particolare amplificatore a forma di tromba con timbro incisivo che viene sistemato in cima al cumulo delle casse armoniche.

Spezzato: elemento in compensato o tela che riproduce un segmento scenografico, di fatto un pannello sagomato a forma dell'oggetto a cui si vuole alludere: di albero, di parete, di fontana, ecc.

Spina, spinotto, spia: attacco a innesto per apparecchi acustici e di illuminazione. Amplificatore di dimensioni ridotte che viene posto in palcoscenico perché gli attori o i cantanti si possano rendere conto del reale volume e timbro espressi nell'esecuzione.

Spinare (le luci): staccare i jack, cioè le spine dall'altoparlante o dalla consolle.

Sporcare la battuta: dire la replica in modo cialtronesco, senza scandire le parole. Può essere un espediente per realizzare un determinato effetto.

Sproloquante: da sproloquio: attore o personaggio che sbrodola una gran quantità di parole a gran velocità rovesciandole a cascata sul pubblico. Era detto, con termine dello stesso valore, il coreuta della *paràbasi* che si lanciava cianciando sul pubblico provocandolo.

Sputarsi sull' orecchio o sulla spalla: gesto scaramantico che si fanno reciprocamente gli attori tedeschi e del Nord Europa prima di un debutto.

Stereo: sistema che divide in sezioni, timbri e strumenti l'emissione registrata e proietta i vari suoni su diversi apparecchi di amplificazione sistemati in spazi divaricati, così da ottenere un più vasto e gradevole ascolto.

Straniare, straniamento: staccarsi dal personaggio; anziché interpretarlo visceralmente, rappresentarlo recitando in terza persona, non rivestendosi completamente del ruolo ma raccontandolo come in un continuo «a parte» critico e dialettico al tempo.

Strappo in falsetto: forzare con toni acuti al limite del gorgheggio.

Su di reni: recitare con piglio e vivacità, quasi a inarcare le reni.

Suggeritore, rammentatore: l'incaricato che, seduto dentro la buca in proscenio, dà la battuta all'attore (sottovoce). I francesi lo chiamano *souffleur*. Oggi il suggeritore agisce sistemato, per lo più, tra le quinte.

Sulle punte: recitare con sussiego e con atteggiamento di eccessivo distacco.

Sviolinarsi: concedersi eccessivamente al pubblico.

Tabarin: attore comico francese operante nel XVIII secolo a Parigi. Il soprannome gli veniva da un ampio mantello che indossava (*tabar*). In Francia, sala dove si balla, si pranza e si può assistere a spettacoli di varietà.

Tagli: luce di taglio del riflettore a illuminare di fianco l'attore. È il fascio di luce proveniente dai lati del palcoscenico.

Tamburato: telaio a retino tralicciato con listelli di legno (cantinelle), sul quale viene steso e incollato un foglio di compensato.

Tavoloni: piani in legno che si incastrano nella base superiore della gabbia del praticabile.

Teatro: dal greco *theatron*, «luogo dal quale si guarda». Così i Greci indicavano la parte della scalinata e delle tribune in legno.

Teatro agito: è il teatro dove si racconta, per azioni sceniche, il fatto nello stesso momento in cui sta accadendo.

Teatro allo scoperto: quando i cambi di scena e la presenza del suggeritore e del direttore sono a vista (vedi rappresentazione dei Maggi).

Teatro di situazione: il teatro popolare per antonomasia, nel quale si dà molta importanza alla situazione scenica, cioè a quel determinarsi di fatti inconsueti o comunque sollecitanti forte tensione che producono il pretesto essenziale allo svolgimento teatrale e al dialogo.

Teatro raccontato: è quello in cui gli attori espongono la storia come già avvenuta o prevedendo ciò che dovrà accadere.

Teatro stabile: per lo più ad amministrazione pubblica, con sovvenzioni annuali o biennali da parte del comune in cui operano, della provincia, regione e stato. In Italia la struttura più prestigiosa è senz'altro quella del Piccolo di Milano.

Telefonare la battuta: preavvertire con gesti e toni acconci il pubblico del fatto che si sta preparando un effetto comico o tragico.

Tempo: il ritmo costante che si imprime a un brano musicale o recitato («segnare il tempo», «tenere il tempo»). *Tempo comico*: è la parte principale di un attore. Significa saper scegliere le pause giuste (i fiati) ed entrare in battuta con sincronismo perfetto alla situazione. Indica anche uno dei modi di articolare uno spettacolo («per due tempi»): la prima parte, primo tempo; la seconda, secondo tempo.

Tinca: in gergo teatrale una parte di grande valore e importante solo per la quantità di impegno fisico e mnemonico che impone all'attore. Molte parole e poca sostanza, parte priva di situazioni teatrali che provochino interesse per il pubblico e soddisfazione per chi li recita.

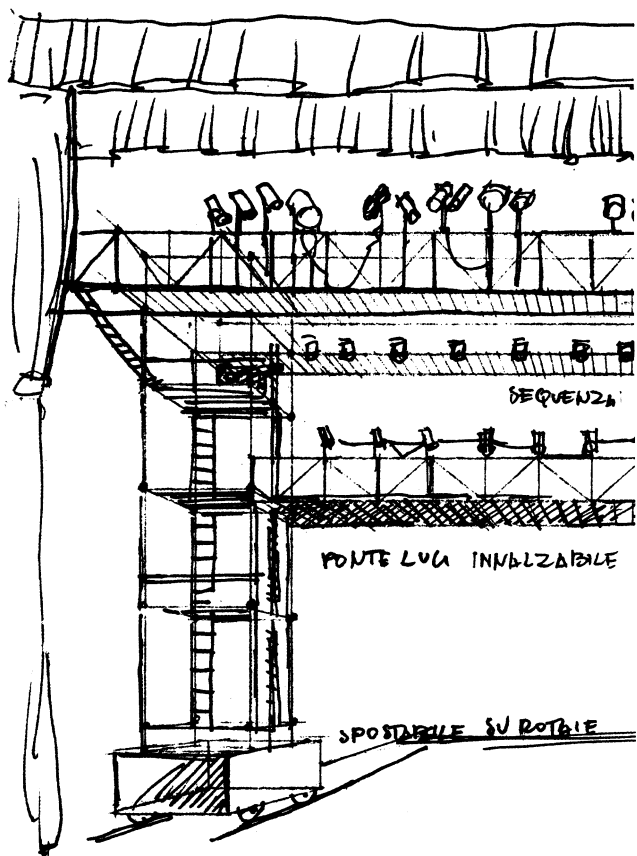
Tirata: discorso lungo e prolisso. Anche monologo detto con progressione a crescere.

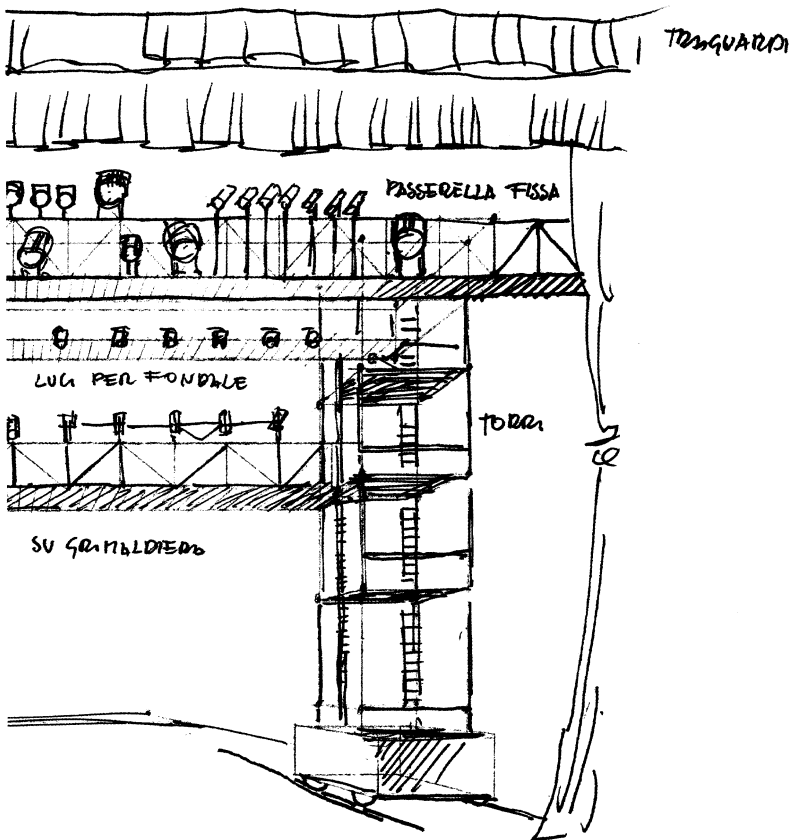
Tiri: sono le funi o cime che permettono di issare, nello spazio scenico, ogni elemento scenografico, compresi i riflettori e le casse acustiche. I tiri sono sistemati in sequenze lungo il traliccio e agiscono normalmente insieme, in numero di tre: la lunga, la media, la corta.

Togo: espressione che significa «ottimo». Si dice di un pubblico o di uno spettacolo (gergo dei comici).

Tormentone: ripetere a tormento una battuta o una stessa azione così da far scattare la molla del comico. Classico tormentone è quello impiegato da Molière nelle *Furberie di Scapino*: il padre del giovane innamorato, al quale è fatto credere che il figlio sia stato rapito dai pirati, è colto da un attacco di arteriosclerosi e ripete fino all'ossessione, al termine di ogni discorso: «Ma che c'è andato a fare quello sulla nave dei pirati?»

Trabattello o trapattello: torre a gabbia in legno o in metallo, smovibile, di varie dimensioni. Normalmente con una base di tre metri per tre, alta tre metri e mezzo. I trabattelli attuali sono ancorabili e si possono elevare con un sistema di tralicci scorrevoli fino a cinque metri e più. Sono provvisti di una scala in-





terna e di un piano posto alla sommità. Svolgono lo stesso servizio dei pontili nell'edilizia.

Tragedia: (arcaico *tragoedia*, da *tragos*, «capro») componimento drammatico sviluppato attraverso vicende fortemente ricche di pathos, tese quasi sempre a un'immane catastrofe finale, liberatrice. Mito che fa prendere coscienza di diverse opposizioni e tende alla loro progressiva mediazione (Lévi-Strauss).

Traguardi: sequenze di strisce in stoffa (spesso in velluto) o composte di pannelli tamburati, che incorniciano le scene specie nella parte superiore.

Traliccio: struttura in elementi metallici o in legno collegati tra loro a formare sostegni per apparecchiature varie.

Trama: i fatti essenziali di una storia resi in modo conciso e chiaro, badando a indicare anche la situazione drammatica.

Trampoli: attrezzi di legno che allungano enormemente le gambe di chi li calza e sui quali si va in equilibrio. Li impiegano clown e giocolieri, nonché gli acrobati. In gergo si dice «trampolo» anche di un attore insicuro e che si muove con grande impaccio, in modo rigido.

Trattamento (treatment): fase di elaborazione di un testo cinematografico con abbozzo dei dialoghi essenziali. Termine e metodo in uso anche in teatro. Le progressioni per arrivare alla stesura di un copione sono normalmente: soggetto, scaletta del soggetto, trattamento, sceneggiatura o copione definitivo.

Tritagonista: terzo attore, istituito ai tempi di Euripide.

Trombone: chi strafà con gli effetti ed eccede in magniloquenza e in tonalità da tromba, appunto.

Troupe: gruppo di attori, registi, tecnici che lavorano insieme per realizzare un'opera teatrale o cinematografica.

Trovarobe (oggi attrezzista di scena): il tecnico che si preoccupa di trovare gli oggetti che servono per la scena, un tempo anche quelli per decorazione scenografica: lampade, statue, tendaggi, quadri, sedie e tavoli.

Trovarsi sulla corda: quando un testo non funziona come si sperava e sei costretto a spingere il ritmo per sostenerlo.

Trovatore: è detto comunemente il poeta di corte nel Medioevo. Normalmente delega il giullare ad eseguire le proprie creazioni poetiche.

Tweeter: amplificatore che proietta tonalità alte. Apparecchio a forma di tromba.

Varietà: più propriamente *teatro di varietà*; deriva dal caffè-concerto. È uno spettacolo senza filo conduttore, se non forzato, nel quale si susseguono numeri vari: ballate, monologhi, canzoni, giochi di prestigio e di acrobazia.

Vaudeville: etimo incerto; forse da Vaux-de-Vide (Normandia), dove nasce un genere di canto popolare; anche maschera del tardo

Medioevo dal significato «vitello di città» (*veau de ville*); ancora, voce satirica della città: *voix de ville*. Sta a indicare un genere farsesco a intrighi e colpi di scena in voga dalla fine del Quattrocento fino agli inizi dell'Ottocento.

Via per la comune, Andare in quinta: sono le classiche didascalie dei testi di teatro. Significa uscire di scena.

Vien giù il teatro: clamore di pubblico. È tale il fragore delle grida e degli applausi, specie nelle balconate e nel loggione, che pare stia crollando l'intero fabbricato. Significa trionfo, ma indica anche il successo di una singola scena o battuta.

Volée: panoramica rapida quasi a schiaffo (come la risposta in ribattuta nel gioco del tennis).

Vuole prendere un caffè?: espressione con cui si indica scherzosamente un teatro recitato in panciulle, da seduti, con dialoghi da salotto, conversando appunto mentre si sorbisce un caffè.

Vuoto di scena: mancare l'entrata predisposta nella rappresentazione.

Zannata: ridere mordace, genere di rappresentazione carnevalesca a sfondo cavalleresco del Reatino.

Zanniare: ridere diabolicamente, sardonicamente (dal gergo pugliese).

Zeppa: cuneo per raddrizzare e fermare in posizione corretta fiancate, spezzati e quinte.

Zoom, Zoomata: altro termine di provenienza cinematografica; è il ravvicinamento repentino delle immagini grazie a un obbiettivo a cannocchiale. In teatro si dice del restringere e concentrare un'azione in un breve spazio producendo in quel punto delimitato tale incisività da costringere il pubblico a un'attenzione eccezionale ed esclusiva. Dal che: «fare una zoomata allo spettatore».

Indice dei nomi

Agatarko di Samo: lo scenografo greco (v secolo) che per primo ideò una scena in prospettiva architettonica, per la replica di una tragedia di Eschilo.

Andreini Francesco (1548-1624): attore e autore della compagnia dei Gelosi.

Andreini Isabella (1562-1604): attrice e donna di lettere. Ha dato vita, nella Commedia dell'Arte, al tipo della donna innamorata fino alla follia (*La pazzia di Isabella*, 1589). Molto acclamata anche in Francia, dove fu invitata alla corte del re.

Aretino Pietro Bacci, detto l' (1492-1556): autore di pamphlets, poeta e drammaturgo. La *Cortegiana* (1525) è la sua opera più famosa, di forma classica, ma fortemente realistica e satirica.

Arlecchino: nelle recite medievali appare la «Truppa di Hellequin», insieme fantastico delle anime dei morti che tornano sulla terra nelle notti d'inverno; lo stesso nome viene spesso attribuito a buffoni e diavoli. Alberto Naselli avrebbe adottato per primo, nel 1570, il nome di Arlecchino per il secondo Zanni; e Tristano Martinelli fu il primo a rappresentarne la maschera.

Ariosto Ludovico (1474-1533): poeta e drammaturgo: *L'Orlando furioso* ha oscurato la fama delle sue commedie, interessanti per i loro agganci con la società dell'epoca.

Aristofane (446?-385 a.C.): drammaturgo greco, autore di commedie che conservano tracce dei riti dionisiaci di fecondità. Ai due poli della sua comicità sono la rappresentazione degli istinti dell'uomo e la satira politica.

Barba Eugenio: attore, regista e teorico teatrale; è stato direttore dell'Odin Teatret di Oslo nel '64 e a Olstebro dal '66.

Battistella Antonio: attore che interpretò il Pantalone nell'*Arlecchino, servitore di due padroni* di Strehler oltre a molti ruoli shakhspeariani.

Bene Carmelo: attore, regista teatrale e cinematografico, direttore di compagnie e scrittore.

Berliner Ensemble: compagnia teatrale fondata da Bertold Brecht e Helene Weigel nel '49.

Biancolelli Giuseppe Domenico, detto *Dominique* (1636-88): attore della Commedia dell'Arte che dal 1661 fissò a Parigi il tipo dell'Arlecchino francese, agile e impertinente. Esiste una raccolta di suoi scritti di commento ai canovacci.

Boccaccio Giovanni (1313-55): umanista e scrittore; il *Decamerone* ha fornito alla Commedia numerose storie e situazioni, contenendo alcuni personaggi che prefigurano le maschere.

Bonvesin de la Riva: poeta del XIII secolo, tra i primi a scrivere in

- dialetto (milanese), in particolare contrasti profani e religiosi.
- Borboni Paola:** attrice di teatro e cinema, celebre per la dizione piatta e la recitazione contenuta, che interrompeva con bruschi cambiamenti di tono.
- Borromeo Carlo (1538-84):** arcivescovo di Milano nel 1564, canonizzato nel 1610. In lotta contro i commedianti, sottopose a una severa censura i canovacci teatrali.
- Bragaglia Anton Giulio (1890-1960):** direttore di teatro e scenografo. Partecipò al movimento futurista e fu autore di un *Pulcinella*.
- Brecht Bertold (1898-1956):** autore e teorico teatrale, rivelato al grande pubblico italiano grazie alla messa in scena della sua *Opera da tre soldi*, nel 1956, con la regia di Strehler.
- Bruno Giordano (1548-1600):** teologo domenicano accusato di eresia e condannato al rogo. La sua unica opera drammatica è il *Candelaio* (1582), di una comicità cupa e feroce.
- Buonarroti il Giovane (1568-1646):** nipote di Michelangelo, allievo di Galileo e autore di commedie.
- Buttita Ignazio:** poeta e fabulatore di Palermo. Ha scritto ballate per Ciccio Busacca.
- Celestina o Tragicommedia di Callisto e Melibeo,** di Fernando da Rojas (1465-1541 ca.): opera monumentale di ventun atti, il cui personaggio principale della ruffiana proviene da una commedia anonima che ne costituisce il primo atto.
- Cherea Francesco de' Nobili,** detto: attore del principio del XVI secolo. Diresse gruppi di attori con metodi che prefiguravano la Commedia dell'Arte, mettendo in scena adattamenti di commedie latine.
- Clown:** termine inglese che in origine indicava un contadino. Nel teatro di Shakespeare, è un personaggio a metà tra il giullare e il pazzo (fool). Dall'800 acquista come partner un personaggio un po' tonto (Toni, o Auguste), che gli fa da spalla, ma raramente si limita a un ruolo servile.
- Decroux Étienne:** commediante della École du Vieux Colombier, mimo e professore di mimo al Piccolo di Milano.
- De Filippo Edoardo (1900-84):** rispettosamente chiamato col solo nome di battesimo, fu autore, attore, capocomico e regista. Fo descrive le caratteristiche della sua recitazione in *Sabato, domenica e lunedì*.
- Della Porta Giambattista (1535-1615):** dotto discepolo di Galileo, fu traduttore di Plauto e autore di commedie.
- Diderot Denis (1713-84):** appassionato di teatro, grande ammiratore della recitazione italiana a Parigi, consacrò molte opere all'arte drammatica. Le sue commedie non furono un successo, ma gli scritti teorici che le accompagnavano introdussero temi di riflessione nuovi e pertinenti, specialmente il *Paradosso dell'attore* (1778).
- Dioniso:** il Bacco dei Greci. È il dio arcaico figlio della grande madre Demetra, fratello della primavera, Kore, il cui rito è alla base del teatro greco. Il rito primordiale si imposta sul sacrificio di Dioniso divorato sanguinante dai Titani. Più tardi è il rito della comunione collettiva, ripresa anche dai cristiani.
- Fabliaux:** recite in versi composte in Francia tra il XII e il XIII secolo, fonte inesauribile di situazioni e personaggi per i narratori e gli autori di farse.

Ferrari Paolo (1822-89): attore, direttore di teatro e autore, nel 1852, di un testo su Goldoni: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*.

Ferravilla Edoardo (1846-1915): attore-autore comico milanese, che scriveva e recitava in dialetto, la cui «arte del silenzio» prefigura quella di Edoardo.

Fregoli Leopoldo (1867-1936): attore di varietà, celebre trasformista che era in grado di recitare fino a sessanta ruoli nello stesso spettacolo.

Ganassa Alberto (1540-1584): detto *Zan Ganassa*, fu uno dei primi Arlecchini, osannato alla corte reale francese.

Goldoni Carlo (1707-93): autore drammatico veneziano che a partire dal 1738 compì la cosiddetta «riforma del teatro italiano»: modificò la Commedia dell'Arte sopprimendo progressivamente le maschere e trasformando i canovacci in copioni interamente dialogati.

Gozzi Carlo (1720-1806): uomo di teatro e autore di pamphlets. Ragioni di carattere sociale, filosofiche ed estetiche lo opposero nella concezione teatrale al concittadino Goldoni.

Grotowski Jerzy: uomo di teatro polacco, ha fondato il Teatro Laboratorio di Opole (1959) e Wrocław (1965). Uno dei maggiori teorici del cosiddetto «Terzo Teatro». Lasciata la Polonia, dirige dall'86 un Centro di Ricerche Teatrali a Pontedera (Pisa).

Karagheuz, o *Karagöz*: il termine può indicare sia il teatro d'ombra turco, in cui le silhouettes dei personaggi vengono proiettate su uno schermo bianco, sia il suo protagonista. Questi, che rappresenta il contadino spaesato e oppresso dall'autorità, mostra caratteri analoghi al personaggio di Arlecchino.

Lecoq Jaques: attore-mimo, allievo di Decroux, animatore di una prestigiosa scuola di mimo parigina.

Machiavelli Niccolò (1469-1527): uomo politico, letterato e scrittore. La sua *Mandragola* (1519), con stilemi classici ma crudezza espressiva tratta dalla cultura popolare, segna l'inizio del teatro comico propriamente italiano.

Magnifico: titolo degli alti dignitari della Repubblica di Venezia. Rappresentato in teatro da un vecchio avido o un nobile decaduto, costui, nell'incontro con lo Zanni, il nucleo primitivo della Commedia dell'Arte.

Maïakovski Vladimir (1893-1930): poeta e drammaturgo animatore del movimento futurista russo. Il suo grande affresco storico, *Mistero Buffo*, ha come sottotitolo «Rappresentazione eroica, epica e satirica della nostra epoca».

Marceau Marcel: attore-mimo, allievo di Decroux; ha creato, nel '47, una propria compagnia ed è l'inventore del personaggio di Bip, il poeta vagabondo.

Martinelli Tristano (1556-1630): il primo Arlecchino celebre in Francia. Un Arlecchino diabolico e che rifletteva la vita dell'attore, socialmente inclassificabile e irriverente nei confronti del potere.

Moretti Marcello (1910-61): attore reso celebre a livello internazionale dalla sua interpretazione della maschera di Arlecchino nello spettacolo di Strehler del '47.

Müller Heiner: drammaturgo tedesco a cui si deve in particolare la reinterpretazione e la riscrittura del teatro greco antico in una prospettiva filosofica moderna.

Pabst Georg Wilhelm (1885-1967): regista cinematografico tedesco di origine austriaca. Fo gli attribuisce un'esperienza realizzata, in realtà, durante gli anni '20 da Lev Koulechov.

Pandolfi Vito (1917-74): storico del teatro a cui si deve un testo fondamentale, in sei volumi, dedicato alla Comedia dell'Arte: *La Commedia dell'Arte, storia e testi*.

Pantalone de' Bisognosi: è il nome del Magnifico nelle prime rappresentazioni documentate (1518). Innamorato lascivo o padre autoritario, ricco o decaduto, è l'oggetto principale delle beffe delle maschere che rappresentano il popolo.

Parenti Franco (1921-89): attore, recitò il Pantalone dell'*Arlecchino* di Strehler e, in molte occasioni, brani di Ruzante.

Petrolini Ettore (1886-1936): attore-autore romano, che dalla gavetta, nei più modesti locali, diventò un famoso esponente del varietà a livello internazionale. Cantante, narratore e maestro del «non-senso», ha ispirato generazioni di attori.

Piccolo Teatro: fondato nel 1947 a Milano, da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, fu il primo teatro stabile d'Italia, sovvenzionato dallo Stato.

Plekhanov Gheorgi Valentinovitch (1856-1918): socialista russo, teorico del marxismo, studioso dei rapporti tra il lavoro e la cultura popolare.

Pulcinella: maschera napoletana, le cui origini sembrano risalire all'atellana, sicuramente presente nei carnevali del XIV secolo. Introdotta nella Commedia dell'Arte all'inizio del XVII secolo da Silvio Fiorilli, dal '700 è anche il personaggio principale delle *Pulcinellate* (recite di marionette effettuate soprattutto nei quartieri popolari).

Rancati: famosa ditta costruttrice e noleggiatrice di attrezzatura scenica. Fabbrica anche manichini e pupazzi per trucchi di vario tipo. Si dice che un pubblico è Rancati quando non reagisce allo spet-

tacolo restando impassibile e indifferente, appunto come i pupazzi scenici di Rancati.

Rosvita (932-1002): religiosa del monastero benedettino di Gandersheim (Brunschwig). Suo è il primo testo teatrale di epoca medievale di autore noto: si tratta di sei drammi ispirati alle commedie di Terenzio.

Ruzante Angelo Beolco, detto il (1496?-1542): autore padovano che, pur avendo vissuto in un ambiente raffinato, non perse il contatto con la cultura popolare: il suo Ruzante è un contadino povero e cinico alle prese con la miseria della guerra, una maschera «ante litteram».

Sacchi Antonio (1708-88): attore, specializzato nel ruolo di Arlecchino, legato a Goldoni e a Gozzi.

Scala Flaminio (1547-1624): commediante e capocomico della compagnia dei Confidenti. La sua raccolta *Teatro delle favole rappresentative* (1611), è un'imponente testimonianza dei meccanismi che regolavano l'improvvisazione nella Commedia dell'Arte.

Scaparo Maurizio: critico teatrale, fondatore del teatro nuovo *Venexiana*, direttore di molti teatri stabili e del Teatro Argentina di Roma.

Scaramuccia: maschera napoletana, evoluzione del personaggio del Capitano. Fu incarnata da Tiberio Fiorilli (1608-88), che la rese nota in Francia, dove fece la conoscenza di Molière, il quale si considerò suo allievo.

Strehler Giorgio: fondatore del Piccolo Teatro di Milano. Si devono a lui la reinterpretazione di molti autori classici (Shakespeare, Goldoni...) e le prime regie italiane di molti autori contemporanei.

Totò (1898-1967): attore teatrale e cinematografico formatosi nei piccoli teatri dei quartieri popolari di

Napoli. Dal '22 al '47 conobbe un successo ininterrotto negli spettacoli del varietà e dell'avanspettacolo proseguito nella carriera cinematografica.

Venexiana, La: commedia anonima in cinque atti, in prosa e dialetto veneziano, che, pur non appartenendo al repertorio della Commedia dell'Arte, ha suscitato interesse negli anni '50 per il suo realismo e la sua crudezza.

Zanni: questo nome, con tutte le sue varianti, è la deformazione, nei dialetti dell'Italia settentrionale, di «Gianni». Personaggio presente nei carnevali ancor prima che

nei testi scritti, è un essere fantomatico che raccoglie le anime dei morti che tornano sulla terra. Dal punto di vista storico, gli Zanni sono i montanari emigrati dall'entroterra lombardo a Venezia nel XVI secolo. Il confronto tra lo Zanni e il Magnifico è l'embrione della commedia: conflitto tra «padrone» e «proletario», tra villano e cittadino, incomprensione tra chi parla veneziano e chi sembra biasciare una lingua inintelligibile. Sviluppo inevitabile è il ricorso delle due parti alle proprie armi: il Magnifico ha il potere, e la goffaggine dello Zanni si deve trasformare in astuzia e ironia.

*Le nostre fonti non sono sempre attendibili,
ma di certo sono quasi sempre affascinanti.*

Troverete testi con il titolo originale in tedesco o in inglese. L'ho fatto solo per impressionarvi.

A. TESTI STORICI.

I.

Tra le grandi collezioni di fonti documentarie restano fondamentali i *Re-rum Italicarum Scriptores* (I-XXIV, Milano 1723-28) e le *Antiquitates Italicæ Medii Aevi* (I-VI, Milano 1738-42), di L. A. Muratori.

Nella storiografia moderna si veda, oltre al *Sommario metodologico* di F. Chabod (in *Lezioni di storia moderna*, Roma s.d., ma 1948):

P. Egidi, *Storia medioevale*, Roma 1922.

F. Cognasso, *Avviamento agli studi di storia medioevale*, Torino 1951.

M. Bendiscioli, *Introduzione alla storia medioevale, moderna e contemporanea*, Salerno 1959.

Per le fonti narrative medievali – annalistica, cronachistica, storiografia militante – segnaliamo, di M. Marti, il capitolo *La prosa*, in *Storia della Letteratura Italiana*, Milano 1965, vol. I, pp. 587-601; per i problemi d'interpretazione connessi, E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris 1956.

2.

Tra le sintesi classiche e recenti sul Medioevo:

C. Troya, *Storia d'Italia nel Medio Evo*, Napoli 1838-39.

C. Balbo, *Il Sommario della Storia d'Italia*, Torino 1845.

Cambridge Mediaeval History, diretta da J. B. Bury, 8 voll., Cambridge 1914-1949.

Weltgeschichte, diretta da Pflug-Hartung (trad. it. *Storia Universale*, Milano 1920 sgg.).

L'évolution de l'humanité, diretta da H. Berr, Paris 1925 sgg. (20 voll. dedicati al Medioevo, di cui in trad. it. i contributi di M. Bloch, 1939-40).

Histoire Générale, diretta da G. Glotz, Paris 1928-45 (10 voll. dedicati al Medioevo).

C. Barbagallo, *Storia Universale. Il Medioevo*, Torino 1936, vol. III.

J. H. Clapham e E. Powers, *Cambridge Economic History from the Decline of the Roman Empire*, Cambridge 1941 sgg. (in trad. it. i contributi della Powers).

Della *Storia Politica d'Italia*, Milano 1880 sgg.:

C. A. Mor, *L'età feudale* (1953).

L. Simeoni, *Le Signorie* (1950).

R. Morghen, *I Comuni* (1962).

Della *Storia d'Italia*, Milano 1935 sgg.:

L. Salvatorelli, *L'Italia Medioevale* (1937).

– *L'Italia Comunale* (1941).

N. Valeri, *Signorie e Principati* (1950).

Della *Storia d'Italia*, Torino 1935 sgg.:

R. Caggese, *L'alto Medioevo* (1937).

– *Duecento-Trecento* (id.).

Della *Storia d'Italia Einaudi*, Torino 1972 sgg.:

I. *I caratteri originali* (1972).

II. *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII* (1974).

3.

Per la storia della Chiesa e dei movimenti religiosi nel Medioevo:

L. von Ranke, *Storia dei Papi*, ed. it. Firenze 1967.

R. Groethuysen, *Les origines de l'esprit de la bourgeoisie en France*, Paris 1927 (si veda il vol. I: *L'Eglise et la bourgeoisie*).

G. Volpe, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana – Secoli XI-XIV*, Firenze 1922 (1971').

R. Morghen, *Medioevo cristiano*, Bari 1952.

4.

Segnaliamo infine le seguenti monografie attinenti ai vari aspetti e questioni di storia medievale, di pubblicazione più o meno recente e di orientamento prevalentemente materialista:

A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1955.

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956.

P. Wolff, *Storia e cultura nel Medioevo*, Bari 1968.

J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Firenze 1965.

M. Bloch, *La società feudale*, Torino 1949.

– *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, Firenze 1971.

G. Duby, *L'economia medioevale*, Torino 1970.

G. Duby e R. Mandron, *Storia della civiltà francese*, Milano 1968.

G. Luzzato, *Storia economica d'Italia. Il Medioevo*, Firenze 1967.

F. Romano, *Le classi sociali in Italia nel Medioevo*, Milano 1963.

L. Brentano, *Le origini del capitalismo*, Firenze 1954 (19682).

M. Dobb, *Problemi di storia del capitalismo*, Roma 19703.

V. Rutenburg, *Popolo e movimenti popolari nell'Italia del '300 e del '400*, Bologna 1971.

B. SAGGI E STUDI DI STORIA DEL TEATRO

1.

Per le trattazioni di carattere generale ci limitiamo a rimandare a Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. I, Milano 1939-40 la quarta edizione, riveduta ed ampliata a cura di Sandro D'Amico, è fornita di apparato bibliografico aggiornato al 1957). Altre opere fondamentali:

U. Albini, *Teatro greco*, in «Archeo», dicembre-gennaio 1986-87.

H. C. Baldry, *I Greci a teatro*, Bari 1972.

Ch. R. Beyé, *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Bari 1974.

E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903.

W. Cloetta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (I: *Komödie und Tragödie im Mittelalter*), Halle 1890.

W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle 1911-23.

V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Bologna 1924.

M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München 1931.

E. du Méril, *Les origines latines du théâtre moderne*, Paris 1849.

A. Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Firenze 1961.

C. F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984.

I. Sanesi, *La Commedia*, Milano 1954².

P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino 1950.

K. Young, *The Drama of the mediaeval Church*, Oxford 1933.

Segnaliamo anche il complesso degli studi del massimo specialista di teatro medioevale, Gustave Cohen, del quale citiamo nei paragrafi successivi alcuni titoli. Per indicazioni più dettagliate su specifici argomenti, si vedano le voci:

MIRACOLO, MISTERO, MORALITÀ, NATALE, PASQUA, PASSIONE, della *Enciclopedia dello Spettacolo*. Inoltre, H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol. I, Salzburg 1957.

2.

Quanto alle sillogi di testi si vedano, oltre a C. J. Stratman, *Bibliography of Medieval Drama*, Berkeley - Los Angeles 1954:

Ch. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Âge, texte et musique*, Paris 1861.

P. de Julleville, *Les Mystères*, Paris 1880.

— *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris 1886.

V. de Bartholomaeis, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna s.d. (ma 1926).

J. B. Fuller, *Hilarii versus et ludi*, New York 1929.

G. F. Contini (a cura di), *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia*, Milano 1949.

G. Lazzeri, *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano 1954².

G. Vecchi, *Uffici drammatici padovani*, Firenze 1954.

R. Glutz, *Miracles de Notre Dame par personnages*, Wien 1954.

F. M. Salter, *Mediaeval Drama in Chester*, Toronto 1954.

F. Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*, Valencia 1958.

G. W. G. Wickham, *Early English Stages*, London 1959.

G. F. Contini, *Poesia «popolare» e giullaresca*, Torino 1978.

— *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960.

3.

A proposito di Ciullo d'Alcamo, si confronti il testo critico di G. F. Contini in *Poeti del Duecento* cit., vol. I, pp. 177-85. Si vedano inoltre:

F. D'Ovidio, *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano 1910.

G. A. Cesareo, *Le origini della poesia lirica in Italia*, Catania 1899.

V. de Bartholomaeis, *Rime giullaresche* cit., e *Un mimo giullaresco del Duecento*, in «Rivista d'Italia», marzo 1922.

A. Pagliaro, *Il Contrasto di Cielo d'Alcamo*, in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1953.

— *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari 1958.

Riguardo a Matazone da Caligano, cfr. il testo critico in G. F. Contini, *Poeti del Duecento* cit., vol. I, pp. 791-801 (ma il riscontro del testo è opera di D'Arco S. Avalle). Si veda anche D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino 1894.

4.

Sull'arte del giullare e sulla messa in scena degli spettacoli comico-religiosi nel Medioevo:

F. Freymond, *Jongleurs und Ménestrels*, s.l. 1883.

H. Reich, *Der Mimus*, Berlin 1903.

G. Bonifacio, *Giullari e uomini di corte nel '200*, Napoli 1907.

E. Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris 1910.

R. Menéndez Pidal, *Poesia juglaresca y juglares*, Madrid 1924.

A. Nicoll, *Mimes, Masques and Miracles*, London 1931.

G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris 1962².

— *Le livre de Conduite du régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Strasbourg-Paris 1952.

A. Rava, *Opuscoli sul teatro medioevale. L'apparato scenico negli uffici drammatici popolari*, s.l.s.d.

N. Lobbick, *Presepe come teatro*, Zurigo 1934.

L. Civolla, *I fabulatori dell'alto Verbano*, Varese 1938.

A. Bassi, *Manichini e statue sceniche nel teatro medioevale prima e dopo il 1000* (Prefazione alla mostra dell'Abbazia di Chiaravalle, Milano 1969).

5.

Per quanto concerne la «contaminazione» tra sacro e profano, comico e religioso, che è la costante del teatro popolare del Medioevo, si vedano:

M. Sepet, *Études sur les origines du théâtre au Moyen Âge*, Paris 1878.

M. Brodit, *Le comique dans le théâtre religieux*, Lausanne 1947.

A. Paophilet, *Jeu et Sapience du Moyen Âge*, Paris 1941.

G. Cohen, *Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris 1956.

6.

Sulla maschera, sulla Commedia dell'Arte e dintorni:

M. Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, Roma-Milano 1930.

G. Attinger, *L'Esprit de la «Commedia dell'Arte» dans le Théâtre Français*, Paris-Neuchatel 1950, Genève 1969.

A. Baschet, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henry III, Henry IV et Louis XIII*, Paris 1882.

A. G. Bragaglia, *La maschera mobile*, Foligno 1926.

U. Cecchi, *L'Arlecchino del Re Sole*, s.l.s.d.

P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne Comedie et avvisi a chi le recita*, Padova 1628.

A. Costantini, *La vita di Scaramuccia*, Torino 1973.

B. Croce, *Intorno alla «Commedia dell'Arte»*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1932.

O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*, Berlin 1904.

P.-L. Duchartre, *La «Commedia dell'Arte» et ses enfants*, Paris 1955.

R. Fernandez, *Molière*, Milano 1980.

D. Gambelli, *«Quasi un recamo di concertate pezzette»: le composizioni sul comico dell'Arlecchino Biancolelli*, in «Biblioteca Teatrale», I, 1971, pp. 47-95.

— *Arlecchino dalla preistoria a Biancolelli*, in «Biblioteca Teatrale», 5, 1972, pp. 17-68.

E. Gherardi, *Le Théâtre Italien de Gherardi ou Recueil général de toutes les Comédies et Scènes françoises jouées par les Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris 1700, 6 voll.

T.-S. Gueullette, *Traduction du Scénario de Joseph Dominique Biancolelli, dit Arlequin — Et l'Histoire du Théâtre Italien depuis l'année 1577 jusqu'à 1750 et les années suivantes*, Paris, Bibliothèque de l'Opéra, ms Rés. 625 (1-2).

R. Leydi, *Baracche e burattini*, s.l.s.d.

G. Macchia, *Il silenzio di Molière*, Milano 1975.

F. Marotti, *Il Teatro delle Favole Rappresentative: un progetto utopico*, in «Biblioteca Teatrale», 15-16, 1976, pp. 191-215.

A. Nicoll, *The World of Arlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963 (trad. it. *Il Mondo di Arlecchino*, Milano 1965, nuova ed. 1980).

G. D. Ottonelli, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, 5 libri, Firenze 1646-52.

V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e Testi*, 6 voll., Firenze 1957-1961.

- A. Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi*, Napoli 1699.
- L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, 2 voll., 1897 e 1905.
- L. Roland, *Molière et la Comédie Italienne*, Paris 1967.
- F. Scala, *Il teatro delle Favole rappresentative, ovvero la recreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, Venezia 1611 (ed. a cura di F. Marotti, Milano 1976, 2 voll.).
- M. Spaziani, *Il Théâtre Italien di Gherardi, otto commedie di Fatouville, Régnard e Dufresny*, Roma 1966.
- F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Roma 1969.
- F. Taviani e M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze 1982.
- R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «Arte giocosca» della civiltà barocca*, Firenze 1969.
- *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano 1981.

Indice

3 Prologo

Prima giornata

- 7 La Commedia dell'Arte
- 7 Arlecchino gran pappone
- 9 Tutto un trucco e una preparazione
- 10 I Rame e il mestiere dell'improvviso
- 11 Da dove nasce l'espressione «Commedia dell'Arte»
- 12 Diritti e privilegi «su piazza»
- 13 Croce e l'idea (fissa) del testo
- 13 Casanova e l'elogio della parola di Arlecchino
- 14 Contro l'idea dei comici straccioni
- 14 Diderot e il paradosso contro i «comici»
- 15 Chi si commuove è un cialtrone
- 16 Ugonotti terroristi
- 20 «Che crepi l'attore!»
- 21 Le maschere non servono a mascherare
- 21 I cavernicoli in maschera
- 23 I *mammuttones*
- 23 Arriva Dioniso
- 26 Dioniso in Tessaglia
- 27 La tragedia e la comunione
- 27 Maschere da cortile
- 32 Marionette e burattini
- 34 La maschera come megafono
- 34 L'Arlecchino-fauno
- 35 Il Boccaccione provocatore di Aristofane
- 35 Calzare la maschera fa male
- 36 Giú le mani dalla maschera

39 Lo sproloquio degli *Uccelli*
41 Il corpo cornice della maschera
42 Dimmi il mestiere ti dirò il gesto
42 Canto e danza di lavoro con corde
43 Remare cantando
46 I vogatori remano copiando le metriche dai poeti
46 Lavorare, ma con stile
48 Facciamo le mosse (il gesto come contorno)
49 I ciechi del gesto e l'insalata
50 Gestualità e gesticolamento
50 Concerto per scricchiolio, tosse e sgranocchiamento di
caramelle
51 La spia della risata. Un consiglio di passaggio
51 La maschera non ha telefono
52 Primo discorso sulla sintesi
52 Il bacino al centro dell'universo
53 Chi non danza il giaguaro non fa la rivoluzione
54 Come si impara la grinta del giaguaro
55 Marmo e coralità
56 Le cattedrali prefabbricate
57 Un canto per non pestarsi i piedi
58 Ma non tutto è classificabile
58 E noi ci attacchiamo alla pressa
60 Il gesto e la maschera
61 Arrivano gli Zanni!
61 Il boom delle battone
64 Abbiamo una macchina da presa nel cranio
66 Diavolo d'Arlecchino!
69 La ricacciata dei comici
75 Come ti imbesuisco il pupo
78 Vietato piangersi sulle mani

Seconda giornata

81 Parlare senza parole
85 Far ridere senza sapere
87 La diaspora dei comici
88 L'elogio del San Carlon d'Arona
89 Bastonate i comici, recitano con piú fantasia
90 Il censore non deve capire

- 90 Banchieri equilibristi
92 Parrucche, pizzi e mantelli
93 Le maschere respirano
96 Lezione di Scapino in grammelot francese
97 L'intoppo del nasone
99 La vespa comica
100 Il falso incidente
100 Spaccare la quarta parete
102 Ai confini dell'impero
103 Il bacio del papa volante
104 Zitti! Parla il tecnocrate
108 Grammelot in diretta
109 Studiare per credere... con riserva
110 Nuotare come un violino
112 L'Amleto o il buffone
112 *Jugulares scurrae*
113 Grazie ai notai e ai loro rogiti
114 Giullari zozzoni
116 I signori travestiti
117 «Una notte abbrazzato cu' tte»
118 Anche da annegata
119 «Viva lo 'mperadore, grazi'a Deo!»
120 Il ruolo dei giullari
121 I giullari nella guerra dei contadini in Germania
122 La storia fatta coi cassetti

Terza giornata

- 125 Inchiodare lo spettatore alla poltrona: la «situazione»
126 Giulietta la matta!
127 Con Eduardo sotto una macchina
130 Tre mimi ciechi
131 Gli occhi della situazione
132 Col trucco e con la preparazione: il montaggio
134 De Sica ladro d'immagini
141 «Lazzaro fatto a pezzi»
145 L'arruffianata
146 Lo spettatore video-dipendente... dall'attore
146 Non cascare nella tomba
147 Connivenza e piaggeria

148 Ma Cristo quando arriva?
149 Accennare, non descrivere
150 Invece del santo arrivano le saracche
151 Marco! amico mio!
156 «Ecco ridente il maggio»
159 Un diavolo che dà l'anima
160 La purga dei gesuiti
160 Il carnevale scaricaspavento
161 Riecco lo Zanni... anzi lo Zannone
163 Come educare il pubblico
163 Il lamento struggente dell'autore non rappresentato
164 Ma l'autore non demorde
165 Chi gli insegna il mestiere?
165 Calci in faccia allo spettatore abbioccato
167 Il trucco è: buttare sempre tutto all'aria
168 Lo sgambetto di critici impazienti
169 La cronaca ha più fantasia del più fantasioso autore
170 La cronaca in diretta assassina gli autori
171 Un condotto sacro!
172 Il falso, in teatro, è più attendibile
173 Ma perché non m'ami?
175 Sberle e sberleffi al pubblico: «che a lui gli piace!»
175 Sbatteteli in galera
177 Il problema dell'impegno
177 Il pericolo di possedere un teatro proprio
178 Il clown Auguste e il recitare di rimessa
179 Fammi ridere
183 Il pollo coi tentacoli
185 Spettatore matto, attore matto
187 La nave dei pazzi
189 Chiamali sani
190 Obiettivo-oggettivo
190 Io sono il gatto lopesco – pur di non farsi capire
192 Storia della tigre
194 La grotta del miracolo
197 L'angolo visivo dell'immaginazione
199 L'ammiccamento fuoriquadro
200 La facoltà di vedere attraverso la tigre
202 Lo sganciamento

- 208 Guai dare i vizi alle tigri!
209 Alludere o imitare
211 Fuga dalla famiglia
212 Il grande riassunto
213 Il macinato essenziale delle parole
215 Il ritorno della femmina padrona
217 Le tigri in maschera
219 Non lasciate sfogare la risata
221 La dialettica del triangolo con la base
221 Nascita della tigre

Quarta giornata

- 223 Il maquillage e altri trucchi
225 I Greci con lo scorcio e il riflettore
227 I Greci a teatro
231 Vieni fuori, Euripide!
232 Il protagonista, attore di talento
233 Finita la scena c'è un intermezzo
234 *L'Ipocrites e l'Itkopios*
235 Del mimo e della pantomima
235 Gestì generosi e gestì meschini
237 Disarticolare e scomporre
238 Promenade sur place
239 Misura, per favore
240 Il presupposto di una morale
241 Un eccezionale maestro col quale non sono d'accordo

Quinta giornata

- 243 La voce: trombonismi, cantilene e birignao
244 In apnea coi bassi
244 Attenti al birignao
246 Il timbro d'addome non naturale alle femmine
246 Il cantilenare e l'enfasi
248 I professori in trombonismo e lagna
249 Recita come mangi! Elogio del dialetto
250 Spazio e sonorità
251 Voce amplificata da rock
252 Gli attori del Volksbuhne

- 255 Gli italiani delle commedie nascono con i baffi
256 All'improvviso con battute e situazione
258 Trovare la chiave e il ribaltone
261 La controchiave
263 L'approccio rovesciato
264 L'improvviso al Berliner
264 Training e riscaldamento
265 Genio e sregolatezza: prima regola
266 I clown
268 Il clown e il potere
269 Il pagliaccio ruffiano
272 Mangiami ma non sfoffermi
272 I Cavallini sul filo
274 Il porcellino e i cavoli
276 L'indiano provocatore
279 È un successo! Il teatro brucia!
279 La paga dell'attore
284 Quell'opera ha un difetto: è bella alla lettura

Sesta giornata

- 287 Ulisse se ne frega
289 La passione dei croati
290 Dialogo con Lucifero di Bonvesin
291 Il prestigiatore epico
292 La figlia d'arte
294 Il colpo del magliaro
299 La Donna Pagliaccio, la Buffa, la Giullaressa
318 Le donne senza maschera
- 325 *Glossario dei termini in uso (e in disuso) nel teatro*
359 *Indice dei nomi*
367 *Le nostre fonti...*

Finito di stampare nell'agosto 2006 presso Grafica Veneta S.p.A.
Via Padova 2 - Trebaseleghe (PD)
Printed in Italy