

15 luglio 1988

con un po' di ritardo, ma finalmente.....

Io e Patrizia stiamo lavorando per la pubblicazione delle 2 tesi in veste di libro, con' continueremo a pensare a te, Franca e company -

Ti manderò presto la scelta dei capitoli del libro e la conferma se la pubblicazione sarà ERI, FONIT CETRA-ERI, BULZONI o altro; questo dipende dagli impegni che stabilirà Marotti con la RAI.

Per ora un abbraccio affettuoso e i migliori auguri per il tuo lavoro e la tua vita da Pat e me.

Ma com'è che ti te sei sempre el nostro gruppo mejo?

Fidel Refiore

Un bacio a Franca!!!

PS.: la tesi ha divertito molto la commissione di laurea, soprattutto Anistorco che quel giorno era il presidente. Dopo la comunicazione del 110 e lode ero con emozione che ho baciato e abbracciato tutti.

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Dipartimento di Musica e Spettacolo
Cattedra: Storia del Teatro e dello Spettacolo

L'ARLECCHINO DI DARIO FO:
LA DRAMMATURGIA DELL'ATTORE

Relatore

Chiar.mo Prof.
Ferruccio MAROTTI

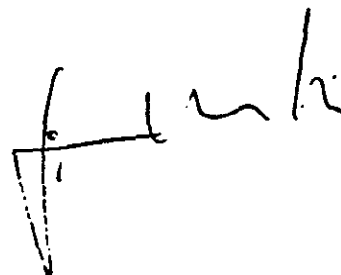
Correlatore

Dott.
Luciano MARITI

Candidata

Maria Cielo PESSIONE
Matr. K 35679

Anno Accademico 1986/87

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'f. m. h.' or similar, written in a cursive style.

RINGRAZIAMENTI

Il presente lavoro è stato ampiamente agevolato dalla collaborazione di alcune persone, alle quali riteniamo opportuno indirizzare i nostri ringraziamenti:

- a tutto lo staff del Centro Teatro Ateneo, che ci ha permesso di utilizzare le attrezzature video, per visionare le riprese effettuate a Santa Cristina di Gubbio, Venezia e Roma, e ci ha fornito, oltre alla consulenza tecnica, anche un'amichevole assistenza.
- A Delia Gambelli, che ha reso possibile la scoperta del mondo fantastico dell'Arlecchino Biancolelli, attraverso la sua accurata traduzione inedita.
- Agli zanni della compagnia Fo-Rame, che hanno chiacchierato e discusso con noi, in maniera più o meno formale, consentendoci un confronto con il punto di vista dell'attore.

- A Dario Fo e Franca Rame per la stima e la
considerazione che ci hanno dimostrato.

INTRODUZIONE

La vita teatrale di Arlecchino comincia in Francia nel 1585 con la pubblicazione di un opuscolo anonimo che vede probabilmente in Tristano Martinelli, giovane comico della compagnia dei Raccolti, il protagonista di una "descente aux enfer"¹. Nel quarto centenario della nascita della maschera più famosa della Commedia dell'Arte si riunisce tra le colline di Santa Cristina di Gubbio, il laboratorio Arlecchino-Fo, per partecipare al realizzarsi dello spettacolo Hellequin, Harlekin, Arlekin ovvero un laboratorio per Arlecchino.

Il progetto era nato da un'iniziativa del Centro Teatro Ateneo dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" in coproduzione con la Biennale di Venezia e in collaborazione con la Libera Università di Alcatraz², il Comune di Gubbio, il Circolo Culturale Tre Oci a Venezia, la Cooperativa Teatro Lavoro Venezia.

Il laboratorio Arlecchino-Fo erano i venti studenti provenienti dalle maggiori università d'Italia, tra cui chi scrive, che assieme ad alcuni docenti universitari, giornalisti, studiosi di passaggio, operatori del Centro Teatro Ateneo (che riprenderanno in video le

varie fasi della preparazione dello spettacolo fino al suo debutto), si sono trovati ad assistere all'incontro tra "il maggior attore-autore italiano dei nostri giorni (e) il maggior attore-personaggio della Commedia dell'Arte"³.

La ricerca drammaturgica era cominciata all'inizio dell'estate con gli incontri di fine settimana a Santa Cristina di Gubbio tra Delia Gambelli, Ferruccio Marotti, Sergio Ragni e Dario Fo, e si era svolta in gran parte su materiale inedito⁴.

Sulla scena si comincerà a provare solo dopo l'arrivo degli studenti del laboratorio che si svolgerà in due stages successivi: il primo alla Libera Università di Alcatraz, a partire dal 22 settembre, il secondo a Venezia, dove il laboratorio e la compagnia si trasferiranno il 3 ottobre per continuare le prove prima nei locali della chiesa del Redentore alla Giudecca, e successivamente al Palazzo del Cinema al Lido.

Nell'ambito della Biennale si svolgeranno delle manifestazioni collaterali⁵ tese ad evidenziare il rapporto tra Arlecchino e l'"improvvisa" all'interno di

un progetto che collega la Commedia dell'Arte al teatro orientale e al teatro danza, partendo dall'analisi del rapporto tra attore, maschera e movimento scenico.

Lo spettacolo Hellequin, Harlekin, Arlekin, che debutterà al XXXIII Festival della Biennale Teatro il 18 ottobre 1985 al Palazzo del Cinema al Lido, si presenta diviso in due tempi e quattro quadri e viene introdotto da un prologo recitato dalla serva di scena Marcolfa. Il materiale delle improvvisazioni relative al tema della "Carestia", che in un primo tempo doveva far parte dello spettacolo, verrà utilizzato da Dario per la costruzione di un altro lavoro teatrale, legato alla Cantata dei pastori, la cui storia si concluderà con l'unica apparizione pubblica avvenuta a Perugia il 31 ottobre 1985 sotto la veste di "prova aperta".

L'Arlecchino "sperimentale" è preceduto, come tutti gli spettacoli di Fo, da un prologo informativo al quale seguono gli episodi con cambi di scena effettuati a vista dagli zanni: il Prologo di Marcolfa⁶, La serratura⁷, I becchini⁸, Il gatto volante, Arlecchino e gli animali.

Il presente lavoro analizza gli ultimi due episodi e affronta il tema della drammaturgia dell'attore partendo dalla scrittura drammaturgica per arrivare alla scrittura scenica.

Note

- 1) Histoire plaisante des Factes et Gestes de Harlequin comedien italienn. Contenant ses songes et visions, sa descente aux enfers pour en tirer la mère Cardin comment et avec quels hazards il en eschappa y avoir trompè le roy d'Iceluy, Cerberus et tous les autres Diabls, cit. in Delia GAMBELLI, Dalla "preistoria" a Biancolelli, in "Biblioteca Teatrale", Roma, Bulzoni, 1972, n.5, pag. 46 e sgg.
- 2) La Libera Università di Alcatraz, diretta da Jacopo Fo, ha sede a Santa Cristina di Gubbio ed è un'associazione che svolge attività didattiche e ricreative.
- 3) Ferruccio MAROTTI, Una commedia all'improvviso in catalogo del XXXIII Festival Internazionale di Teatro, Venezia, ottobre 1985. vedere "Appendice"
- 4) Tra il materiale inedito ricordiamo le traduzioni degli scenari di Biancolelli ad opera di Delia Gambelli.
- 5) Re Cervo incontra Arlecchino, L'American Repertory Theatre in visita al Laboratorio di Fo, 7 ottobre.

Arlecchino e l'improvvisa, conferenza di Ferruccio Marotti, 9 ottobre.

Arlecchino tra la Commedia dell'Arte e la riforma della drammaturgia, conferenza di Roberto Tessari, 14 ottobre.

La Commedia dell'Arte tra Francia e Italia, conferenza di Ferdinando Taviani, 16 ottobre.

- 6) cfr. L'incidente pretesto e l'uso improprio dell'oggetto in Laboratorio per Arlecchino.
Esperienza di lettura del lavoro teatrale di Dario Fo su "Hellequin, Harlekin, Arlecchino" tesi di laurea di Patrizia FULCINITI, discussa il 6.3.1986 all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza".
- 7) cfr. Dall'allusività sessuale all'oggetto animato in Laboratorio per Arlecchino... tesi citata.
- 8) cfr. Arlecchino e l'elogio del "basso" in Laboratorio per Arlecchino... tesi citata.

LA BOTTEGA DI ARLECCHINO-FO

Sotto i grandi alberi della Libera Università di Alcatraz, in un teatrino costruito con scenografie di scarto e incannucciate che riparano dal sole, Dario Fo improvvisa su Arlecchino fino a farne il non-personaggio "folle, disancorato, assurdo"¹.

Ricorda Ferruccio Marotti che, nella fase di ricerca drammaturgica, "l'impegno comune era di non fare della filologia ma di lavorare nella direzione di un'equivalenza attuale di chiavi comiche arlecchinesche. Insieme con Delia abbiamo ricercato i lazzi più emblematici dell'Arlecchino Martinelli e quelli dell'Arlecchino Biancolelli e li abbiamo raccontati a Dario che, nel frattempo, disegnava rubando matite, carta e colori al figlio Jacopo. Poi Dario riraccontava, reinventandoli quelli che più lo avevano colpito"².

Con una lunga serie di fogli coloratissimi Dario affabula così attorno ad appunti e progetti per un Arlecchino spaventato, becchino, cavadenti, alle prese con un leone inferocito, con un teschio petulante o con la Madonna. Disegnare durante la lettura dei lazzi era un necessario divagare, un distrarsi per poter meglio

errare in Arlecchino: i fogli bianchi divenivano lo spazio ideale per le piccole intuizioni, per le divagazioni sul tema, per frammentarie azioni sceniche e per gag illustrate con pochi segni dinamici.

Bianchi dovevano essere, inizialmente, i costumi per lo spettacolo su cui poter dipingere in un clima di festosa cooperazione, i colori di un Arlecchino che sulla scena avrebbe assunto un ruolo completamente in bianco, da riempire all'"improvviso", aperto a qualsiasi funzionamento scenico.

Ruolo in bianco la cui poetica, come quella dell'opera aperta, tende "a promuovere nell'interprete <atti di libertà cosciente>, a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una necessità che gli prescrive i modi definitivi dell'organizzazione dell'opera finita"³.

Bianchi erano anche i settanta fogli che costituivano Le Compositions de Rethorique di Tristano Martinelli che, nonostante il titolo altisonante, sono solo pagine vuote dedicate al re dei Galli Enrico IV e alla "Comadre Gallina" Maria de' Medici. "Bianche pagine

(...) riquadrate da due linee scure a sottolinearne la metaforica vacuità"⁴ la quale diviene per Dario Fo la cifra riassuntiva di Arlecchino, non-personaggio "che è sempre stato altrove"⁵, che non ha identità e può perciò riassumere in sé le mille valenze e le infinite sfaccettature del personaggio uomo che, con giocosa crudeltà, punzecchia, smaschera, sberleffa candidamente.

La dimensione aperta di questo non-personaggio, "uomo in bianco, figura di uno stadio preliminare ad ogni tipizzazione"⁶, permetteva nuovamente a Fo "di essere tutto ma rifiutando ogni ruolo"⁷; permetteva nuovamente la costruzione di uno spettacolo per frammenti dove le pieces di esibizione individuale andavano ad arricchire di gag stralunate un testo improntato all'horror vacui. Dai bauli del proprio trovarobato drammaturgico, Dario tira fuori gli elementi più disparati; le sue fonti vanno da teatro medievale alle comiche del cinema muto, dal circo all'avanspettacolo ma reinventa tutto, va a ruota libera, ri-racconta la Storia, riveste di variopinto accademismo filologico l'invenzione di un Arlecchino che riesce a "calzare" perché ha le sue

stesse misure, fermamente convinto che "la prima regola nel teatro è che non esistono regole"⁸.

Nella fase di ricerca drammaturgica vengono letti a Dario alcuni tra i più divertenti scenari di Dominique Biancolelli, oltre a quelli di Flaminio Scala, del Gherardi e dell'Adriani, ma le idee sono piuttosto confuse: non si conosce ancora quale sarà la chiave, la linea di tendenza dello spettacolo. Fin dall'inizio è comunque chiaro che a Fo non interessa il tema del conflitto servo-padrone perché l'obiettivo è quello di partire dalla complessità del personaggio per accentuarne il ruolo eversivo, popolare, legato alla satira e alla scatologia, lontano dalle "buone maniere" di vivere la vita e la scena.

A differenza dell'Arlecchino-Biancolelli, per esempio, l'Arlecchino-Fo non aspetta che una donna svenga per alzarle le gonne⁹ perché crede nella "catarsi comica". Non sappiamo se i comici dell'arte attivi in Francia alla fine del Seicento usassero l'oscenità ai fini di una "catarsi comica"; quello che è certo è che il loro teatro osceno provocherà una polemica prima sotterranea, poi sempre più evidente ed accesa che

culminerà con la cacciata degli stessi da Parigi. Il pretesto si offrirà all'annuncio della rappresentazione di La fausse prude¹⁰, una specie di caricatura, anche piuttosto pesante, di Madame de Maintenon che pare avesse un forte ascendente su Luigi XIV. Una memoria di questo evento, ultima testimonianza di un certo teatro osceno all'italiana, si potrebbe intravedere nella Madame de Montespan che Eularia ricorda nell'episodio del Gatto volatile come la favorita del Re Sole da lei chiamato, ma solo nell'intimità, "pisellino splendente".

Quando, nel 1716, i comici italiani ritorneranno in Francia con Luigi Riccoboni, daranno vita ad una forma di teatro completamente diversa: una commedia riformata, moralizzata, alla quale viene assegnato un benefico fine educativo e che non riconoscerà più alcun pregio alla Commedia dell'Arte precedente identificata solo con le maschere e l'uso di parole volgari.

Dario Fo si collega a queste qualità preriformistiche, alla linea evolutiva che lega Arlecchino al giullare, come dimostrerebbero le sue tirate in grammelot poliglotta vicino alle composizioni zannesche chiamate

maridazzi, costruite con dialoghi diretti tra personaggi maschili e femminili e recitati da un unico zanni nell'occasione di un matrimonio, oppure vicine all'idioma fantastico utilizzato dall'Arlecchino Biancolelli, soldato per metà francese e per metà spagnolo¹¹.

Guardando lo spettacolo di Dario Fo ciò che più colpisce coloro che hanno lavorato assieme a lui, nella prima fase dell'operazione Arlecchino, è che delle cose lette, sulle quali si era discusso a lungo, sebbene in maniera libera e informale, non rimane nulla. E' invece presente il metodo del mettere in scena, dell'organizzare lo spettacolo con il procedere tipico dell'improvvisa, utilizzando tutto il materiale preesistente ma solo al momento giusto. Il fascino di quell'"impresa bellissima quanto difficile e pericolosa"¹² che è l'improvvisa, si fonde con "il costante rischio del goliardismo (...) ma anche con la felicità di andare oltre, di rompere il giocattolo appena costruito nell'incalzare dell'assurdo esterno-interno al teatro"¹³. Rimane l'esperienza imprevedibile per l'attore e per lo spettatore, il

senso di qualcosa che prima non c'era e che, pur ripetendosi, non avverrà mai alla stessa maniera, perché non si ripeterà più alla stessa maniera quel contatto tra ciò che si sa di dover dire e la sua utilizzazione in quel dato momento, con quel ritmo e quel tempo.

Che la migliore forma di sapere sia quella di dimenticare lo dice anche un antico testo zen e Dario pare abbia dimenticato veramente tutto.

E' rimasta in lui la dimensione aperta del bianco che riempie di parole, gesti, urla e canti seguendo la logica del collage, "quasi un recamo di concertate pezzette"¹⁴, imbastito con quella libertà che è solo di Arlecchino e solo di Fo e che permette la crescita dello spettacolo in un clima da Commedia dell'Arte, in una "mecca" di figure e dialetti diversi, tra studenti, operatori, tecnici delle riprese, professori, attori, operai, curiosi.

Ad Alcatraz Dario, Franca, la compagnia e il gruppo laboratorio vivevano e lavoravano secondo tempi rigorosamente prefissati che scandivano la giornata a partire dalla colazione e dal footing mattutino fino

alle letture serali o ai balli con Dario ospite-intrattenitore. Gli spazi dell'azione erano, oltre al teatrino all'aperto, la palestra, dove gli attori si allenavano e preparavano le loro acrobazie, la veranda, dove si mangiava tutti insieme e si facevano le prove di lettura e una sala interna dove venivano battuti a macchina i copioni in un'atmosfera di collaborazione anch'essa improvvisata.

Le funzioni capocomicali spettavano a Dario, mentre Franca svolgeva quelle organizzative che andavano dal redigere le assicurazioni per gli attori fino al duro compito quotidiano di trascrivere, parola per parola, le improvvisazioni registrate durante la giornata. La trascrizione veniva a costituire un "canovaccio" aperto a continui rifacimenti, aggiunte o eliminazioni, un testo che cresceva poco a poco senza costituire mai un vero e proprio copione.

Nel momento stesso della rappresentazione, utilizzando le digressioni o le gag improvvisate che proliferavano sera dopo sera, Dario continuava a smontare e rimontare questa "impalcatura drammaturgica" che altro non è se non il canovaccio.

Quello che avviene sulla scena non può che essere, quindi, "un teatro non letterario, ma che vive solo nella sua realizzazione scenica, nel rapporto concreto con il pubblico che viene di volta in volta sollecitato nella sua attenzione, raggiunto da allusioni che trovano qualche riscontro nella realtà contemporanea. In questo tipo di teatro - proprio come nel teatro d'avanspettacolo - il rapporto con gli <umori> del pubblico è fattore determinante della riuscita dello spettacolo"¹⁵. Le improvvisazioni, inizialmente schizzi sommarî, trovano così la loro funzionalità teatrale proprio nell'esibizione quotidiana di fronte al pubblico quale, in fondo, eravamo tutti noi.

Al di là delle dispute etimologiche, delle dotte genealogie proposte dagli studiosi, Hellequin-Harlekin-Arlecchino rimane il ribelle che assalta il palcoscenico per presentarsi prepotentemente alla ribalta, il bambino sfacciato e irriverente forte di tutto il furore narcisistico dell'infanzia, il figlio illegittimo della famosa tenutaria di bordelli mère Cardin¹⁶, il demone carnevalesco che, risalito dagli inferi, ha perduto la sua storia e che solo nel

balenio traballante di una memoria ormai sconvolta può
ricordare, di colpo, di non essere nato da una madre ma
da una zia¹⁷.

Note

- 1) Ferruccio MAROTTI, Una commedia all'improvviso, in Catalogo del XXXIII Festival Internazionale di Teatro, Venezia, ottobre 1985.
- 2) ibidem
- 3) Umberto ECO, Opera aperta, Milano, Bompiani, 1962, p.35
- 4) Delia GAMBELLI, Dalla "preistoria" a Biancolelli, in Biblioteca Teatrale, Roma, Bulzoni, 1972, n.5, p.54
- 5) Ferruccio MAROTTI, op.cit.
- 6) Delia GAMBELLI, "Quasi un recamo di concertate pezzette": le composizioni sul comico dell'Arlecchino-Biancolelli, in "Biblioteca Teatrale", Roma, Bulzoni, 1971, n.1, p.61
- 7) Claudio MELDOLESI, Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino, Roma, Bulzoni, 1978, p.31
- 8) Dario FO, Manuale minimo dell'attore, Torino, Einaudi, 1987, p.75
- 9) cfr. L'incidente pretesto e l'uso improprio dell'oggetto in Laboratorio per Arlecchino...

tesi cit. in nota 6 "Introduzione".

- 10) La falsa bigotta, 1697, opera perduta; cit. in
Gustave ATTINGER, L'esprit de la Commedia
dell'Arte dans le Théâtre Français, Genève,
Slatkin, 1969, p.167, nota 4.
- 11) Le Gentilhomme Campagnar ou les Débauches
d'Arlequin, in Stefania SPADA (a cura di),
Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser,
Naples, Institut Universitaire Oriental, 1969.
- 12) Andrea PERRUCCI, Dell'arte rappresentativa
premeditata ed all'improvviso, Napoli, Mutio,
1699, cit. in Roberto Tessari La Commedia
dell'Arte nel Seicento, Firenze, Olshki, 1969
p.256
- 13) Claudio MELDOLESI, op.cit., p.41
- 14) Pier Maria CECCHINI, Frutti delle moderne comedie
et avvisi a chi le recita, Padova, Guareschi, 1628.
- 15) Lanfranco BINNI, Dario Fo, Firenze, La Nuova
Italia, 1977, p.22
- 16) cfr. nota 1 "Introduzione"
- 17) cfr. sezione "Materiali" - Gatto Volatile,
improvvisazione di Fo, Gubbio, Teatro Comunale, 1°
novembre 1985

PRIMA PARTE

ANALISI DELLA MESSINSCENA

Hellequin, Harlekin, Arlekin

ovvero

un laboratorio per Arlecchino

Testo, regia, scene e costumi: Dario FO

Ricerche drammaturgiche: Delia GAMBELLI e Ferruccio
MAROTTI

Assistenti alla regia: Davide ROTA e Piero SCIOTTO

Arrangiamenti musicali: Andrea VENTUROLI

Maestro d'armi: Odino FRANCESCHINI

Con: Giorgio BIAVATI, Giuliano BISON, Eugenio FACCHIN,
Lanfranco LANZA, Mauro PAGAN, Giuseppe PASCULLI, Mario
PIROVANO, Leonardo SPINA

Direttore di scena: Armando SENARICA

Direttore luci: Lino AVOLIO

Direttore suono: Paolo GARBO

Tecnici di palcoscenico: Mimmo CAPOLONGO, Zara TINARI

Scene realizzate da Luciano MORINI nel Laboratorio
della C.T. LA COMUNE

Costumi: Sartoria teatrale Pia RAME

Maschere: Jacopo FO e Donato SARTORI

GLORIA AD ARLECCHINO



Si spia da dietro le quinte.

Dario in penombra, sul palcoscenico, abbracciato dalle spire d'ottone del trombone, sta per annunciare le capriole dei suoi zanni.

Tesi e rilassati, pronti per uscire, hanno il berretto calato sugli occhi. Un momento e la mascella scivola giù, come fosse meccanica, il collo proteso in avanti. Si compone la maschera, "si entra in scena come se si venisse da lontano"¹ e alle prime note del Gloria ad Arlecchino ecco l'entrata fiera.

L'eroe, l'eroe, l'eroe della vittoria

sia adesso il nostro re

della vittoria il nostro eroe

della vittoria il nostro eroe.

L'eroe, l'eroe, l'eroe della vittoria

sia adesso il nostro re

sia sia sia adesso il nostro re.

Onor onore e gloria

all' Arlecchin si deve

l'eroe delle nostre vittorie

sia adesso il nostro re

l'eroe l'eroe della vittoria
sia adesso il nostro re
sia adesso il nostro re.

Piroette e lazzi col bastone in una variopinta baraonda acrobatica di clowns, mimi, maschere, arlecchini, tutti alle prese con schiaffi, bastonate, calci che continuano ad avere ad ogni replica, il sapore dell'allenamento, quel non so che di fuori posto che è della prova, quando l'assesto generale è un po' sbilenco e i costumi ancora ingoffano.

Ci racconta Giuseppe Pasculli: "Lavorando assieme a Dario non hai mai l'impressione di fare qualcosa di veramente importante, hai invece la sensazione di essere di fronte a qualcosa di assolutamente unico"².

Note

- 1) Eduardo DE FILIPPO, Lezioni di teatro, Torino, Einaudi, 1986, p.137
- 2) Da un colloquio con Giuseppe Pasculli che nello spettacolo Hellequin, Harlekin, Arlekin interpretava il personaggio dello zanni Razzullo.

IL GATTO VOLATILE

LA SFIDA ALLA SAPIENZA

e

IL TRIONFO DELLA CIARLATANERIA



"Sotto ciascuna uscivan due grand'ali
 quanto si convenia a tanto uccello:
 vele di mar io non vidi mai cotali.

Non avean penne, ma di vispistrello
 era lor modo; e quelle svolazzava,
 sì che tre venti si movean da ello."

Dante Alighieri

Inferno, XXXIV

Se "il ciarlatano ha modo di incontrarsi sulle piazze,
 con un tipo di vagabondo già da tempi remoti
 specializzato nell'esibire e nel vendere manifestazioni
 di puro spettacolo: il buffone"¹, a volte può accadere
 che sia il buffone a spingersi alla ricerca del
 ciarlatano e allora "il banco si cangia in scena, ogni
 ciarlatano in commediante"² e può accadere che
 Arlecchino, suggestionato dall'erudito Spaccastrumbolo,
 decida di sfidare la sapienza.

Tutto iniziò ad Alcatraz quando Dario ricordò di aver scritto, anni prima, un pezzo per i fratelli Colombaioni che vedeva un erudito sfidato e lo sviluppo di una beffa con tempi e ritmi da quiz televisivo.

Nel ruolo del deambulante Spaccastrumbolo, sedicente detentore di cultura enciclopedica, troviamo Achille Rosselletti che colorì di vernacolo umbro l'idioma del napoletano dottore in legge, meno conosciuto del collega Graziano e, in quest'episodio, più vicino alla tipologia dello zanni erudito o addirittura a quella del clown bianco.

Il Gatto volatile si apre con Arlecchino alla ricerca di Spaccastrumbolo, entrata che ricalca quelle circensi dell'auguste, del clown bianco o del direttore di pista, sempre in cerca l'uno dell'altro.

Nel corpus di entrées raccolto da Tristan Remy troviamo per esempio:

CLOWN CJERILLO: (entra in pista, saluta e vede
Coco che lo segue) Buongiorno Coco eccoti qua,
dov'eri?³

AUGUSTE MOPP: (entra trascinando i piedi, vede Coss) Ah, eccoti, bene.⁴

Direttore di pista LOYAL: Finalmente. Da dove venite? E' un sacco di tempo che vi aspetto.⁵

Ugualmente Arlecchino.

ARL.: Ah, te set chi-lò, Spaccastrumbolo. Seri drè a cercat dapertutt. Co' ste fett li lò?

Incontriamo Spaccastrumbolo già in pista, intento ad applicarsi al "metodo mnemonico per inquistare elle nozioni der sappare encicloppeddico".

Di fronte ad un Arlecchino incuriosito e scettico al tempo stesso, Spaccastrumbolo dà subito un breve saggio della sua erudizione.

SPA.: Sono come un libro avertò...Tu te mi ci puoi isfogliare, sfrugugliare dalla A alla Z. Abbaco, abate, abbecedario, abbigliare,

abitante, abbiente, abbioccare, abbrancare,
 abbuffare...abbuffare soprattutto. Tutto so.
 So' encicloppeddico.

Questo "Tutto so. So' encicloppeddico" suona come "la provocazione da parte del clown bianco all'auguste a compiere una certa azione che nasconde un tranello"⁶. Infatti Arlecchino incredulo subito ribatte.

ARL.: Tutto? Ma va? Impossibile. Mi ghe fo scumesa
 che ti tuto, proprio tuto no'te'l set mia.

A questo punto l'Arlecchino-auguste "cade immancabilmente nello scherzo, chiudendo la prima fase dell'intreccio"⁷ e riproponendo, nella gara di sapienza con Spaccastrumbolo, l'opposizione scaltrezza/ingenuità che caratterizza tanto i ruoli del clown bianco e dell'auguste quanto quelli del primo e del secondo zanni della Commedia dell'Arte.

Il quesito da "encicloppeddico", che dovrebbe lasciare il saccente "imbiocat 'me un pess foera de l'acqua", viene prestamente formulato da Arlecchino.

ARL.: Allora: qual è ol sovrano de quel re che
 pusede tucc al mund e che più de tuti ha
 aiutad e protegiù a noialtri comich
 teatranti a l'italiana?

Spaccastrumbolo ed Arlecchino, quindi, si presentano come coppia di comici teatranti all'italiana, impegnati in una sfida di erudizione che ripropone, seppur con qualche variante, una delle più classiche entrées da clowns.

Infatti, nella prima fase dell'episodio del Gatto volatile, sarà l'auguste-Arlecchino, comunque caduto nel tranello, a vincere la partita contro il clown bianco-Spaccastrumbolo, personaggio ricalcato sulla silhouette del Dottore, maestro di tirate, la cui prolissità gli costerà la perdita della gara, anche se solo "pe' no spizzico 'e seconno".

Quando Achille Rosselletti, professore di inglese, dovrà interrompere le prove per l'impossibilità di prorogare il congedo scolastico fino alla fine della tournée programmata, Dario immaginerà al suo posto una donna sapiente: Eularia Savante, fantastico soprannome

di Isabella Andreini a cui Franca Rame darà portamento nobile unito a movenze da guitta. Dario finirà poi, per dedicare alla "Comica Gelosa e Accademica Intenta" questo pezzo costruito attorno al semplice nucleo di una sfida di erudizione.

Anche qui si ripete invariata l'entrata di Arlecchino.

ARL.: Ah, te set chi-lò Eularia. Serì drè a cercat dapertutt. Co' 'ste fett li-lò?

Stupenda in un costume dai toni foschi, la troviamo regalmente seduta su uno scanno mentre, con un libro tra le mani sta "mannando a memoria".

Dal "grazianesco" Spaccastrumbolo si passa, con Eularia, alla "regista consapevole" del proprio essere donna e soprattutto femmina e se "fu con Isabella che la figura dell'attrice si staccò, per la prima volta, da quella dell'honestà meretrix"⁸ possiamo però rintracciare in questa Enciclopedica deambulante, i connotati di una professione truffaldina, la professione di chi in realtà "vende allume di feccia per stoppini perpetui"⁹.

Tra Arlecchino ed Eularia si gioca una sfida che assume i caratteri di una vera e propria battaglia di sessi, condotta a colpi di epiteti, quali ad esempio, "femena putana" e "femena cojona" che ben presto Eularia farà rimangiare ad Arlecchino.

Anche qui la provocazione non avrà altro risultato che il previsto lancio di una sfida da parte di Arlecchino al quale, per la verità, le donne che studiano fanno quasi un po' "schivio".

Si definiscono velocemente le regole della scommessa.

Posta in gioco: baiocchi.

Tempo a disposizione: "ses minut".

Per un momento vediamo la vera natura "ciarlatanesca" di Eularia quando, alla vista dell'orologio che Arlecchino tira fuori dalla sua inseparabile "scarsela" per misurare il tempo, chiede ingorda:

EUL.: E indo 'azzo l'hai pigliato?

ARL.: A l'è un recordi che ghe tegni propri de
coer...Ricordo de famiglia. Me l'ha vendù el
mi pader in sul lett de mort...propri prima
de tirà i ultim...M'ha gnanca lassà el temp

de tirag un po' sul prezz. "Papà, fame 'na calada". Niente. L'è mort apostata per non farne el scont.

Eularia subito si ricompone, ben sicura che prima o poi quell'orologio sarà il suo e aspetta con tracotanza la formulazione del tanto atteso quiz, che questa volta sarà con una domanda "de omo".

ARL.: Allora, qual è ol sovrano de quel re...

Come Spaccastrumbolo, Eularia "fa pompa di memoria" trascinando il proprio parlare logorroico in infinite divagazioni inconcludenti e toccando vertici da rotocalco scandalistico, come quando elenca i diversi soprannomi del re in questione tra cui quello datogli dalla sua amante Madame de Montespan che, nell'intimità, lo appellava "pisellino splendente". Ma quella calibrata smanceria nel pronunciare le parole "pisellino splendente" evidenzia, ancora una volta tra le righe, la sottile provocazione della sensuale Eularia, il cui dialetto lazio-napoletano traduce

perfettamente la volgarità e la vana eloquenza, nonché la sfrontatezza, di chi sa di ingannare.

E la citazione forense, prerogativa da sempre della maschera del Dottore, di circonvenzione di incapace, "incapacitas cogitandi", è probabilmente memoria di una qualche imputazione che grava sulla bella testa della sapiente. Ma Arlecchino non si lascerà impressionare, le farà il verso, poco dopo, con un caratteristico latinismo maccheronico: "rapinam grassandi".

I "ses minut" a disposizione permettono l'esibizione loquace dell'enciclopedica e, in contrappunto, il gioco scenico di un Arlecchino che ora gode solo del passare del tempo e delle apparenti smemoratezze di Eularia.

Gioco scenico che si risolve in un crescendo paradossale di lazzi. Arlecchino canta la Marsigliese, mima campane, guardie svizzere a San Pietro, i Mori dell'orologio di Venezia, le gocce impazzite di un orologio ad acqua, quasi senza posa, in un sottofondo ironico, grottesco, sommerso di gorgoglii, per poi esplodere in falsetti lancinanti che fanno da coraggioso contrappunto ai tentativi sempre più

affogati dell'Enciclopedia che cerca di ritrovare la propria memoria sulla punta della lingua.

Epilogo sempre più frenetico che vede Arlecchino battere il tempo, quasi metronomo fantastico, e mimare con cattiveria godereccia un conto alla rovescia.

Dal semplice "toc...toc...toc..." iniziale, che interrompe Eularia per ricordarle che di minuti ne restano ormai solo cinque, all'indescrivibile girandola mimica di soffi ed esplosioni soffocate della meridiana con l'ombra proiettata, geniale suggerimento per Eularia la quale, però, non riuscirà a profferire in tempo utile la fatidica risposta "Re Sole". E tutto "pe' 'no spiffero de amnesia".

Si chiude con la sconfitta di Eularia la prima parte dell'episodio, chiara allusione ai diffusissimi telequiz, dove non solo la cultura ma persino l'erudizione vengono estromesse dal gioco. L'importante non è sapere né conoscere, quanto ricordare ciò che è arcinoto in tempo utile.

Eularia torna alla carica chiedendo una rivincita ad Arlecchino che sta raccogliendo gongolante la magra vincita pattuita, mezzo baiocco, e che accetta con

spavalderia scommettendo addirittura un "baiocc
entreggh".

EUL.: Ella sarà 'na domanda de zoologia.

ARL.: Zoologia? Saria come a dir roba de bestie?

Zoos, dal greco bestia.

Arlecchino sa tutto sulle bestie e rilancia di un altro baiocco, mentre Eularia formula l'indovinello con pause calcolate per dare il tempo ad Arlecchino di sentirsi sempre più sicuro sulla risposta; centellina, quasi sadicamente, ogni precisazione dell'identikit dell'"annemale en questione", cosa che rende Arlecchino così euforico da aumentare la posta in gioco con una moneta dietro l'altra fino ad arrivare alla somma di cinque baiocchi.

Ad Alcatraz, durante le prove, apparvero fondamentali fin dall'inizio i tempi e i ritmi che, secondo Dario, avrebbero dovuto seguire un andamento a cavalcata.

Nel corso delle lunghe ore di lettura infatti Dario continuava a raccomandare ai giovani attori di

passaggio che si cimentavano nell'esecuzione del "pezzo" di raccontare con i tempi giusti.

Questi tempi diventano fondamentali quando Eularia elenca ad Arlecchino le caratteristiche dell'animale-bestia, lasciandogli il tempo di immaginare e divagare fantasiosamente sul tema, pregustando già il sapore della vittoria.

EUL.: Annemale...

Quadruppede...

Mammifero...

Cammina su li tetti...

Co' la luna piena...

Fa miao...

Er pelo...

Può ritrovarsi in tinta uneca...

Macchiato...

O a strisce...

Arlecchino riempie le pause che Eularia lascia tra una precisazione e l'altra con una serie di contrappunti verbali e mimici che nel corso delle repliche crescerà fino ad occupare l'intera scena, così come era avvenuto

nel Prologo di Marcolfa quando Arlecchino si era letteralmente accampato con i suoi zanni, innalzando il pilon-scala-albero della cuccagna, tendendo le funi e invadendo con il circo il teatro¹⁰.

Qui Arlecchino è solo, senza la combriccola degli zanni e senza il pilon e allora comincia a dilatare il corpo e la voce in una sequenza di gesti amplificati.

Il contrappunto visivo e verbale con cui Arlecchino commenta la descrizione di Eularia è una vera e propria "comic strip".

Fin qui Arlecchino è sempre più sicuro di sé, ride sgangherato e finisce per scommettere anche il quinto baiocco, sicuro di compiere una rapina ai danni di Eularia, ma il dialogo che si svolge in una sequenza di veloci battute in crescendo prelude al capovolgimento dell'intera situazione.

ARL.: Oh che femena cojona, g'ho trovà la pianta
dei baiocchi. Fine del ziogo. Te ghe dò la
risposta.

EUL.: Sentiamo.

ARL.: Allora, recapitolando. L'è un anemale bestia

che va su i tecc...

Quando gh'è la luna piena ol fa miaoo...

G'ha el pelo strià o a mage...

EUL.: ...e vola.

ARL.: Ihihihì, ehehehe? Che? Vola?

Con questa ulteriore precisazione che lascia Arlecchino sospeso a metà risata, inizia il suo "calvario" e i tentativi di indovinare il nome di questa "bestia da vomero" diverranno sempre più paradossali.

Se in Isabella, tre caravelle e un cacciaballe Dario-Colombo asserisce di aver visto nelle terre "che chiamano Thule...o anche Islanda"¹¹ gli unipedi, uomini con un piede solo e una gamba sola, o i nasidi, uomini con un naso enorme, sbalordendo Isabella e il coro dei dotti ora è Arlecchino-Fo a rimanere allibito di fronte alle descrizioni di questo gatto ibrido dai connotati assurdi che lo rendono via via sempre più grottesco. Eularia prosegue la descrizione con divertita crudeltà e dovizia di particolari.

EUL.: Vola. Vola. Ha certe ali compagne uguali a

quelle del pipistrello, con delle nervature evidenziate, che sbatte.

Il "gatto volatile" è quindi un mostro simile a quelle creature infernali che popolavano l'iconografia medievale, una maschera animalesca ricoperta di pelo con zampe armate d'artigli, seni di donna e "ali di uccello notturno, con la membrana tesa sull'ossatura, che non evocano il Paradiso, ma diffondono l'ombra di sinistre regioni"¹². Il "gatto volatile" non è un demone e nemmeno la sua apparizione nel finale riuscirà a diffondere "l'ombra di sinistre regioni" soprattutto nella versione originale in cui l'animale che "ol fa le bolicine" estraeva da una tasca un cerchietto con acqua saponata e ci soffiava sopra. Con questa azione confermava il suo ruolo di "compare" nella beffa ordita da Eularia ai danni di Arlecchino il quale reagisce alle provocazioni della sapiente con piccoli saggi della sua "cultura":

ARL.: Ah! G'ho càpi. Leonardo. Leonardo el

Buonarrotti l'è drio a far on esperimento

con 'sta bestia e el g'ha fatto le ali de
legn, con i penn de tachina e d'oca...Così
che el pedala (MIMA IL GATTO CHE PEDALA).
Miaooo, miaooo...

che traducono in lingua "alichina" l'esperimento di
Leonardo da Vinci il quale "quando progetterà una
macchina volante le darà una volta di più ali di
chiottero, precisandone anche il motivo: <il
pipistrello deve essere il modello della macchina
volante...>"¹³.

Ma il gatto volatile "vegn al mond con i ali", forse
per uno scherzo del padreterno "imbriago" oppure per
stordire Arlecchino con i suoi voli, mimati da Eularia.

ARL.: Boia. Fermet. Basta de volar...Apogiet al
trespol un moment. Sente...No ti me podria
dar una qualche altra indicasiò un po' pi'
de particolare?

Altra indicazione-altro baiocco: questa è la nuova
regola del gioco introdotta da Eularia che, mossa a

compassione, offrirà ad un Arlecchino ormai sconfitto ed implorante un'informazione gratis per rifarsi, subito dopo, concedendogli l'"ultima indirizzata" per due baiocchi, gli ultimi due nella "scarsela" di Arlecchino.

EUL.: Bono, stette attento: l'annemale in questione è ermafrodita.

Ormai l'identikit del mostro è quasi completo: un quadrupede mammifero, che cammina sui tetti e nelle notti di luna piena fa miso, che vola e che nella stagione invernale può scegliere di trascorrere i suoi letarghi in Scozia, in Africa o nel profondo dell'Oceano Indiano. E' un ibrido che potrebbe discendere dalla "gatta che fa le uova" che troviamo in Settimo: ruba un po' meno¹⁴, nata dalle digressioni di Dario Fo, signore travestito da suora, su una parola d'ordine.

Ma il nostro non cova le uova, bensì le allatta tramite "nu beccuccio in cima alla zinna" ed è ermafrodita.

Il termine ermafrodita lo troviamo anche in uno scenario di Dominique Biancolelli¹⁵ dove però non dà luogo ad alcuno sviluppo, né verbale né probabilmente mimico, mentre Dario Fo costruisce attorno a questa parola una rete intricata di etimologie fantastiche, nota caratteristica delle maschere della Commedia dell'Arte.

EUL.: Dal greco "frodito": frodo doppio, essendo di doppio sesso. Erma, frodito. Er mas, dallo spagnolo er più, essendo che è l'animale lo più erotico in quanto tiene appaiati tanto lo sesso masculo che 'lo de femmena.

Nella fase di composizione del "pezzo" ad Alcatraz Dario dirà di volere per la parola ermafrodito non un'etimologia dotta ma "qualcosa che abbia lo stesso significato con una connotazione fantastica legata al <basso>"¹⁶. L'ipotesi iniziale era quella di far discendere il termine da Afrodite, Venere, venerico, ma Dario accolse il suggerimento di Achille Rosselletti

che proponeva di puntare sull'assonanza con la lingua spagnola: da qui er mas frodito, razza "sgarosa" di bestie che prediligono per lo più l'accoppiata singola.

ARL.: Accoppiata singola?

EUL.: Sì...Tant'è che elli due, nello tempo
dell'ammore, sora li tetti, co' la luna
piena, la femmena qua...il mascolo là...

ARL.: La femina qua e il maschio là?...

EUL.: Da soli...

ARL.: Da soli?...

EUL.: Se fanno l'ammore ciascheduno per lo conto
proprio (SI CONTORCE E MIAGOLA
APPASSIONATAMENTE) Miaooo...miaoooo.
Miaoooooooooooo, miaooooo.

(ENTRAMBI SI CONTORCONO E MIAGOLANO COME GATTI IN
AMORE)

Dopo questo duetto per gatti, che sfuma in un amplesso mimato, ad Arlecchino, sconvolto forse più dalle movenze provocanti della bella Eularia che

dall'inconoscibile animale fantastico, non rimane che
rieepilogare le qualità di quest'ultimo.

ARL.: Specia...Fame recapitolar: fa i ovi...camina
sora i teci...fa miao...vola...ploff e i
teta ciuc ciuc. Ploff. Va a svernà...zummm.
In profondo a picco in de l'Oceano
Indiano...

E' un esempio di virtuosismo linguistico e mimico, una
specie di carrellata che passa in rassegna i connotati
essenziali dell'animale e che si presenta, nel corso
dell'episodio, in una forma sempre più contratta dove
l'esibizione gestuale cresce a scapito di quella
verbale e raggiunge il culmine quando la lingua si
disfa nell'onomatopea senza tuttavia precipitare
nell'afasia.

ARL.: Tuuuuuuuuuttt, plofff, tuutt, miaoooooo...
Fa le ova...Vola...Miaoooooo. Paresse un
gatto ma no l'è miga...Tanto che le ova lu
non le cova, ghe da la tetta col latte...I

ciuccia. Ploff, plofff, ploffff e fa
 miaooooo. Basta! Basta!! Va' (LE BUTTA IL
 CAPPELLO PIENO DI BAIOCCHI) Ti e quel
 bastardo de 'rmafrodito lì, bestia da
 vomego.

Arlecchino è sconfitto, ha perso tutti i suoi baiocchi
 e persino l'orologio del padre il quale gli aveva pur
 raccomandato di "mai ziozar de scomese co' le femene",
 ma adesso non solo vuole conoscere il nome dell'animale
 in questione, persino quello latino, ma lo vuole anche
 vedere e toccare ed Eularia a questo punto rincara la
 dose.

EUL.: Ah, tu proprio lo vuoi toccare?

ARL.: Sì.

EUL.: E allora ce se fa sovra 'n'antra scommessa.

ARL.: De quanto? Ti lo sa ben che mi no g'ho più
 baiocchi. Ah, te me ciapi per la forzeta a
 la gola, te me fe' un ricatto.

EUL.: Non mi importa dei baiocchi. Ci hai de là il
 tuo asino; io contro l'asino tuo me ce
 scommetto tutti i mobili de la mi camera

compreso lu letto che 'st'annemmale esiste
per lo vero.

ARL.: Con anco ti derentro?

Se con Spaccastrumbolo, in una delle primissime
versioni, Arlecchino si sarebbe contentato di conoscere
il nome latino del fantastico ibrido, con Eularia
Savante continua a rilanciare e la posta in gioco
arriva dall'iniziale "baiocco entreggh" fino al letto
della bella sapiente con lei dentro. Questa volta il
patto è suggellato da una pacca sulla mano e, ancora
una volta, Arlecchino sghignazza soddisfatto.

ARL.: L'è andata. E allora fami vedar 'st'animale.

Adesso voeri rid...Come te'l fet comparì.

Ma Eularia annuncia a gran voce:

EUL.: Avanti l'anemale ermafrodito detto lo gatto
volatile.

Ed ecco entrare dal fondo il mostro balzellante, accompagnato dalle note allegre di una banda circense e quando Eularia dichiarerà vincente "è da 'na vita che ce campo", i contorni della vicenda assumeranno di colpo lo spessore veridico di una fiera delle attrazioni.

In una delle prime versioni Arlecchino, non volendo arrendersi all'evidenza della sua sconfitta, notava come il mostro "no faseva le bolicine": allora l'ibrido estraeva un cerchietto con acqua saponata e lo investiva di bolle profumate beffandolo ancora una volta. Nelle ultime rappresentazioni invece Arlecchino rimane nell'impossibilità di verificarne la reale esistenza: non potrà né avvicinarsi per vederlo "dal vero, qui davanti" né tantomeno potrà toccare questo fenomeno da baraccone. Eularia infatti aggiungerà un'ultima inesorabile indicazione.

EUL.: Ah. Mi ero scordata de dirte che si nutre
esclusivamente di carne umana.

Ad Arlecchino spaventato non rimarrà che darsi alla fuga.

Nell'ultima rappresentazione del Gatto Volatile avvenuta al Teatro Comunale di Gubbio il 1° novembre 1985, il pubblico poté assistere ad una serie parossistica di furti del primo piano scenico che Dario Fo operò ai danni di Franca Rame, lanciato com'era in una sorta di eruzione esilarante e senza fine¹⁷.

Franca Rame, da commediante nata, riuscì ad inserirsi con disinvoltura in quelle digressioni improvvisate mentre con continui richiami alla moderazione o sorridendo arresa all'ardore di Dario cercava di rendere proprio complice il pubblico.

Se dal punto di vista della fabula Eularia beffava Arlecchino, è nell'azione teatrale che Arlecchino vince ancora una volta, forza dirompende di improvvisazione, zanni immaginifico che, affamato, estromette chiunque dalla scena per poterla, da solo, fagocitare.

Note

- 1) Roberto TESSARI, Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra, Milano, Mursia, 1981, p.40
- 2) Gian Domenico OTTONELLI, Della Christiana Moderatione a Theatro, 1652, cit. in R.Tessari, op.cit., p.34
- 3) La mela nascosta, 1920, in Tristan REMY, Arrivano i clowns. Le più belle comiche del circo, Milano, EMME Edizioni, 1981
- 4) Il diavolo, in T.REMY, op.cit.
- 5) Gli attaccchini, 1935, in T.REMY, op.cit.
- 6) Giovanni MANETTI, Entrate clownesche. Semantica del corpo comico, in Marco DE MARINIS (a cura di), Mimo e mimi, Milano, La Casa Usher, 1980, p.246
- 7) ibidem.
- 8) Ferdinando TAVIANI - Mirella SCHINO, Il segreto della Commedia dell'Arte, Milano, La Casa Usher, 1982, p.340
- 9) Tommaso GARZONI, Piazza universale di tutte le professioni, Venezia, 1585, cit.in R.Tessari, op.cit., p.33

- 10) Sulle metamorfosi del pilòn cfr. L'incidente pretesto e l'uso improprio dell'oggetto in Laboratorio per Arlecchino... tesi cit. In nota 6 Introduzione
- 11) Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1966, vol.II, p.30
- 12) Jurgis BALTRUSAITIS, Il Medioevo fantastico, Milano, Mondadori, 1977, p.159
- 13) op.cit., p.163
- 14) Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1966, vol.II, p.184
- 15) La Dot pour la métépsicoze in Stefania SPADA (a cura di), Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser, Naples, Institut Universitaire Oriental, 1969.
- 16) Per il significato legato alla parola basso cfr. Il "basso" materiale e corporeo in Michail BACHTIN, L'opera di Rabelais e la cultura popolare, Torino, Einaudi, 1979.
- 17) cfr. "Appendice" del presente lavoro, Sezione testi.

ARLECCHINO E GLI ANIMALI

IL PROPOSITO DI DIVENTARE

e

LO STUPORE NEL DIVENIRE



"Femo delle tigri false... (...). Se fa dei craponi, dei craponi de carta pesta, tuto un pastrucamento de cola e de carta. Se fa la maschera. Se fa i barbogi, i ogi uguale preciso come quei de la tigre e del tigroto, poe, dentro, se fa tuta snudà la mascela, vun va dentro cussi, co' la testa, e fa: QUAC...QUAC...QUAC...movendo i brasci. Poe, un altro, el se taca de drìo al primo, poe 'n'altro ancora de drìo ghe fa la coa, chi così. Per finire, 'na bela coverta de soravia gialda. Tuta gialda co' dei sverzoli negri (...). Poe ghe se fa el rugito. Che bisogna imparare a fare el rugito. Qui tuti da questa parte quelli che deve fare le finte, qui tuti a far scuola e i maestri li fan le tigri. Avanti su tigre, fa sentir come se fa a far el rugito.

<OAAHHAAA> ecco, 'des ti, ripete (si rivolge ad un allievo).

<OOAAHAA>

Da capo.

<EOAHHAA>"¹

Sul palcoscenico della Libera Università di Alcatraz, Dario, maestro di teatro, somigliava al soldato della Manciuria di Storia della tigre.

Si improvvisava sul tema Arlecchino e gli animali, si costruiva la rappresentazione muovendosi sulla rete precisa delle indicazioni che Dario forniva agli attori e agli allievi: parlava dei costumi dell'asino e del leone, suggeriva a Leonardo Spina² di prendere lezioni di falsetto, ricordava che il teatro è finzione moderando gli ardori, cantava, stonava, insegnava ad abbaiare, a ruggire, a ragliare, a ridere e a piangere.

Il ricordo di un Arlecchino drammaturgo, autore di una commedia in trentasette atti con soli protagonisti gli animali³ era bastato a scatenare in lui il movimento di una macchina da macina che triturrò e ricompose in forma nuova ricordi, scoperte, intuizioni, suggerimenti.

La storia iniziale era estremamente sintetica e narrava di "due compari che per spaventare Arlecchino, noto fifone, si travestono prima da cani e poi da asino, facendosi beffe del malcapitato. Quando poi Arlecchino si trova di fronte ad un leone feroce scappato dalla nave di un sultano, credendo che sia un ennesimo

travestimento dei suoi amici, lo strapazza in malo modo per farsi bello davanti alla sua amata"⁴.

Si cominciò ad improvvisare sul palcoscenico nella campagna di Santa Cristina di Gubbio, in un clima da gran baraonda dove i protagonisti erano, in fondo, i costumi non ancora compiuti dell'asino e del leone, in attesa di prendere vita. In questa ricerca dei movimenti scenici più efficaci si avvicendarono tutti; per trovare il raglio dell'asino e il ruggito del leone, si passò attraverso aborti di voce e sgranamenti di corde vocali, tra il nostro riso generale fomentato da Dario che commentava i disperati tentativi con battute del tipo: "Ma quest'asino s'è ingozzato" oppure "Ecco il leone con la laringite". Solo a Venezia, pochi giorni prima del debutto, saranno definitivamente trovati i suoni adeguati: il ruggito profondo e pastoso di Lanfranco Lanza⁵ e il raglio potente e strampalato di Giuliano Bison⁶.

Con le indicazioni a Lanfranco Lanza e Giuseppe Pasculli, che animavano la maschera dell'asino, Dario rendeva palesi i suoi intendimenti: "E' un gioco e il pubblico deve saperlo, deve vedere spuntare da sotto le

pellì dell'asino la peretta con cui spruzzate l'acqua. Sono io, Arlecchino, che non la devo vedere"⁷.

Il gioco di Arlecchino e gli animali doveva puntare soprattutto su una dimensione teatrale rozza e sull'evidenza del trucco scenico più becero completamente ignorato però da un Arlecchino che crede solo in ciò che può vedere e che instaura con la realtà un rapporto di sole concretezze sensoriali.

Non esiste in lui discriminazione né premeditazione e se è balordo e beffato può divenire, per una volta, beffatore, ma "la sua è una beffa mai articolata in una trama, che nasce improvvisa (...), quasi lo scatto repentino, istintivamente furbesco dell'animale"⁸.

Quando Arlecchino verrà sorpreso da Franceschina mentre strapazza il leone credendolo falso, con un balenio repentino negli occhi improvviserà la beffa che lo vedrà, anche se solo per poco, un "bravoso de corajo".

L'episodio, ambientato in un campo di Venezia, presenta una struttura di tipo corale dove ogni personaggio è necessario al funzionamento della macchina scenica e ogni azione sembra avere lo scopo di presentare i diversi aspetti della personalità di Arlecchino che ci

appare come un ladro, bugiardo, coprolalico, bestemmiatore, innamorato, spaventato soprattutto e, alla fine, anche un po' eroe.

Spinto in scena da un abbaio rabbioso entra di corsa Arlecchino-ladro che impreca e bestemmia contro il "cane famelego" messo a guardia di "un baslot con derenter una loganega".

FUORI SCENA: Bau,bau,bau.

ARL.: Ah, ma che ol deo dei can te fulmini, can d'un can, can porco. Porco can, per poc non me sgagna 'na man. 'Sta bestia malnata, famelega.

Ancora tremante dallo spavento, comincia a raccontare, intercalando maledizioni, come ormai anche i cani si affaccino dalle finestre, quando improvvisamente spuntano dalle quinte di nuovo due teste di cani rabbiosi che lo fanno "zompare". Sono Razzullo e Scaracco, gli autori dello scherzo ad Arlecchino, il quale sembra ora sull'orlo di un collasso e il cui repentino impallidire li rende quasi crudeli: si

tolgono la maschera e lo deridono sguaiatamente frastornandolo in un vortice di danza e canti.

Ad Alcatraz, durante le prove, Dario raccomandava di danzare con tutto il corpo ma senza fracasso né banalità, basando il movimento su equilibri precari; come nei Balli di Sfessania di Callot dove "ogni parte del corpo (...) segue gli stessi principi di contorsione caricaturale"⁹, gli zanni Scaracco e Razzullo usano una gestualità espressiva che conserva tutto il sapore popolare di un dialetto.

SCAR.: Zompa, zompa, c'è 'nu cagnone

RAZZ. Arlecchino è 'nu pisciacchione

pe' 'na botta de spavento

ce s'è cattato la tremarella.

lui ce vuliva la salamella

e s'è accattato la scagarella.

Zompa, zompa e facce 'nu botto

Arlecchino è 'nu cagasotto

Zompa accà, zompa allà,

Arlecchino è 'nu quasquaraquà.

Arlecchino è un ispaventat ma nega il proprio violento batticuore inventando una storia: dichiara di essere un abile accalappiacani al servizio dell'Amministrazione di Venezia e di avere elaborato persino un metodo scientifico per acciuffare i cani ringhiosi.

ARL.: Una man per aria, sora el mus. Lu ol fa
 per catartela. Ti te ghe slonzet una
 pesciada in la panza, te ghe branchet i
 cojon, te ghe li storzi...

Concentrato con gli occhi fissi su questo cane rabbioso ormai nelle sue mani, non si accorge che di nuovo i due compari tramano complici alle sue spalle. Un inaspettato urlo di Scaracco che lo abbranca per le natiche lo fa impietrire e, dopo uno sguardo di rimprovero al compare, dichiarare con voce rotta:

ARL.: Varda, ghe g'ho stacà i cojon.

Arlecchino dimostra così di possedere "'na ganascia svelta", forse a supplire la mancanza di fegato.

Scaracco e Razzullo riprendono a cantare e a sghignazzare strafottenti e alla loro uscita segue l'entrata della bella Franceschina che lo ha sentito "bacaiar" contro i due compari ed ora chiede spiegazioni. A nulla vale il sorriso di Arlecchino né la dolcezza con cui si scusa dicendo "se faseva per ziogo". Franceschina è in collera perché non vuol tenersi per moroso "un omo che non l'è un omo", tanto in collera da ricattarlo.

ARL.: Ma cossa ti ghe va a darghe rason a quei doi sparagiassi de quagiada, che un ziorno o l'altro ghe fago vedar mi...a quei chi son a mi!

FRANC.: Bon, lo spero improprio. Ma non solo a ciance. Ah, coi fatti Arlechin...si no a mi no ti me tochi pi' nemanch con un dito in su le ciape.

Ed esce altezzosa senza neanche concedere ad Arlecchino che la implora un "basetin" o "un poc de piasenterie de inamorà".

Arlecchino incassa e mentre con gli occhi un po' bassi si ripromette di cambiare ecco che lo investe un asino al galoppo.

ARL.: Ohì, chi l'è? Boia che spavento. Varda ti, per un aseno...Oh! Che bella bestia. Ma cosa el fa intorno tuto solo?

(RIVOLGENDOSI ALL'ASINO)

No ti g'ha un padron?

(L'ASINO FA CENNO DI SÌ)

Ol capisse? Ma responduo...Possibile?

Sarà stait un caso...Ghe riprovo: Ohì, aseno, dove al'è ol to padron?

A questo punto si svolge uno spassoso duetto tra un ingenuo Arlecchino e un asino che "ol capisse" e, attraverso le affermazioni e i dinieghi disegnati nell'aria con l'enorme testa, lascia raccontare ad Arlecchino la propria storia: ha perduto il suo padrone che non era né un villano, né un notaio, bensì un "prevete imbriago" che prima di morire ha vomitato, urinato, defecato e che "l'è crepà facendo l'amor".

Sembra inoltre che non abbia donato l'anima al cielo e quando Arlecchino incalza per sapere che cosa abbia donato, esce dal sedere dell'asino una gran nube di polvere che lo colpisce in pieno.

ARL.: 'Na scorezza? Oh sacragnon!

Alle domande di Arlecchino l'asino annuisce, nega, danza, raglia, spalanca la bocca e spruzza dell'acqua, alza la zampa e urina, getta palle di sterco sul pubblico, si pone rampante e abbraccia morboso Arlecchino, cade, si rialza e infine lancia il gran peto.

Arlecchino decide di punire questo asino "sbaldiron" che inoltre lo rifiuta come nuovo padrone ma, preso un bastone, viene scaraventato a terra e, nel parossismo dello spavento ecco che con una gran risata si rivela l'ennesima beffa e da sotto le pelli dell'asino compaiono Scaracco e Razzullo.

RAZZ.: Ah, ah. 'N'altra sbolzonata de cojone.

SCAR.: Arlechin batocio, zervel d'una gaina e

cor de un peocio.

E continuando ad accanirsi su Arlecchino, il loro
"ziogo mejor" cantano:

Zompa, zompa allo pendaglione
che Arlecchino è 'nu gran cojone
lui ci voleva lu ciucciariello
e s'è beccato 'no petacchione...

Ad Arlecchino non rimane che riconoscere il proprio essere "bigul, mincion, patanee sbiroe", il trastullo naturale di una combriccola di compari dai modi volgari che probabilmente campano ciondolandosi. Dopo la "strissa de ciape" per gli ululati improvvisi dei cani, l'avvilimento per il disprezzo di Franceschina, l'entusiasmo tradito nell'incontro con l'asino finto, Arlecchino decide di dare finalmente un taglio al passato. Come un auguste le cui performances possono consistere "nel tentativo di riproduzione del comportamento di un personaggio caratterizzato da

attributi eccezionali"¹⁰, l'Arlecchino-Fo si propone di cambiare per divenire forte, eroico, coraggioso.

ARL.: Ah, ma basta adesso. Arlechin...desvegliate.

Svalza ol zervel. E ol fidic. Resurgit.

E si allontana spavaldo per un solo momento dalla scena, giusto il tempo necessario all'entrata di un banditore che, annunciata a gran voce la fuga di un leone arrabbiato e famelico e raccomandato a tutti di rimanere serrati in casa, è costretto a fuggire dopo aver perso un braccio tra le fauci del leone¹¹ nel frattempo sopraggiunto. Arlecchino, all'oscuro di tutto, rientra in scena gonfiandosi sempre più grazie al training intrapreso.

ARL.: Sì, sì, ol gh'aveva rason ol meo compadre

Ganassa quando che disea: "Ol caratter ogne omo ol se fa de per lu mismo". L'è tuta question de fricas in de la crapa 'na convinsion. Le abasta dirse con forza tremenda: "Arlechin, at set un fulmen de

corajo. Arlechin at set un bravaso de
 Sparavento, ol teremoto e la tempesta". E
 poe l'è anca questio de portament. Fa 'na
 facia de cativo, la camenada de
 schisciapalon...Varda chi...Che
 sbolgiron...Chi me ferma a mi?

E mentre accenna tronfio un passo da condottiero entra in scena di corsa un beccaio spaventato. Il paniere pieno di salami e carne già arrostita che questo lascerà cadere terrorizzato nel vedere il leone alle spalle di Arlecchino, costituirà "ol prem regalo alla ghigna de bravasso". Sarà inoltre il pretesto per una serie di lazzi di golosità che lieviteranno nel corso delle rappresentazioni e che conferiranno una dimensione scenica al profumo da salsamenteria che si sprigiona dal paniere perduto, quasi un magico filtro che avrà il potere di provocare l'incontro tra Arlecchino e il leone, maschere entrambi di una stessa fame.

Arlecchino si accinge a fare una buona colazione quando lo interrompe un ruggito alle sue spalle ma, ormai "terribile", sorride mondano senza neanche voltarsi.

ARL.: Ah, ah. Razzullo, Scaracco si chi de novo a rompe i cojoni?

Giudicando il ruggito poco convincente dà un saggio della propria versatilità imitativa emettendo un suono rauco e potente che spaventa il leone e lo convince a tuonare come si conviene ad un re della foresta. Questa volta Arlecchino si volterà a guardarlo.

ARL.: Oh! Questo sì che l'è un costum de leon come se deve...Complimenti. Ol pare quasi vero... Ohi... Ve set metu adosso anca la spussa del leon. Bravi. Adesso però, cari Razzullo e Scaracco, menet i bocoli e lassem in pas che g'ho da fare.

Come l'Arlecchino Biancolelli anche l'Arlecchino Fo non discrimina: realtà e finzione si confondono e diventa

possibile credere che un leone vero sia falso e che un asino falso sia vero; diventa possibile ingaggiare una lotta con il leone e vincere mordendogli un orecchio o afferrandolo per i testicoli, pur di salvare la propria colazione e poi, con il proposito di fare la pace con i due compari, regalare al leone due salamini: uno imbucato come un pacco postale nella bocca, l'altro infilato "soto la coa".

L'arrivo di Franceschina che inorridisce di paura alla vista del leone, non fa che accrescere a dismisura la sicumera di un Arlecchino ormai lanciato. Promesso sottovoce un cosciotto ai compari se si prestano al gioco, strapazza senza ritegno il povero animale a cui non resta che mugolare per la propria dignità perduta. Ormai la conquista della donna è cosa fatta; Arlecchino è oggetto di amore e ammirazione e Franceschina, come tutte le donne fiere del proprio uomo, scorti da lontano Scaracco e Razzullo, li chiama a testimoniare tanto coraggio.

Ma allora chi si nasconde sotto le pelli del leone? Arlecchino si sporge sulle fauci aperte nella speranza di trovarvi almeno Burattino. La convinzione di

trovarsi di fronte ad una maschera non lo fa desistere dal continuare a chiamare "Buratin!..." quando probabilmente avrebbe dovuto avvistare solo un enorme e minaccioso velopendolo.

Il leone addentato il cosciotto promesso esce in cerca di un luogo più tranquillo dove poter consumare il pasto faticosamente guadagnato, lasciando Arlecchino solo ad accogliere l'allegria compagnia. Alla vista del leone che sta tornando indietro dopo aver sbranato il suo guardiano si diffonde il panico e, tra le urla, si dileguano tutti eccetto Arlecchino che tenta la fuga ma è costretto a rimanere sul posto causa i suoi piedi che, collassati dalla paura, non rispondono più.

Impietrito e con l'occhio vitreo aspetta che il leone si avvicini e lo lecchi per poi, come il soldato della Manciuria puntato dalla grande tigre, esclamare con un filo di voce spezzata:

ARL.: Ol me asagia... Se ghe piasso ol me magna.

Sono attimi di terrore che si sciolgono subito dopo, quando diviene chiaro che il leone desidera solo un

servizio da toilette. Arlecchino finalmente divenuto "bravoso de corajo" è il solo a rimanere in scena in compagnia del re della foresta e a godere il privilegio di un paziente spulciamento che commenta con un accorato: "Oh, che vita de leon".

Ci troviamo in un mondo sporco e festoso in cui "la maschera è legata (...) alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e (...) della stupida coincidenza con se stessi"¹², alle metamorfosi di uno zanni non-personaggio divenuto Capitano per forza di convinzione.

La figura dello spaccone era già presente in una delle farse di Comica finale, incentrata sulle avventure di tre bravi che vengono chiamati da un vecchio vedovo arcigno e bachicultore, per sgominare una banda di fantasmi che gli rende la vita impossibile nel castello dove vive con le sue tre figlie¹³. Il primo dichiara di aver fatto "tutti i mestieri più pericolosi: il cacciatori di balene, il pirata e, ultimamente, perfino l'accalappiacani"¹⁴; il secondo era arrivato alla conclusione che "basta fare la faccia da cattivo...e trac...ti mollano tutto quello che vuoi"¹⁵; il terzo

infine si fa chiamare addirittura Carletto Spaventa. Ma se nei Tre bravi, in realtà "pappemolli" come Arlecchino è "cagasotto" i propositi sono di apparire per la conquista di un posto di lavoro, in Arlecchino il proposito è quello di diventare per meritare l'amore di Franceschina. Se ai bravi sarà richiesta una dimostrazione di coraggio che mai rilasceranno, Arlecchino darà prova suo malgrado di particolare temerarietà.

Nella fase di ricerca drammaturgica si trovò tra gli scenari del Biancolelli un Arlecchino naufrago che, approdato ad un'isola, viene aggredito da un leone che sonnecchia in riva al mare¹⁶.

Ma si parlò in quei giorni anche di circo, avanspettacolo, cinema muto e Dario ricordò perfino le crudeltà di Totò diabolicus¹⁷ sorridendo all'idea di poter curiosare di nuovo anche nella commedia all'italiana. Il Totò che inveisce contro un ladro acciuffato dalle forze dell'ordine tanto da mettergli le dita nel naso e mordergli il collo ripropone in fondo i giochi classici del teatro all'improvvisa, oltre che perpetuare la crudeltà infantile e gratuita

caratteristica della maschera di Arlecchino. Questo gioco tornerà nell'Arlecchino-Fo che maltratta il leone fino a ridicolizzarlo impugnando la coda come fosse una manovella da organetto con cui poter accompagnare un canto improvvisato. Anche il Totò che si spaccia per chirurgo ed entra con il busto nel ventre del paziente sotto i ferri in sala operatoria lo ritroveremo nell'Arlecchino-Fo che infila un intero braccio nella bocca del leone per riprendersi un cosciotto e che si spinge così in fondo da "sbucare" con la mano esattamente all'estremità opposta, o ancora che si affaccia alle fauci del leone per cercare di scorgere chi si nasconde sotto quelle che crede solo pelli feline.

E l'Arlecchino-Fo che, sferrando pedate e torcendo la coda del leone, fa lazzi di darsi importanza di fronte a Franceschina può ricordare lo Charlot gradasso che, rimasto chiuso nella gabbia del leone, si millanta quasi domatore di nature per conquistare il cuore di Myrna¹⁸.

Continuando su questo fil rouge per cercare di scoprire l'infinito trovarobato drammaturgico di Fo, arriviamo

alla figura dell'asino, personaggio da sempre ritenuto detentore di naturale vis comica.

L'entrata dell'asino trascinato in scena perché legato alla corda che avrebbe dovuto strozzare Arlecchino presente in uno scenario del Biancolelli¹⁹, si trasforma in Arlecchino e gli animali nel galoppo bislacco che improvvisamente invade lo spazio scenico facendo sobbalzare Arlecchino.

Sempre del Biancolelli è l'invenzione di un asino vestito a lutto che piange la morte del padrone di Arlecchino al quale era imparentato²⁰; l'asino di Fo non si cruccia per la morte del proprio padrone ma preferisce cogliere l'occasione per scaraventare a terra Arlecchino e rivelarsi come un'ennesima mascherata di Scaracco e Razzullo.

Ancora: l'Arlecchino-Fo che segue con interesse la storia dell'asino ammirando ingenuo le sue capacità intellettive, ci potrebbe richiamare alla memoria l'Arlecchino-Biancolelli che ha perso la sua asina e ne tesse le lodi in un elogio finale indimenticabile²¹. Se l'asina aveva ricevuto bastonate senza lamentarsi, l'asino si imbizzarrisce contro Arlecchino che si

limita ad afferrare un bastone; se l'asina camminava sempre a testa bassa, l'asino entra spavaldo e si pone perfino rampante; se vengono lodate le feci dell'asina quale letame per conservare rigogliose le verdure da brodo, le palle da sterco dell'asino vengono gettate dal pubblico, annunciate e seguite da enormi peti che lasciano Arlecchino accecato.

L'asino che risponde alle domande di Arlecchino-Fo sembra inoltre rifare il verso, in questa sua attività raziocinante, al quadrupede protagonista dell'Asino d'oro di Apuleio; ma mentre questo torna, rotto l'incantesimo, ad assumere le sembianze umane di Lucio, grazie all'intervento della dea Iside, in Arlecchino e gli animali l'asino si rivela essere solo una maschera che nasconde i due molesti comparì di Arlecchino.

Nel corso delle prove Dario aveva insistito perché la rampata con cui l'asino imbizzarrito lo assale venisse eseguita al ralenty per creare, tramite il rallentamento dell'azione, un clima di suspence tra gli spettatori la cui attenzione, nell'attimo in cui l'azione rimaneva sospesa, si spostava sull'Arlecchino impaurito, terrorizzato, che sgrana gli occhi, spalanca

la bocca, si protegge la fronte e piega la schiena all'indietro, sotto le zampe dell'"aseno rampante", con soluzioni sempre nuove i cui tempi venivano adattati volta per volta alle esigenze della scena.

La stessa immagine poi era già presente nel lavoro di Fo Lucio e l'asino, tratto non da Apuleio bensì da uno scritto del II secolo d.C. di Luciano di Samosata, "maestro del grottesco e del paradosso"²². Qui l'accento è posto sugli aspetti bassi che comportano la trasformazione da essere umano in asino, "storia di un viaggio dalle avventure surreali nell'osceno"²³.

Grottesco e paradosso informano di sé anche l'episodio di Arlecchino e gli animali incentrato sul tema dello spavento, del travestimento e dell'equivoco, movimentato dalla presenza delle maschere dell'asino e del leone e tradotto nella trivialità di un linguaggio scatologico.

Tutto ciò ci richiama alla mente l'Arlecchino dei primordi, quello triviale e coprolalico, disancorato e folle che sopravviverà fino ad oggi nelle forme di teatro cosiddette minori.

Se con l'Arlecchino-Martinelli la scatologia assumeva quasi una portata cosmica nella dichiarazione "imprimé delà le bout du mond" che appare nell'edizione del 1601 delle Compositions de Rethorique e con l'Arlecchino-Biancolelli poteva costituire argomento di dotte dissertazioni²⁴, con l'Arlecchino-Fo gli escrementi ci appaiono come "la materia gioiosa per eccellenza"²⁵ assunta a ruolo di personaggio.

Questo Arlecchino sboccato è l'immagine del basso materiale e corporeo dove "l'accento è messo su quelle parti del corpo in cui esso è aperto al mondo esterno, in cui cioè il mondo penetra nel corpo o ne sporge, oppure il corpo sporge sul mondo, quindi sugli orifizi, sulle protuberanze, su tutte le ramificazioni ed escrescenze"²⁶. Il peto dell'asino può divenire allora veicolo per la fuoriuscita del sé e simbolo grottesco dell'ascesa al cielo dell'anima dopo la morte; la bocca spalancata del leone può nascondere il corpo di Burattino poiché in essa "si trova tutto il mondo, è una sorta di inferno orale"²⁷.

Forse più degli altri episodi Arlecchino e gli animali risente degli studi condotti sugli scenari del

Biancolelli, dove le continue entrate e uscite dei personaggi si prestano al gioco dei travestimenti e delle agnizioni e dove l'azione principale è continuamente deviata e arricchita dallo svolgimento intricato della fabula e riconvertita, in chiusura, a suggellare con l'happy end o il nonsense la fine di una partitura teatrale all'insegna del movimento. Il filo rosso costituito dal personaggio di Arlecchino appare spezzato da variazioni di tempo e di luogo o addirittura frantumato in atomi di azioni inconcludenti: lazzi d'artificio che non si compongono nella fabulazione a briglia sciolta di un giullare ma che esplodono come particelle più brillanti di un organismo calibrato quale quello dell'improvvisa.

Note

- 1) Dario FO, Storia della tigre ed altre storie,
Milano, La Comune, 1980, p.54
- 2) Leonardo Spina, arrivato ad Alcatraz come
studente, parteciperà allo spettacolo
interpretando il personaggio dello zanni Raspolo.
- 3) Arlequin poëte et petit enfant in Stefania SPADA
(a cura di), Domenico Biancolelli ou l'art
d'improviser, Naples, Institut Universitaire
Oriental, 1969.
- 4) da un'intervista a Dario Fo di Sergio Parini
apparsa su Cacao Alcatraz, Perugia, ed.Carfagna,
novembre 1985, n.1, p.15.
- 5) Lanfranco Lanza, interpretava nello spettacolo il
personaggio dello zanni Scaracco.
- 6) Giuliano Bison, interpretava nello spettacolo il
personaggio dello zanni Babeo.
- 7) Dichiarazione trascritta dalle videoregistrazioni
effettuate durante le prove dello spettacolo nella
Libera Università di Alcatraz, a Santa Cristina di
Gubbio nel settembre 1985, e visionate presso il

Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza".

- 8) Delia GAMBELLI, "Quasi un recamo di concertate pezzette": le composizioni sul comico dell'Arlecchino-Biancolelli, in "Biblioteca Teatrale", Roma, Bulzoni, 1971, n.1, p.65
- 9) Ferdinando TAVIANI, Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte, in "Teatro e storia", anno 1, ottobre 1986, n.1, p.53.
- 10) Giovanni MANETTI, Entrate clownesche. Semantica del corpo comico, in Marco De Marinis (a cura di), Mimo e mimi, Milano, La Casa Usher, 1980, p.245
- 11) Il costume del leone era animato dagli attori Eugenio Facchin, che nello spettacolo interpretava il personaggio di Zan Ganassa, e Mauro Pagan, che interpretava lo zanni Frittello.
- 12) Michail BACHTIN, L'opera di Rabelais e la cultura popolare, Torino, Einaudi, 1979, p.47
- 13) I tre bravi, in Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1984, vol.VI
- 14) op. cit., p.75
- 15) op. cit., p.80

- 16) Arlequin Roy par hazard, in Stefania SPADA (a cura di) op.cit.
- 17) regia di Steno, 1962
- 18) The circus, regia di Charlie Chaplin, 1928
- 19) Les Quatres Arlequins, in Stefania SPADA (a cura di) op.cit.
- 20) La folie d'Eularia, in op. cit.
- 21) La dot pour la métépsicoze, ibidem
- 22) Lucio e l'asino in Dario FO, "Fabulazzo osceno", Milano, La Comune, 1982, p.61
- 23) idem, p.62
- 24) Le Médecine volant e Arlequin Médicin d'eau douce in Stefania SPADA (a cura di) op.cit.
- 25) Michail BACHTIN, op.cit., p.244
- 26) op. cit., p.32
- 27) op. cit., p.370

CAROUSEL

Si spia da dietro le quinte.

Arlecchino sul palcoscenico, abbracciato al leone, ha ancora negli occhi lo stupore della gloria.

Tra i cambi frenetici di costume è il momento di rientrare in scena "come se si venisse da lontano"¹.

E sulle prime note di una musica popolare gioiosa ecco l'entrata di fantasmi, serrature, asini, chiavi, mostri, zanni scatenati che, come in una girandola impazzita, centrifugano i sogni inquieti di Arlecchino. Torna anche il pilòn che tranquillo attraversa la scena tra risa e sberleffi, ma che subito dopo si issa sopra gli zanni impettiti e schierati ad innalzare il teschio, vessillo da sempre del Nulla e della stessa improvvisa.

L'eroe delle nostre storie così esorcizza la Morte e se "onore e gloria" a lui si devono, il massimo onore tributato è quello di essere portato in trionfo sulle spalle dei suoi zanni, come realmente avvenne nell'ultima rappresentazione dello spettacolo, il 2 marzo al Teatro Ciack di Milano.

Poi, solo gli applausi del pubblico.

Note

- 1) Eduardo DE FILIPPO, Lezioni di teatro, Torino, Einaudi, 1986, p.137

SECONDA PARTE

DRAMMATURGIA DELL'ATTORE

"...non è l'improvvisazione l'essenziale,
ma ciò che essa cela,
cioè la drammaturgia degli attori".

F. Táviani

Il segreto della Commedia dell'Arte

"La tessitura dei lepidi suoi discorsi sempre nuovi, e non mai premeditati, è talmente stravolta ed intralciata in tutti i membri suoi, con tante strane frasi, ed impastate con tale scelta di parole, tutte fatte per differenti altri soggetti, in guisa tale inaspettate, ed appropriate al caso con metafore tanto spropositate che sembra che il tutto insieme dovrebbe essere un informe garbuglio, e pure è un metodo, che si verifica fino nella stramberia dello stile con cui egli solo sa vestirlo"¹.

Riferendo di un Arlecchino, probabilmente quello interpretato da Antonio Sacchi, Casanova de Seingalt oltre a rilevare l'arguzia dei suoi discorsi e l'assenza di premeditazione sottolinea l'organicità di uno stile che per quanto strambo rivela la presenza di un metodo.

Il metodo è quello dell'improvvisa, è la tessitura, l'intreccio delle azioni parallele tenute insieme dalla drammaturgia dell'attore. E' sulla scena che si intrecciano le azioni per concatenazione o per simultaneità, è sulla scena che avviene lo spettacolo, un performance text² che si avvale di tutto, del trucco

che non riesce, della risata fuori tempo dello spettatore, della battuta dimenticata o sbagliata, del rumore improvviso.

Canti, balli, lazzi, musiche, dialoghi, gesti, urla, mimiche sono i diversi livelli espressivi che si intersecano tra di loro come piani autonomi e che solo nel momento stesso della rappresentazione, sul palcoscenico e alla presenza di un pubblico, trovano modo di comporsi in un'organica struttura aperta, capace di accogliere e di utilizzare qualsiasi imprevisto come accadeva nella Commedia dell'Arte e, prima ancora, nel teatro dei giullari.

Così il "fingere novelle, trovare istorie, formar dialoghi, cantare all'improvviso"³ concorre a costruire lo spettacolo quanto il far partecipare al gioco drammaturgico persino la lattina lasciata cadere dallo spettatore distratto o provocatore. L'incidente, "che non serve solo a ribaltare schemi stantii, (ma che è) soprattutto utile a rompere un altro schema deletereo, quello che riduce lo spettatore a semplice voyeur"⁴, può assurgere a ruolo di partner di scena se si bada a "non lasciarsene mai turbare"⁵.

Questo fare teatro rammendando ogni sera le inevitabili smagliature, questo work in progress che permette di inseguire la risata sotterranea del pubblico utilizzando con estrema libertà tutti i trucchi del mestiere, questo teatro rozzo e apparentemente "affrancato dalla schiavitù stilistica, parla in realtà un linguaggio di stile quanto mai sofisticato"⁶.

Un teatro sporco, un teatro di incidenti, un teatro del baccano in cui solo la corrispondenza di amorosi sensi tra attore e pubblico permette il realizzarsi di uno spettacolo all'improvviso.

E' il pubblico l'unico vero termine al quale la drammaturgia dell'attore Fo si rapporta; è in funzione del pubblico che viene improvvisata l'attrazione con l'obiettivo di provocare la risata, l'ovazione, l'applauso; è infine l'odore del pubblico, la bestia accovacciata ai suoi piedi che lo eccita, che lo spinge a ricercare la fabulazione più efficace, sfondando in tutte le direzioni con una foga che accelera il ritmo creativo.

Tutto è proiettato sul pubblico, tutto procede "coerentemente nel massacro della quarta parete"⁷ e "in

questa specie di arena, la sola risorsa per l'attore impegnato in un tale rapporto di forza con il pubblico è il riso. Provocato l'attore è costretto a rispondere, a voltare la situazione a suo vantaggio, in una parola a sedurre con tutti i registri della sua fantasia"⁸.

La provocazione può essere la battuta mancata o l'oggetto di scena che cade improvvisamente dalle mani al quale risponde la strana luce che appare per una frazione di secondo nello sguardo fulmineo di Dario.

Non è il rimprovero né il panico, quanto il bagliore sommesso che precede la sfida senza la quale l'impresa non risulterebbe né bellissima né pericolosa.

"Lui è il mondo dell'infanzia, il bambino più grande, più simpatico, più sfacciato, più coraggioso, che non può non affascinare infinitamente; così il proporsi di giocare con lui diviene una grande sfida"⁹.

In un teatro dove le immagini fermentano e procedono "per accumulazioni e agglutinazioni"¹⁰ seguendo il sentimento dell'horror vacui e il ritmo delle concatenazioni per analogia, la fabulazione diviene l'esercizio che guida la composizione drammaturgica, "gioco di ritagli e di accostamenti, che nasce

dall'arte nascosta dell'attore e culmina nell'arte di nasconderla"¹¹.

Come i comici dell'arte avevano un bagaglio infinito di situazioni, lazzi, dialoghi, trucchi, "filastrocche e tiritere tutte riportate a memoria, delle quali si servivano al momento giusto con grande tempismo, dando l'impressione di improvvisare all'istante"¹², così Dario Fo improvvisa sulla scena e pesca nella propria memoria: i racconti fantastici dei fabulatori del Lago Maggiore, il mondo dei clowns, le gag del cinema comico e non solo americano, gli sketches, le farse della famiglia Rame, i ricordi della madre Pina Rota che, assieme alla gran quantità di materiale raccolto nel corso della carriera, costituiscono una sorta di "trovarobato drammaturgico" al quale attingere in piena libertà.

La ricerca tra le farse della famiglia Rame di copioni e canovacci da utilizzare per la scena e l'attività di sceneggiatore cinematografico che Fo svolge parallelamente alla fine degli anni Cinquanta, lo abitueranno da una parte a "smontare e rimontare i meccanismi della comicità, a scrivere direttamente per

la scena, senza nessun passaggio letterario"¹³;
dall'altra ad utilizzare "il racconto diviso a
sequenze, la speditezza, il taglio dei dialoghi, il
liberarsi dalle convenzioni di spazio e di tempo"¹⁴.

Arriverà così a costruire l'azione teatrale su una
sequenza di pose bloccate con un procedimento simile al
susseguirsi delle inquadrature nel montaggio e a
sostituire alla micromimica dei primi piani
cinematografici, una macromimica specificamente
teatrale.

Utilizzare espedienti o formule inattese "con tal
maestria, che con una specie d'incanto costringe il men
gonzo de' suoi uditori a prestarsi all'illusione, e
quasi fuor di se stesso a ridere, applaudirlo, e
confessarsi sorpreso"¹⁵, lo rendono una sorta di Eta
Beta della scena con "l'esigenza di aver sempre con sé
le sue cose, di portarle avanti insieme, di non farle
morire, di ritentarle a periodi intermittenti
rinfrescandone i motivi nell'attualità"¹⁶.

Se Arlecchino ha sempre pronto un "lemon ne la
scarsela" per far fronte ai mille inattesi accadimenti
che il suo errare gli riserva, Dario Fo ha sempre

pronta una incredibile raccolta di fonemi personali con cui far sobbalzare o tenere inchiodato alla poltrona lo spettatore. Occhi sgranati, grugniti, piagnucolii, risate di testa, di gola o mute, nasalizzazioni, grida sguaiate, falsetti sparati, suoni profondi con cui compone i suoi collage sproloquianti, i monologhi strampalati, i grammelot fantastici o poliglotti.

Ladro come solo l'attore può esserlo e gran bugiardo come egli stesso ama definirsi, Fo getta tutto alla rinfusa senza apparente discriminazione per poi ricomporlo, all'improvviso, in una struttura organica dove "il gusto per la contaminazione apocrifa si mescola di continuo colla ricerca filologica"¹⁷.

Così nel prologo informativo per esempio nulla riesce a contaddirlo, neanche un'operazione di carattere storico quale quella svolta intelligentemente da Delia Gambelli e Ferruccio Marotti perché il suo dire è una continua fabulazione che si sviluppa secondo i ritmi e i tempi giusti e che centrifuga nel suo creativo bricolage lazzi, ricordi, date e citazioni puntuali accanto a falsi storici, nomi dalla dubbia veridicità, fenomeni giocosamente travisati.

Questo permette a Dario di raccontare, in una delle repliche al Teatro Tenda di Roma, che Biancolelli, famoso Arlecchino del Seicento che aveva lavorato in Francia, sfotteva gli uomini politici del suo tempo, soprattutto tre ministri tremendi di cui si conoscono anche i nomi, pervenutici da antichi documenti...De Freres, Cartier e Pliplo che casualmente presentano una somiglianza anche fisica, come testimonierebbero delle antiche incisioni, con tre nostri ministri...Andreotti, Craxi e Spadolini.

I nomi dei tre ministri francesi cambiavano ogni sera e solo in momenti di particolare pudore Dario non citava "fonti storiche" ma invitava il pubblico a ipotizzare una somiglianza con i tre ministri italiani citati.

E' completamente a proprio agio; non è importante che ciò che dica sia vero, l'importante è che lui racconti, fabuli, tenga in pugno il pubblico.

Il montaggio delle sequenze improvvisate avviene a fiuto, dettato dalle esigenze di uno spettacolo che funziona se tiene conto del pubblico come di una cartina al tornasole che, oltre a rappresentare una

costante verifica, impone un suo ritmo e fornisce una costante collaborazione.

L'obiettivo è frantumare la quarta parete, il muro trasparente che divide la scena dalla platea e che se può essere d'appoggio al mimo per creare illusionismi risulta insopportabile per il clown il quale lavora col pubblico e tende "ad invadere la maggiore quantità possibile di spazio (...), ad innescare una catena di movimenti e di contraccolpi che si trasmettono all'intorno. ...Uno spazio totalmente invaso che funzioni come corpo unico"¹⁸.

Fo è sulla scena il corpo unico invasato dalla presenza del pubblico, gioca a comprimere ed estendere la voce e il corpo modificando la lunghezza di gittata del proprio sguardo e dilatando lo spazio della rappresentazione fino ad includere quello alle nostre spalle. Tutto è tradotto nella cinematica di movimenti suggeriti per lasciare spazio alla sensibilità dello spettatore che può completare il movimento secondo il proprio modo di sentire; amplificati perché le dimensioni teatrali in cui avviene l'evento scenico non sono tali da permettere la ricezione di un gesto a

misura quotidiana; stilizzati perché "il gesto non è descrittivo, è solo d'appoggio ad un'azione determinata, la sintesi estrema dell'azione in totale. Come succede nei fumetti"¹⁹.

Ecco allora una tipica comic strip: un piccolo sorriso sorpreso, un sospiro riposante poi una ghiotta smorfia di soddisfazione.

I ritmi sono quelli organici, li avverti dentro fisicamente; la risata scoppia quando non puoi più trattenerla.

I tempi sono importanti: dopo l'onda della risata arriva il risucchio. Si va in crescendo per lasciarla gonfiare ed esplodere e subito dopo bisogna cercare di avvertire se ne sta arrivando un'altra, se il pubblico è pronto a ridere di nuovo e allora ecco il tormentone che sostiene l'onda della risata. Se invece non si avvertono i tempi giusti il tormentone rimane in scena defunzionalizzato, sopravvive a se stesso, e il riso sul volto si tramuta in smorfia imbecille: lì decompone il lazzo.

Nella scrittura scenica di Fo gli "attimi rilassati di pausa sono voluti. Quei momenti fanno respiro perché il

problema è far respirare il pubblico con te. ...se tu lo affoghi e non gli permetti durante le tensioni di riprendersi, alla fine di una risata, di respirare, non cessi di aggredirlo, finisce che lo affatichi e quindi gli fai perdere la partecipazione giusta e il divertimento."²⁰

Orchestrato come una partitura dove ai concertati seguono gli a solo, lo spettacolo segue i tempi di un metronomo invisibile sul cui ritmo si inseriscono le improvvisazioni, le digressioni, il parlato che può impennarsi, prendere quota e puntare decisamente verso l'attrazione avvertita a fiuto.

Quando l'energia dell'attore dal palcoscenico raggiunge la platea e da questa torna rafforzata alla scena, sale il riso sano ed esplosivo, il boato commosso e triviale in seguito ad un semplice gorgoglio, ad un ammiccamento, ad un inaspettato "se gh'è", perché "lo spettacolo non è solamente opera ma operatività, non ergon ma (appunto) energheia"²¹.

E' questo flusso di energia che si avverte quando Dario Fo passa dall'eloquio quotidiano e informale del prologo informativo alla fabulazione "squisitamente"

teatrale dello spettacolo con un semplice "andiamo a incominciare..."; in quel momento è come se si aprisse il sipario.

Gli automatismo quotidiani del corpo risultano dotati di un surplus di energia che li dilata e li fissa in pose in cui "le facce, le smorfie di Fo sono da considerarsi vere e proprie maschere aderenti al volto in successioni continue e mutevoli"²², in un movimento capace di evitare il raffreddamento, il congelamento dell'espressione che viene invece fissata nella maschera. Per Fo calzare la maschera è un fatto sacro ed egli confessa la paura che questa possa incollarsi al volto e portargli via il naso, gli occhi o altro.

Nonostante ciò, a soli quattro giorni dal debutto, l'Arlecchino-Fo e la sua combriccola di guitti ricercavano una propria altra identità.

Sul palcoscenico del Palazzo del Cinema al Lido si mescolavano le maschere e le movenze in un clima di rispettosa eccitazione. Sopra il volto l'altro volto e questo passato poi con imbarazzo subito a qualcun altro; oggetto ricco di potenze, occulto e penetrante, magico e silenzioso.

Il momento era rituale, sospeso nel tempo tra un Razzullo del Cinquecento, un Arlecchino del Seicento, l'antica Franceschina che accennava passi di danza.

La maschera: gli attori provavano ad entrarci, vi infilavano il viso e con esso tutto il corpo, per aderire alla nuova faccia con i gesti, i ritmi, per poter essere la maschera stessa e, nello stesso tempo, se stessi. Neanche più le mani sapevano come tenerla senza rimanerne soggiogate, senza risultare impacciate. Il gruppo dei "ridenti"²³, con ancora negli occhi Dario che poco prima giocava arrotolandosi attorno al collo una collana di salsicce, ammiccando soddisfatto e dispettoso, si ritrovò ad assistere silenzioso ad un antico incontro.

Ma la maschera non era sufficiente perché "la macchina della rappresentazione non era sufficientemente dinamica, investiva poco il corpo e allora succedeva che ti trovavi in una posizione fissa"²⁴, fuori dalla chiave della situazione Fo-Arlecchino che se è quella del movimento, del gioco legato all'effimero, che non capitalizza alcun senso dato a priori ed esiste solo in quanto continuo e progressivo cambiamento,

è del movimento presente anche nel trascolorare di un'espressione in un'altra, presente anche il minimo scarto di voce che segue all'intuizione.

Mentre nel maquillage il volto conserva chiaramente la sua mobilità, l'attore che indossa la maschera fa uso di un corpo decapitato²⁵ per cui "è impossibile articolare smorfie, espressioni bizzarre e strizzatine d'occhio"²⁶.

La maschera cancella il volto e le sue possibilità di mistificazione, "il volto e le mani: strumenti della menzogna, adepti della chiacchiera. Per mezzo loro ci spieghiamo, mendichiamo, facciamo intravedere ad altri che ci guadagnerebbero a servirci, abbozziamo promesse e minacce"²⁷.

E allora Fo si toglie la maschera perché l'Arlecchino-Fo è un bugiardo che non sa mentire e che spesso ci strizza un'occhiatina d'intesa, un fanfarone che si pavoneggia come avesse le piume al culo.

L'unico momento dello spettacolo che continuerà a vedere un Arlecchino con la maschera sarà l'episodio con gli animali perché "nel gioco con l'asino e con il leone c'era una tale carica gestuale, imposta dai

continui colpi di scena - lo spavento, la fame, l'orrore, la rabbia, l'aggressività oltre e soprattutto ai travestimenti e agli scambi di persona - che permetteva di agire con il corpo al punto che non diventava necessario che il viso fosse scoperto. Anzi la maschera aumentava l'effetto della gestualità²⁸. Così, eccetto che per Arlecchino e gli animali, Dario decide di giocare con la propria faccia, di puntare sulla smorfia, sulla deformazione grottesca dei propri lineamenti e della propria voce, su un maquillage vivace e grossolano, come quello utilizzato dai primi Arlecchini che come "i clown, 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"²⁹.

Nel corso della tournée, nella tappa di La Spezia, ad un mese dal debutto Dario Fo introduce il maquillage per s   e gli altri zanni, risparmiando l'unica presenza femminile dello spettacolo, Franca Rame, e rispettando perci   una delle caratteristiche fondamentali della Commedia dell'Arte che portava i buffi personaggi in maschera a convivere, sulla scena, con le affascinanti

attrici in abiti provocanti e naturalmente a viso scoperto.

Ogni attore mise a punto un maquillage ben corrispondente al proprio personaggio, giocando con colori accesi, quali il rosso, il nero, il bianco, il giallo, il verde, capaci di sottolineare i muscoli facciali e di metterne in evidenza l'espressività; il risultato era sicuramente più vicino al trucco di un clown che non a quello di un Arlecchino primitivo che si limitava a tingersi la faccia di fuliggine.

E' a questo Arlecchino che Fo si ricollega esibendo un maquillage diabolico con tanto di bernoccolo e che, attraverso la grimace rende tutta "l'oscenità, l'insipienza, l'ingordigia bestiale, l'infantilismo, la balordaggine, la vigliaccheria, la millanteria"³⁰, e nello stesso tempo lo stupore, l'ingenuità, l'astrattezza, la genialità che rasenta l'idiozia di cui solo un non-personaggio come Arlecchino può essere capace.

L'uso del dialetto lombardo veneto che contribuisce a "dar corpo alla lingua per sua natura astratta e raziocinante, a trasformare la parola in azione"³¹ si

accompagna alla lingua corrente in cui compaiono, come note stridenti, onomatopee, suoni stonati, inflazioni verbali, gerghi da fumetto.

Tutto ciò porta lo spettacolo a scoppiettare di colori bislacchi, ritmato com'è dagli episodi intervallati dalle acrobazie degli zanni, dalle loro cadute, lazzi col bastone, schiaffi e capriole che contribuiscono a definire il quadro arlecchinesco.

La ricerca del colore dello spettacolo era iniziata già ad Alcatraz quando Dario disegnava i costumi di Arlecchino e degli altri personaggi; erano giorni frenetici in cui il raccontare e ipotizzare le chiavi comiche si accompagnava al pennello intriso di colore che continuava ad apportare sempre gli ultimi ritocchi. Quando al Palazzo del Cinema al Lido arriveranno direttamente dalla sartoria di Pia Rame i costumi per lo spettacolo, Dario assieme al gruppo dei "ridenti" provvederà ad imbrattarli con vernici e spray per renderli più vivaci e strampalati attraverso macchie di colore.

Da un costume alla Martinelli dove su fondo bianco appaiono delle foglie simili a macule demoniache, si

passa a quello che dovrebbe ricordare l'Arlecchino di Biancolelli dove le macchie lasciano il posto a rombi che seguono un andamento a serpente, per arrivare a quello settecentesco del Gherardi tutto a losanghe coloratissime, costume che indossato da Dario ci dava la sensazione di avere di fronte un futuribile Arlecchino Mazinga e che, dopo le primissime rappresentazioni, verrà solo esposto tra gli altri costumi su una grucciona durante il prologo informativo. L'Arlecchino-Fo non si presenterà come il delizioso e saltellante servo settecentesco, come un personaggio stilizzato che fa acrobazie, ma come uno zanni disadorno, col cappello troppo piccolo e il maquillage grossolano, una presenza gioiosa, sfacciata e affamata fino all'ingordigia che non rinuncia mai a dare ridancianamente spettacolo di sé.

Note

- 1) G.J. CASANOVA DE SEINGALT, Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de la Hussaie, cit.in Allardyce NICOLL, Il mondo di Arlecchino, Milano, Bompiani, 1965, p.18
- 2) Per la definizione di performance text cfr. Nicola SAVARESE, Anatomia del teatro, Firenze, La Casa Usher, 1983
- 3) A. VITAGLIANO, Storia della poesia estemporanea, cit. in Roberto TESSARI, La Commedia dell'Arte nel Seicento, Firenze, Olschki, 1969, p.32
- 4) Dario FO, Manuale minimo dell'attore, Torino, Einaudi, 1987, p.100
- 5) op. cit., p.98
- 6) Peter BROOK, Il teatro e il suo spazio, Milano, Feltrinelli, 1980, p.83
- 7) Claudio MELDOLESI, Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino, Venezia, Marsilio, 1978, p.170
- 8) op. cit., p.198
- 9) Dichiarazione a noi rilasciata da Giuseppe

Pasculli

- 10) Giovanni GETTO, Studio sul Morgante, cit. in
Roberto Tessari, op.cit., p.27
- 11) Roberto TESSARI, op.cit., p.224
- 12) Dario FO, op.cit., p.9
- 13) Chiara VALENTINI, La storia di Dario Fo, Milano,
Feltrinelli, 1977, p.58
- 14) op. cit., p.55
- 15) G.J.CASANOVA DE SEINGALT, op.cit. in Allardyce
NICOLL, op.cit., p.18
- 16) Claudio MELDOLESI, op.cit., p.181
- 17) Paolo PUPPA, Il teatro di Dario Fo. Dalla scena
alla piazza, Venezia, Marsilio, 1978, p.96
- 18) Giovanni MANETTI, Entrate clownesche. Semantica
del corpo comico, in Marco DE MARINIS (a cura di)
Mimo e mimi, Firenze, La Casa Usher, 1980, p.251
- 19) Dario FO, op.cit., p.144
- 20) op. cit., p.151-152
- 21) Luciano MARITI (a cura di), Alle origini del
teatro moderno. La Commedia dell'Arte, Roma,
Bulzoni, 1980, p.CLVI
- 22) Claudio MELDOLESI, op.cit., p.173

- 23) Così Dario definiva amichevolmente il gruppo degli studenti che partecipavano al Laboratorio.
- 24) Brano tratto dall'intervista a noi rilasciata da Dario Fo nel 1986
- 25) per la definizione di corpo decapitato, cfr. Nicola SAVARESE, op.cit., p.191
- 26) Dario FO, op.cit., p.51
- 27) Etienne DECROUX, Parole sul mimo, Milano, Edizioni del Corpo, 1983, p.120
- 28) Brano tratto dall'intervista a noi rilasciata da Dario Fo nel 1986
- 29) Dario FO, op.cit., p.266
- 30) Delia GAMBELLI, "Quasi un recamo di concertate pezzette". Le composizioni sul comico dell'Arlecchino-Biancolelli, in "Biblioteca Teatrale", Roma, Bulzoni, 1972, n.5, p.68
- 31) Ferruccio MAROTTI (a cura di), Flaminio Scala, il teatro delle favole rappresentative, due tomi, Milano, Il Polifilo, 1976, p.XLIX

CONCLUSIONI

Probabilmente come il Biancolelli¹ anche Dario Fo ha indossato l'abito di Arlecchino per divertirsi ma con l'intenzione dichiarata di far esplodere nel pubblico un'incontenibile gioia da sghignazzo.

Lo spettacolo dell'Arlecchino-Fo, ultimo rappresentante di una schiera di folli, non si è esaurito "nell'atto scenico né nello sguardo dello spettatore. Si è trasposto invece, nella memoria, il solo ambiente in cui trovi da vivere e da mutare"².

Non si è esaurito neanche nelle sole tre rappresentazioni previste dal programma della Biennale ma, ristampate locandine e manifesti, l'Arlecchino di Dario Fo e Franca Rame ha proseguito la tournée itinerante senza più laboratorio rappresentando a Terni (24 e 25 ottobre), Città di Castello (26 e 27 ottobre), Perugia (dal 28 al 31 ottobre), Gubbio (1° novembre), La Spezia (dal 9 al 12 novembre), Roma (dal 15 novembre al 15 dicembre), Torino (dal 27 dicembre al 5 gennaio), Bologna (dal 7 al 17 gennaio), Argenta (18 e 19 gennaio), Milano (dal 22 gennaio al 2 marzo).

Nell'esaminare i giudizi della critica che ha recensito lo spettacolo dedicandogli ampio spazio ad ogni sua

tappa, balza agli occhi una strana omissione: non c'è alcun riferimento all'uso del maquillage esibito da Fo e dai suoi attori. La cosa appare ancora più strana se si considera che sono in molti a scandalizzarsi davanti ad un Arlecchino senza maschera, lontano nella sua presenza scenica tanto da quello di Marcello Moretti quanto da quello di Goldoni.

Sicuramente unanime è stato il giudizio della critica nel riconoscere la "straripante vitalità"³, la "trascinante inventiva"⁴ e la "geniale teatralità"⁵, l'eccezionale bravura e poliedricità dell'attore-autore che volta per volta viene definito, un "personaggio libero, un picaro anche prevaricatore, violento e scurrile che provoca continuamente il pubblico ricorrendo persino ad atti osceni"⁶, un altro Arlecchino crazy, che "senza saperlo è sempre stato un Arlecchino, quello delle origini parigine, s'intende"⁷. Con riferimento più specifico al debutto dello spettacolo è stata sottolineata la brevità del tempo dedicato all'allestimento, la sua caratteristica di work in progress, di rappresentazione non ancora rodata che l'anima arlecchinesca di Fo ha reso comunque lo

spettacolo più frequentato del Festival in cui se Dario Fo c'era veramente tutto non poteva non esserci anche Arlecchino e diviene impossibile affermare che "Arlecchino non c'è (perché) Fo prende il suo posto"⁸. Questo ne ha fatto un "teatro anche per pensare"⁹, che però rimane comunque un teatro dello sconquasso sul quale "non ci resta che ridere"¹⁰ e al quale è stato attribuito "il merito considerevole di risollevare l'umore un po' tetro di questo XXXIII festival veneziano"¹¹.

Come Arlecchino, Dario Fo rimane "il segno di un azzardo che spinge il Teatro lontano dal Testo"¹² e a chi considera la comicità della Commedia dell'Arte arcaica e ormai a noi estranea, non può che rispondere: "...chi vuol metterci sopra la lastra con <Qui giace>, fatti suoi: per me, io l'ho trovata ancora in ottima salute, che beve, sgavazza e fa l'amore spassandosela un mondo: la solita rigogliosa puttana di sempre"¹³.

Note

- 1) Le baron de Foeneste, in Stefania SPADA (a cura di), Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser, Naples, Institut Universitaire Oriental, 1969.
- 2) Ferdinando TAVIANI, Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte, in "Teatro e storia", anno I, n.1, ottobre 1986, p.75
- 3-4) Guido DAVICO BONINO, Arlecchino e politica, pane per i denti di FO, in LA STAMPA, 20 ottobre 1985
- 5) Anna ADRIANI, Fo, un Arlecchino dalle mille facce, in LA REPUBBLICA, 9 gennaio 1986
- 6) Mario SCOLATTI, Arlecchino ripudio Goldoni, clown anarchico con Dario Fo, in UNITA', 22 gennaio 1986
- 7) Paolo LUCCHESINI, Fo, il volto e la maschera, in LA NAZIONE, 20 ottobre 1985
- 8) Francesco LAZZARINI, Arlecchino non c'è, Fo prende il suo posto, in LA NUOVA VENEZIA, 20 ottobre 1985
- 9) Enrico FIORE, Che sconquasso, l'umor nero di un diavolo burlone che diverte e fa pensare, in IL MATTINO, 20 ottobre 1985
- 10) Giorgio PISANO, Non ci resta che ridere, in

L'UNIONE SARDA, 10 dicembre 1985

- 11) Paolo LUCCHESINI, Arlecchino e Fo, che incontro,
in IL CARLINO, 20 ottobre 1985
- 12) Roberto TESSARI, La Commedia dell'Arte. La
maschera e l'ombra, Milano, Mursia, 1981, P.49
- 13) Dario FO, Manuale minimo dell'attore, Torino,
Einaudi, 1987, p.124

APPENDICE

SEZIONE PRIMA

TESTI DELLO SPETTACOLO

IL GATTO VOLATILE

Personaggi:

Arlecchino

Eularia

Il testo riportato di seguito, è quello presentato nelle prime tre rappresentazioni a Venezia (18-20 ottobre 1985).

ARL.: Ah, te set chi-lò, Eularia. Serì drè a cercat dapertutt. Co' ste' fett li-lò?

EUL.: Zitto, che sto mannando a memoria.

ARL.: A memoria?

EUL.: Ce me sto applicanno er metodo mnemonico per inquistare elle nozioni der sappare encicloppedico.

ARL.: Enciclopedico? Chi è 'st'enciclopettico?

EUL.: Io so'. Songh'io l'Encicloppedica: assimilo, encasello, arritengo, arriporto...Tutto so! Scognosco ogne elemento dello scibbile

encommensurabile...So un'Encicloppedica.

ARL.: Ma va? Come se te fudessi un libro ensomma?

EUL.: Sì. Ugual a uno libro avertò...Tu te mi ci
puoi isfogliare, sfrugugliare dalla A alla Z.
Abbaco, abate, abbecedario, abbigliare,
abitante, abbiente, abbioccare, abbrancare,
abbuffare...abbuffare soprattutto. Tutto so!

ARL.: Tutto? Ma va? Impossibile. Mi ghe fo scumesa
che ti, tuto, a part che mi una dona che
studia me fa schivio..., proprio tuto no'
te'l set mia.

EUL.: E tu ti ci prova! Pommì uno quisito qual tu
vuoi e tu vedrai che io te risponno!

ARL.: Te me respondet? Bon, scommessa che te restet
imbiocat 'me on pess foera de l'acqua, apena
che mi te fag una dimanda...come a dis mi? De
quei ciclopedici?

EUL.: Ben, pruovaci: io so' approntata. Imperò
appretenno che tu avante ce ponga sovra delli
sordi alla scommessa...Baiocchi.

ARL.: D'acordi: mezo baioco. Va ben?

EUL.: E se vadi per lo mezzo baiocco. Eccotelo a

qua derentro el cappiello! Serva vostra!

ARL.: Via col mezo baiocc! El cappel el pogiam lì.

EUL. Moviti co' 'sta domanda.

ARL.: Pronta?

EUL.: Mi assembrà de afarti una rapina.

ARL.: Guarda che te do ses minut de temp, ecco qua l'orologg.

EUL.: Tu tieni 'n'orologio? E indò 'azzo l'hai pijato?

ARL.: Al'è un ricordi che ghe tegni proprio de coer, ricordo de famiglia. Me l'ha vendut el mi padre in sul lett de mort...propri prima de tirà gli ultim...m'ha gnanca lasà el temp de tirag un po' sul prezz. "Papà, fame un po' una calada". Gnente. L'è mort aposta per no' farne el scont.

EUL.: Eh, ben te capisco. Allora se parte?

ARL.: Sì, fa atension: te me devet respond preciso in ses minut, eh?

EUL.: Uno mezzo minuto me abbasta e ci avanza puro. Vaccì!

ARL.: Vo?

EUL.: Sì.

ARL.: Allora: qual è ol sovranom de quel re che
pusede tucc al mund, el g'ha protegiù e
aiutad a noiantri comic teatranti a
l'italiana?

EUL.: Aoh. Che me stai a sfotte'. A me mi ci vieni
a porre uno quisito de 'sto tono? Ma
arripigliati li toi quattrini, che io mica
vojo annà a rischio che me sbattono alla
galera pe' truffa de 'ncapace. Incapacitas
cogitandi!

ARL.: Scuse, scuse! L'è che ti no ti cognossi la
risposta. Vigliacch. Te se ritiret?

EUL.: Io m'arritiro? E allora visto che me provochi
arziamo la posta: 'n'antro mezzo baiocco.

ARL.: D'acord. Un alter mezz baiocc in dol cappel.

EUL.: A me... l'Enciclopedia Deambulante? Tanto
per

accominciare, ello palese che tu hai voluto
fare riferimento allusivo al nome allegorico
dellu re Luigi XIV.

ARL.: Sì, lu, quel li-lò...Bon e ol so sovranome

qual è?

EUL.: Ma è superfacilissimo. Te lo enuncio
emmantinente. E te svelo puranco che lo re en
questione è nasciuto esattamente che so'
quarant'anni. Anzi illo compie li soi anni
impropriamente dimani. Viva lo re!

(ARLECCHINO SI SPAVENTA E CANTA)

Chillo è figlio di padreso Luigi lo Tredici,
rifijo a suo tempo di Enrico IV e de Maria
de' Medici, poichè sale al trono anco
piccirillo, 'na creatura accussì, per la
morte precoce del padreso.

ARL.: No me importa un boia del precoce piccirillo
e del padreso crepà. Vorei saver el sovrano
de 'sto Luigg.

EUL.: D'accordo. Ma te volevo solo addimostrare che
profondità, che abisso tiene la mia
conoscienza encommensurabile.

ARL.: Toc, toc, toc...

(FA IL LAZZO DELL'OROLOGIO A SIGNIFICARE CHE IL TEMPO
PASSA)

EUL.: Che d'è?

ARL.: L'orologio. Atenta che l'è già passà un
minut. Te'n resten sinco.

EUL.: Eh, non c'è paura! Steva a dicere che essendo
montato allo trono piccirillo, è lo Cardinale
Mazzarino che arregge er potere e si
arritrova a pijiarse de petto co' la famosa
Fronna, en cui li nobbili cercano di far fora
l'infante, lu re medesimo, povera creatura
piccirilla!

ARL.: Toc, toc, toc...
No' me interessa nagota de le fronne e dei
nobili sgarosi. Ton, ton, dong, ton...

FA IL LAZZO DELL'OROLOGIO DEI MORI A VENEZIA)

EUL.: Che d'è?

ARL.: Venesia, l'orologio dei Mori, te restan
quater minut.

EUL.: Ah, Maronna, tu si accussì attuso, fetuso,
cinico! Non ti importa 'na chiaveca delli
periculi in che s'è arritrovato 'sta creatura
do' re pupo-piccirillo ca ci vole tanto bene
a noiartri?

ARL.: No, no me interessa un'ostrega a mí! Toc, toc,

toc...

EUL.: E allora te dò 'na punizione: un baiocco
entiero.

ARL.: D'acordo: un baiocc. Ecco li-lò in del
cappell.

EUL.: Così t'imparerai a no' tener core pe' lo re
fantolino pupo.

ARL.: Toc, toc, tin, tic, toc...

EUL.: Che d'è?

ARL.: L'orologio ad acqua. Varda che so' i ultimi
tre minuti, eh? Po' basta, el tempo al'è
sconsumà. No vegnir chi-lò a piagner e a
caragnar, dopo.

EUL.: Va bbuono! Sai almanco tu, che cotesto re,
appena sagliuto al potere jovenissimo ha
tegnuto lo coraggio de sgnaffare dinta a
galera tutti li finansieri che dissanguavano
lo popolo coll'apparato delle emposte ?

ARL.: Sì. Ghi avrà metui in galera pe'l particolare
che 'sti finansieri no i faseva a mezo con
lu... ol re...

EUL. : Zitto! Che ci stanno le guardie.

ARL.: Citto!

EUL.: Se ci stanno a sentire...

(ESCLAMANO ALL'UNISONO)

ARL.: Viva ol re!

EUL.: Evviva lu re!

ARL.: (CANTA IN GRAMMELLOT)

EUL.: Che d'è?

ARL.: La cansun reale poe el re. Don,don,don...

(FA IL LAZZO DELL'OROLOGIO DI SAN PIETRO)

EUL.: E questo che d'è?

ARL.: Le campane de San Pietro. Te gh'et recognossi
el papa con le guardie svissere? Che fadiga
fa' ol svissero! El tempo passa. Ultimi do'
minuti.

EUL.: Va bbuono, mo' te dirò 'sto assoprannome,
anzi te ne vo' a dire cinquanta de
soprannomi. Molière l'ha chiamato el "Nume
Teatratico". La Fontaine "l'Atlante Augusto".
L'amante sua, Madame de Montespan, lo
appellava "pisellino splendente".

ARL.: No' me frega un can morto del pisellino
splendente. Mi voj saver el sovrannome usual,

come lo ciama tutti!

(FA IL LAZZO DELLA CLESSIDRA)

EUL.: Che d'è?

ARL.: La clessidra, con la sabbia. Ultimo minuto.

EUL.: Lo chiammano "Astro Splendente"!

ARL.: No!

EUL.: Cioè...starebbe per dire...lo hanno
soprannominato...Malazzozza! E l'ho a qui
sulla lingua:... "Re Stella"!

ARL.: Ah, ah, Re Stella...Stelin!

EUL.: No, Non stella...Sì...Dico, è 'na stella,
anzi la più meglio grande e lustra tra le
stelle...

ARL.: Uno stelòn!

(FA IL LAZZO DELLA MERIDIANA)

EUL.: Che d'è?

ARL.: La meridiana con l'ombra proietada! Sta
atenta che t'ho daft 'n'avisada.

EUL.: Nu globo de foco strasfolgorante...che va
arrotolando su un carro de foco, menato da
Apollo...

ARL.: L'ultimo mezo minuto!

- EUL.: Ecco! Ce so' 'rivata!...Re...Astro...No, Re
Raggiante... Irradiante... Assolante...
Solare... Ecco, il Re...
- ARL.: Alt! Altolà, ferma! Ti se' andà fora del
tempo. I ses minut son brusadi, me dispiase,
ma ti g'ha perdù. L'era Re Sole! Facile, te
gh'aveo fait anca la meridiana...
- EUL.: Ehi, ma quanto si taccagno...Pe 'nu spizzico
de seconno!
- ARL.: Come uno spissigo? Te gh'avut tutto el tempo
che ti g'ha vorsut. Ti g'ha visto che non l'è
poe tanto facile, cara la mea Enciclopettica.
Bisogna ves preparati...studiare, studiare! E
poe essere dei omini.
- EUL.: La zozza rognosa! Dimme tu, sapevo tutto, pe'
'no spiffero de amnesia.
- ARL.: (RACCOGLIE IL DENARO E LO CONTA
CANTICCHIANDO) Oh che bei baiocchi, oh che
bei baiocchi...
- EUL.: Damme aretta...
- ARL.: Oh che bei baiocchi...
- EUL.: Me ce dai la reprovà de arrifarci?

ARL.: Cos'è?

EUL.: 'Na revincita.

ARL.: 'Na revincita contra de mi?

EUL.: Sì.

ARL.: Te ghe in ment de fam dei domand a mi? E poi?

EUL.: Sì, io te pongo uno quesito a te e tu me
dovrai rispondere a tono.

ARL.: Oh che bei baiocchi! Fora i baiocc!

EUL.: Quanto ce ariscommetti?

ARL.: Un baiocc entreg. Ma te dò l'avisada che mi
acogno tutto de tucc (CANTICCHIANDO) Oh
che bei baiocchi...

(BUTTANO I DUE BAIocchi NEL CAPPELLO)

EUL.: Ella sarà 'na domanda de zoologia.

ARL.: Zoologia? Saria come a dir, roba de bestie?
Zoos, dal greco "bestia"...

EUL.: Esatto

ARL.: So tutto. 'N'altro baiocc.

EUL.: Eccoti l'altro baiocco.

ARL.: (CANTICCHIANDO)...Oh che bei baiocchi...

EUL.: Allora...Annemale...bestia.

ARL.: Ah chi? (GRAMMELOT NAPOLETANO)

EUL.: Sto enunciando il soggetto che dovrà endovenare.

ARL.: Ah...

EUL.: Il soggetto è: annemale quadrupede.

ARL.: Che è quadrupede?

EUL.: Quaterpedes. Accioè che tiene quattro piedi.

ARL.: Ah, tutto a quattro? Quattro pié, quattro man, quatro oci e quatro cojon?

EUL.: Quattro sono solo li piedi...

ARL.: Oh, peccà.

EUL.: Ed è mammifero.

ARL.: Una bestia quadrupede mammifera? L'è facile! Un alter baiocc?

EUL.: Rieccote il baiocco.

ARL.: So tutto...(RIDE SGANGHERATO) Ihihhi, ihihhi, nom, sovranom e indirizz de i mamiferi.

EUL.: Annemale, quadrupede, mammifero...Ascolta bene.

ARL.: Va, va avanti.

EUL.: De notte...

ARL.: De nott?

EUL.: Cammina su li tetti.

ARL.: Camina sora i tecc? Ah, ah. I cognosso tutti
mi quei che va sora i tecc.

EUL.: Co' la luna piena...

ARL.: Con la luna piena?

EUL.: Fa miaoo.

ARL.: Camina su i decc, de nocc, con la luna piena
e ol fa miao?

EUL.: Sì.

ARL.: El so! Altro baiocco?

EUL.: Ecco qui, un altro baiocco.

ARL.: ...Ihihihi, son drè a robarte, 'na
rapina...Rapinam grassandi!

EUL.: Statti accorto, che stai sortendo di strada.

ARL.: Sorto de strada?

EUL.: Imperocché co' 'ste indicazioni te ce
arretroverai ingannato.

ARL.: Va', va', che l'è una roberia che te fo'! Oh
che bei baiocchi...

EUL.: Allora, la pelliccia...er pelo...

ARL.: El pelo?

EUL.: Ello può ritrovarsi en tinta uneca, macchiato

o a strisce.

ARL.: A tinta unega...macià o strià?

(SCOPPIA A RIDERE COME IN PREDA AD UN ECCESSO ISTERICO
DI FELICITA')

Lo so! Altro baiocc?

EUL.: Altro baiocco.

ARL.: Oh, che femena cojona, g'ho trovà la pianta
dei baiocchi. Fine del ziogo. Te ghe dò la
risposta.

EUL.: Sentiamo...

ARL.: Allora, recapitolando, l'è un animale bestia
che va su i tecc.

EUL.: Sì.

ARL.: Quando gh'è la luna piena ol fa miao.

EUL.: Fa miao!

ARL.: G'ha el pelo strià o a mage. Ihihih...

EUL.: ...e vola.

ARL.: Ihih... (RIMANE BLOCCATO A META' RISATA)

Ehehehe? Che? Vola?!?

EUL.: Vola! Vola! Ha certe ali compagne uguali a
quelle del pipistrello, con delle nervature
evidenziate che sbatte.

- ARL.: Ah, g'ho capì, Leonardo! Leonardo el Buonarrotto, l'è drio a far on esperimento co' 'sta bestia e el g'ha fatto le ali de legn con i penn de tachina e d'oca...così che el pedala (MIMA IL GATTO CHE PEDALA) Miaooo, miaooo, miaooo...
- EUL.: No, so' sue, nasce con l'ali.
- ARL.: El ven al mond con i ali e fa miao?
- EUL.: E poscia pe' li tetti: splaff, splaff.
- ARL.: E vola?
- EUL.: Sì.
- ARL.: Un mammifero quadruppedo?
- EUL.: Esatto. (MIMA UN VOLO)
- ARL.: Boia, fermet! Basta de volar...Apogiet al trespol un moment. Sente...No ti me podria dar una qualche indicasiò un po' pi' de particolare?
- EUL.: 'N'antra indicazione?
- ARL.: Sì.
- EUL.: Abbisogna che te giochi 'n'antro baiocco.
- ARL.: Perché?
- EUL.: Una indicazione, nu baiocco. E' la regola.

ARL.: Va ben. Femena putana. Se l'è la regola! Vaga per 'st'altro baiocc.

EUL.: Cotesto è lo mio! Mo' m'ascolta attento: te fo dono de un grappolo de indicazioni: el nostro annemale sverna en Scozia.

ARL.: Scosia?

EUL.: Emigra in Africa.

ARL.: In Africa emigra?...Normale!

EUL.: Lo tempo del letargo...

ARL.: Letargo...

EUL.: Se lo spassa a duecento braccia ne lo sprofondo de l'Oceano Indiano.

ARL.: Sot'acqua? El camina sora i tecc e...plufff...

EUL.: Sì.

ARL.: Dusent braci sot'acqua e ol fa miaooo? Glu, glu, co' le bolisine...

EUL.: Sì.

ARL.: Ma che rassa schifosa de animal bestia l'è?

EUL.: Altro baiocco?

ARL.: No, specia...Ghe l'ho qui su la lingua.

Aiutom

per piaser, dam quaich'altra indicasiun!

EUL.: Baiocco!

ARL.: D'acordo, cossa no se fa per la sienza!

EUL.: Ecco qua...Sverna in Africa e fa le ova.

ARL.: Eh, un gatto che fa i ovi?

EUL.: Un ibrido, non è un gatto anche se fa miao...

ARL.: Apunto, digo...Miga l'è d'obbligo che un
perché fa miaooo dopo el dev'ess per forza un
gatt. Mi ho conossuo un crocodrill che ol
faseva miaooo...Roba de vomego. Un gatt che
fa miao ma no l'è un gatt.

EUL.: Sientime. Te ce voglio aiutare, che me fai
pena, stavolta gratis. Ce sta 'n'antro
particolare che lo distingue assai da li
mammiferi comuni.

ARL.: Ah, l'è vun che se destingue, me pareva!

EUL.: Illo, er nostro, non cova l'ova.

ARL.: Ah, manco mal! Lu' non i coa i ovi, i sbatte
via!

EUL.: No, ce dà la zinna.

ARL.: Cossa?!?...Ghe dà la tetta? A i ovi?

EUL.: Sì, allatta l'ovo, tiene 'nu piccolo

beccuccio in cima alla zinna, qui, fa un
pertugio dinta all'ovo...e appresso...ciuch,
ciuch...(MIMA DI ALLATTARE UN UOVO)

ARL.: EL ciuccia l'ovo?!

EUL.: No, ello li dà er latte all'ovo!

ARL.: No!? El latte ghe dà?...E vola! Su i tecc, e
fa miaooo. Ma che schivio de bestia l'è? Se
la ciapi a 'sta bestia bastarda ghe intorcino
el coll, poi ghe stronchi le ali e sciahm,
pahm, sciahm, pahm...Miaooo! Ghe ciuci tuti i
ovi. Meior, me fo' una bela fritada e sciffff
e sciafff e sciffff!, co' le bolicine...Ma
che schivio de animale l'è?

EUL.: Mo' ascolta, te ce voio dare 'n'antra
indicazione.

ARL.: A gratis?

EUL.: No, duo baiocchi...E atent'a tte che è
l'urtima addrizzata che te concedo.

ARL.: A l'è anco la ultima palanca in de la mia
scarsela.

EUL.: Bono, statte attento: l'annemale en questione
è ermafrodito.

ARL.: Ermafrodito?

EUL.: Dal greco "frodito": frodo doppio, essendo di doppio sesso. Erma, frodito. Er mas, dallo spagnolo:... er più, essendo che è l'annemale e lo più erottico en quanto tiene appaiati tanto lo sesso masculo che lo de femmena.

ARL.: Tutti e doi: passerin e passerina? Ol g'ha insieme? Che sporcasson!

EUL.: L'hai detto. E se congiungono uno con l'altro ma in lo più delle volte ce piace massimamente l'accoppiata singola.

ARL.: Accopiada singola?

EUL.: Sì...Tant'è che elli due, nello tempo dell'amore, sora li tetti, co' la luna piena...la femmina qua...er mascolo là...

ARL.: La femina qua e el mascio là?

EUL.: Da soli.

ARL.: Da soli?...

EUL.: Se fanno l'ammore ciascheduno per lo conto proprio.(SI CONTORCE E MIAGOLA

APPASSIONATAMENTE) Miaooo...miaooo...!

Miaooooooooo! Miaaaaaaoooooooooooo!!!

(ENTRAMBI SI CONTORCONO E MIAGOLANO COME GATTI IN AMORE)

ARL.: Cossa che i fa?

EUL.: Se autoposseggono.

ARL.: Ma va?!

EUL.: Se autofecondano.

ARL.: De per lori?!

EUL.: Ce restano engravidati entrambo duo.

ARL.: Ognun per suo conto... 'sti zozzòn! Di', ma el vescuvo de l'Inquisizion, ol sa lu? Che se i ghe fa la spia te vedarà che bordel te pianta in piè. I le brusan tute 'ste bestie 'rmafroditte sgarose! Ma specia, specia, fame recapitolar: fa i ovi...camina sora i teci...fa miaooo!...Vola...Ploff! E i teta...ciuc, ciuc...Ploff! Va a svernà...Zummm! In profondo a picco in de l'Oceano Indiano...

EUL.: Sì.

ARL.: Miaooo, bolisine. Ol g'ha le ali de pipistrello e al'è ermafrodito...Miao...E ol fa l'amore de per lu solo.

EUL.: E che annemale illo è?

ARL.: (SULL'ORLO DEL PIANTO) 'Scolta, te pregi...

'N'altra indicazion. Ma fame credito
che son restà senza più manco un baiocco.

EUL.: Si tu me darebbe l'orologio toio.

ARL.: Va be'...catate puranco l'orolocc...povero
papà! Sì, lo so, ti me lo gh'avevi puranco
dito: "Mai ziogar de scomese co' le femene".

EUL.: Lassa correre lo to' padre et ascolta lo
particolare ultimo.

ARL.: Ahimè!

EUL.: Derentro la stagione dell'ammore...

ARL.: Eh!

EUL.: La coda...

ARL.: La coa?

EUL.: L'apice urtimo della coda...

ARL.: L'apice?

EUL.: S'accenne e se spegne come alle lucciole. Ma
è 'na luce molto più grande assai, fa conto
'na lanterna...Prima s'alluma e poi se
spegne...s'alluma...ploch...plich...

ARL.: G'ha la coa a lanterna de lusola. Se luma se

spegne. Fa ploch, plich.

(DANZA AGITANDO IL BRACCIO A MO' DI CODA, SPALANCA E
RICHIUDE LA MANO A INDICARE L'INTERMITTENZA)

EUL.: Proprio accussì.

ARL.: (COME IMPAZZITO MIMA TUTTE LE CARATTERISTICHE
DELL'ANIMALE IN QUESTIONE)

Tuuuuuuuuuuuuutttt, ploffff, tuuuuuuuutttt,

miaoooooo...fa le ova...vola.....

miaoooooooooooo.....!

Paresse un gatto ma no l'è miga...Tanto che
le ova lu no le cova: ghe dà la tetta col
latte...ciuccia! Plofff, plofff, plofff e fa
miaooo! Basta! Basta! Va'! Becate tuto! Tie'
i to' baiocci!

(LE BUTTA IL CAPPELLO PIENO DI BAIOCCHI)

Ti e quel bastardo de 'rmafrodito lì, bestia
da vomego!

EUL.: Beh, di certo non era facile.

ARL.: G' ho perdù!

EUL.: Epperò ti sei battuto con onore.

ARL.: G'ho pagà la scommessa! G'ho sgarà anca
l'orologio del me pare.

- EUL.: Omo d'onore te sei mostrato.
- ARL.: Sì, ma i voi saver. Mi g'ho bisogn de cognoss el nom de questa bestia. Anca el nom en latino!
- EUL.: Davvero te fa curioso tanto de cognosse el nome de cotesto annemale?
- ARL.: E g'ho diritto boia! G'ho pagà, a mi, quindi si baiocchi.
- EUL.: Scusa...E io per la miseria dei quindici baiocchi sozzi io me ce dovrebbe venire a svelle a tte lo nome segreto de 'st'annemale sconosciuto e incredibile, unico allo mondo?
- ARL.: Ahhh..Adeso g'ho capì tuto! Ahhh! No...Non gh'è 'st'animale. Ahh, te lo ghe s'eri inventà ti par portarme via i baiocchi! Putana! Adeso no soltanto vojo saver el nome in latin, che ti te podessi anca inventarlo de novo, ma lo vojo vedare e non disegnà su un libro...No, mi lo voio veder dal vero qui davanti a mi, de poterlo toccare, perché niente bestia ermafrodita co' le ali de

pipistrello e la coda de luzertola, niente
baiocchi....I son tuti me'.

EUL.: Ah, tu proprio lo vuoi toccare?

ARL.: Sì.

EUL.: E allora ce se fa sovra 'n'antra scommessa.

ARL.: De quanto? Ti lo sa ben che mi no g'ho più
baiocchi. Te me ciapi per la forzeta a la
gola, te me fe un ricato.

EUL.: Non mi importa dei baiocchi. C'hai de là il
tuo aseno, io contro l'aseno tuo me ce
scommetto tutti i mobbili de la mia cammera,
compreso lo letto, che 'st'annemale esiste
per lo vero.

ARL.: Con anco ti derentro?

EUL.: Se tu ci vuoi anco me derentro te ci devi
azzunzere nella scommessa anco lo sacco de
farina che sta lì.

ARL.: No sarà miga un altro imbroglio par farme
spavento così che mi scapo da la scomesa...

EUL.: Niente affatto. Nessun imbroglio. Va la
scommessa.

ARL.: Va ben. Dame chi loga una paca su la man.

EUL.: Eccoti la pacca.

ARL.: L'è andata. E allora fami vedare 'st'animale.

Adeso voeri rid...come tel fet comparì...

EUL.: Avanti l'annemale ermafrodito detto lo Gatto
Volatile.

(ENTRA IL MOSTRO)

EUL.: E' 'na vita che ce campo co' 'sto mostro.

ARL.: Sì, ma no ol fa le bolisine...!

(L'ANIMALE ESTRAE UN CERCHIETTO E "FA" LE BOLLICINE
SOFFIANDOCI SOPRA)

IL GATTO VOLATILE

Personaggi:

Arlecchino

Eularia

Il testo riportato di seguito, è quello presentato al
Teatro Comunale di Gubbio il 1° novembre 1985.

ARL.: Ohe! ohe! Eularia. Seri drè a cercat
dapertutt. Co' ste' fett li-lò?

EUL.: Zitto, sto mannando a memoria.

ARL.: A memoria mannando?

EUL.: Ce me sto applicanno er metodo mnemonico per
inquistare elle nozioni der sappare
encicloppeddico.

ARL.: Cos'è 'st'enciclopettico? Cosa vorrebbe dir?

EUL.: Ah, ah! E chi vuoi che sia? Io so'
l'Encicloppedica: assimilo, encasello,
arritengo, arriporto...Tutto so!
Scognosco ogne ellemento dello scibbile

encommensurabile...So un'Encicloppedica.

ARL.: Come un libro ensomma tu se'?

EUL.: Un libro avertò...Tu te mi ci puoi
isfogliare, sfrugugliare dalla A alla Z.
Abbaco, abate, abbecedario, abbigliare,
abitante, abiurare, abdicare,
abbuffare...abbuffare soprattutto. Dai, dai!

ARL.: Tutto te set? Tutto?

EUL.: Tutto so!

ARL.: Boia! A parte che a mi le donne che studia,
che sa tutto, me fa schivio da vomegare...Mi
digo che ti, tuto, proprio tuto no' te'l set
mia.

EUL.: E perchê non ci provi? Mettimici alla prova.
Pommi uno quisito qual tu voglia e io te
arisponno, coraggio!

ARL.: Scommett che te restet 'me un merluzz
foera de l'acqua, imblocat apena che mi te fê
una dimanda de quei difficil...che disì mi? De
quei de enciclopedici? Una domanda de omo?

EUL.: Provaci: iò so' approntata. Però
io avante pretendo che tu ce metta delli

quattrini alla scommessa... Baiocchi.

ARL.: Una bella scommessa... mezzo baioco. D'acord?
 El cappello eccolo qua. Mezzo baiocc, metti
 to el to', mettemolo qui davanti. Ecco qua...
 E ora adesso, tensione eh, attenzione che te
 daso ses minut de tempo per rispondere. Ho
 qui l'orologio per segnare il tempo che pasa.
 Ses minut de tempo...

EUL.: Tu tieni 'n'orologio?

ARL.: Sì.

EUL.: E indò 'azzo l'hai pijato?

ARL.: Al'è un ricordi che ghe tegni proprio de
 coer, ricordo de famiglia. Me l'ha vendut el
 mi padre proprio sul lett de mort... propri
 prima de tirà gli ultim... m'ha gnanca lasà el
 temp de tirag un po' sul prezz. "Papà, fame
 un po' una calada".

(GRAMMELOT DELL'AGONIA DEL PADRE)

Tac. Al'è mort. L'è mort aposta per no'
 farne el scont. Tremendo!

EUL.: Che famiglia!...

ARL.: No ho capito. Cossa ti g'ha a dir contra la

mia famiglia?

EUL.: Mi ci hanno raccontato cose tremende. Che voi figlioli vi siete andati a bere tutti li quattrini che vostro padre v'aveva lasciato per lo funerale.

ARL.: Non è vero. Noi gh'avemo fatto un funeral meraviglioso al meo padre, boia! Lo gh'avemo sotterà derentro a una cassa, de quella per le rave e per le zigolle. De quelle con tutti i listelli ben distansiati, perché a lui ghe piaseva essere arieggiato. "Fioi...l'aria l'è la prima roba de la natura".

EUL.: Affetto filiale!

ARL.: Sì!

EUL.: Torniamo alla scommessa?

ARL.: Sì, sì, attension...ses minut de tempo. A risposta precisa la domanda precisa.

EUL.: Mezzo minuto me ce basta, avanti, vacci, vacci...

ARL.: Atenta che te fago la domanda. Atension che parto. Qual è ol sovrano, me interessa e il sovrano, el nom no me interessa, el sovrano

de lo re che più de tuti aiutat a noiantri
 comic teatranti a l'italiana, alla commedia a
 l'italiana? Lo vojo saver, lo vojo saver...

EUL.: Tu me vuoi sfotte'?

ARL.: Sì.

EUL.: Pommi uno quisito de 'sto tono? Ma che tu che
 ti credi, che io me vengo a rischiare che me
 sbattono alla galera pe' truffa de 'ncapace.
 Incapacitas cogitandi!

ARL.: Oh boia! Scuse, scuse, scuse! L'è che ti no
 sa la risposta e allora te fe finta de no
 volere. Vigliacch. Te se ritiret?

EUL.: Vigliacca a me?

ARL.: Sì.

EUL.: Pruovace. E allora fai attenzione, un baiocco
 intero.

ARL.: Sì, un baiocco, avanti, avanti...

EUL.: Tanto per accominciare, ello palese che tu
 vuoi fare riferimento allo nome allegorico
 acquisito dellu re Luigi XIV.

ARL.: Sì, sì, el quatordici Luis...Avanti, avanti,
 dime el sovranom

EUL.: Te lo enuncio emmantinente. E te svelo puranco che ello è nasciuto che so' quarant'anni. Anzi lo compleanno li so è propriamente domani... Viva lo re! Chillo saliette al trono piccirillo, 'na creatura accussi, per la morte precoce del padreso, lo re Luigi lo Tredici, chiaro?

ARL.: Sì, sì, sì, no me interessa niente dello re piccirillo e del padre copà, morto imprematuro, Tredici o Quattordici. Mi voi saver el sovranom de 'sto Luis.

EUL.: D'accordo. Io ti stavo solo addimustrare la profondità, l'abisso della mia conoscenza encommensurabile...

ARL.: Toc, toc, toc, tic, toc...

(FA IL LAZZO DELL'OROLOGIO A SIGNIFICARE CHE IL TEMPO PASSA)

EUL.: Che è toc toc?

ARL.: Tic toc toc, l'orologg, tic toc toc. Il tempo passà. Ecco qua l'è passà un minut. Sínco minut de temp te dò.

EUL.: Eh, non c'è paura! Stavo a dicere che essendo

salito al trono piccirillo, 'na creatura
accussì...

ARL.: Tic, toc, tic.

EUL.: ...Regge lo trono lo Cardinale Mazzarino...

ARL.: Sì, tic, toc.

EUL.: ...che va a pijarse de petto co' la famosa
Fronna, in cui li nobbili cercano di far
fuori lo re infante piccirillo infiorato...
Dio...Dio...

ARL.: No, senti, senti...No me interessa niente,
neanche un can morto de 'sto piccirillo,
fante, infiorà de fiori, la dona de picche e
ol re de bastoni, bastonà. Voi saver el
sovranom de 'sto Luis!...Tron, tiritiritron
toc toc...

(FA IL LAZZO DELL'OROLOGIO DEI MORI A VENEZIA)

EUL.: Che d'è?

ARL.: Don, tic, tic, toc, tron, tron, tic, don,
din, don...tiritiritroc...toc... trin...
tititi...troc. Venesia, l'orologio dei Mori,
ton, tic tic, toc ton... El tempo pasa... E
mi voi saver quel sovranom...(GRAMMELOT

MERIDIONALE). El tempo...no me frega niente.

EUL.: D'accordo, d'accordo, te vado a enunciare, te enuncerò cinquanta de soprannomi. Molière l'ha chiamato el "Nume Teatratico"...

ARL.: Non l'è quello.

EUL.: La Fontaine lo chiamava "l'Atlante Augusto".

ARL.: Non è neanche quello.

EUL.: L'amante sua, Madame de Montespan, lo appellava "pisellino splendente".

ARL.: Ah sì?

EUL.: Sì.

ARL.: No' me interessa un can morto del pisellino splendente...Don, don, dodon....

EUL.: E questo che è?

ARL.: Don, don...Ohè (GRAMMELOT MERIDIONALE) Aite! Aite! Ton, pì, ton, drin, drin, drindrin, toc ton... Roma, Roma, San Pietro in Roma, campane, campane e svizzeri che spara i cannon...e il tempo pasa;

EUL.: "Astro Lucente"!...

ARL.: No, non è quello!

EUL.: ...Astro... Stella...

ARL.: Piripiripì, pri, pri...

EUL.: ...Stella grande grandissima...

ARL.: Piripì, piripì, pi, pi.

EUL.: ...Astro Raggiante... Irradiante...
Assolante...

ARL.: Iiiiiiiiiifhaaaaaaaaaa... Pum... pii...
Pum.. pii ... Ciac! Cilecca. Piii... Pum!
Tac! Don... Finito. Tempo terminato cara,
scadut, ti g'ha perdùt, al'era così facile
boia, Re Sole, Re Soleil! Bisogna ves
preparati, bisogna avere enciclopeddici
dentro, e poi bisogna essere dei omi.

(RACCOGLIE IL DENARO E LO CONTA CANTICCHIANDO)

Oh che bei baiocchi, oh che
bei baiocchi...

EUL.: Senti qua baiocco, me vuoi dare la reprovà de
arrifarci?

ARL.: Cos'è?

EUL.: 'Na revincita. Io te pongo uno quesito a te e
tu me arresponni a me.

ARL.: Sì, sì.

EUL.: Ce stai?

ARL.: Sì va ben. Messo baiocc, un baiocco entreg
per la scommessa.

(BUTTANO I DUE BAIOCCHI NEL CAPPELLO)

EUL.: Ancora aumenti?

ARL.: Un baiocco entrego per la to scommessa. Atenta
eh. T'averto che mi so tuto de tuti su tuti,
anca più su...Atenta, son enchicclopeddico,
fora de ogne misura, so' la schifessa dei
enchicclopeddichi.

EUL.: La domanda sarà de zoologia.

ARL.: Zoos, dal greco "bestia"...Dai, dai...

EUL.: Un altro baiocco?

ARL.: Sì! (CANTICCHIANDO)...Oh che bei baiocchi...
Oh che bei baiocchi...

EUL.: Ascolta bene: annemale quadruppede.

ARL.: Che è quadruppede?

EUL.: Quaterpedes. E cioè che tiene quattro piedi.

ARL.: Ah, tutto a quattro? Quattro pié, quattro
man, quatro oci e quatro cojon?

EUL.: No.

ARL.: No?

EUL.: Quattro ha soltanto li piedi!

ARL.: Ah, i cojoni doi soli? Normale!

EUL.: Annemale, bestia, quadrupede de notte...

ARL.: De notte? Basta così (SGHIGNAZZA). Quadrupede di notte...

EUL.: Mammifero...

ARL.: Ah, alt! Mammifero, saveo eo che era mammifero, mi i mammiferi i cognossi tutti... anco se no g'ho avuo la mamma..., anzi tutti i mammiferi cognossi... (PIAGNUCOLANDO) Mi non so nassù da una mamma... son nassù da una zia.

EUL.: Annemale...

(ARLECCHINO SBRUFFA DI RISA, PIAGNUCOLA, GIOCA COL PUBBLICO)

EUL.: Gira questa battuta, Dario

ARL.: Beh! Ho provato, non è piaciuta, d'accordo, dai... disevo che non son nassù da una mamma normale, insomma.

EUL.: Allora...

ARL.: Mi voi dir che dei mammiferi so tutto. Basta. 'N'altro baiocco.

EUL.: Un altro baiocco. Annemale, bestia,
mammifero, quadrupede, di notte cammina su
li tetti...

ARL.: Pian, piano. Scognozzo tutti quei che cammina
su i tetti.

EUL.: Eh, ho capito!. Cammina su i tetti, quando
c'è la luna piena...

ARL.: (GRAMMELOT E MIMA LA LUNA)

EUL.: Fa miaoo...

ARL.: Aaahhhh! (SGHIGNAZZA) G'ho trovà la pianta
dei baiocchi. Brava, dai, dai. 'N'altra
scommessa.

EUL.: E allora se va avanti?

ARL.: Sì.

EUL.: Stai attento che co' 'sta indicazione te ce
potrai arretrovare fuori strada.

ARL.: Va' che ti sto facendo una rapina! Rapinam
grassandi. Dai, dai!

EUL.: Te ce potrai retrovare engannato. El pelo...

ARL.: El pelo?

EUL.: Può retrovârsi en tinta uneca, macchiato
o a strisce.

ARL.: A tinta unega...macià o strià? Aaahhh!

(SCOPPIA A RIDERE COME IN PREDA AD UN ECCESSO ISTERICO
DI FELICITA')

Basta! Basta. Ho vinciù. Basta così. Chiuso.

EUL.: Ci sei?

ARL.: Chiuso, chiuso, ricapitolo. Allora:

mammifero... quadruppede... de notte...

quando gh'è la luna piena... ahah! Ol fa

miaoo. Ahah! Ed è a tinta unita, a macchie

el pelo...O strià. Ahahah...

EUL.: ...e vola!

ARL.: Eheh...(RIMANE BLOCCATO A META' RISATA)

EUL.: Vola!

ARL.: Ah, già... Vola?!

EUL.: Vola, vola, caro! Ha le ali uguali a

quelle del pipistrello, con delle nervature

molto evidenziate che apre e sbatte.

ARL.: Va sui tetti con la luna piena... Miaoo?

EUL.: Allora?

ARL.: (PIAGNUCOLA) Non vale... lu'...

EUL.: Sai tutto! Dimmi il nome di questo annemale.

ARL.: Eh! Mi sfugge in 'sto momento... Ah, boia!

Ero già drìo a piagner... che fulmin... G'ho capìo chi l'è. Boia, questo Leonardo!

Leonardo el Buonarrotto, che l'è drìo a far esperimenti intorno co' le ali che ciapa dei giuinotti, glie mette dele ali de legno e poi ...ciaaa... (GRAMMELOT) Uhiii! Pam!

(MIMA VOLO E CADUTA) dei bugi in de la tera, vegne fori tuti questi sderenati che vegne avanti e vano a dir "Adeso basta Leonardo, basta eh! Adeso fai co' le bestie".

E lui g'ha comincià con un gato. Ghe fa le ali a un gato che vola. Mi ho visto ieri vùn che dise "Ma che bestia l'è questa?" al'era un gatto che volava... E defatt dopo un po' ha fatt: Miaooo... Pumm. Morto, morto sbucià!

EUL.: No, no, no ghe l'ha mese Leonardo, so' sue, nasce con l'ali.

ARL.: El ven al mond con i ali?

EUL.: E fa miao.

ARL.: E fa miaoo? Boia, ma el Padreterno l'era 'mbriago. Che l'idea de far 'na roba così l'è da cativi. "Adeso fo uno scherso ai omìni, ah

ah, te ghe fo un gatto co' le alí che vola,
 ah ah". Te set sicura che non è che magari te
 se sconfundet che disí "No me son sconfondua
 col pipistrel che l'è un gatto, che non l'è
 un gatto...".

EUL.: No, no, fa miao, di notte il pipistrello non
 va sui tetti..

ARL.: Sì, l'è vera, l'è vera!

EUL.: Eh, è lui, è lui... Allora si va avanti?
 'N'altro baiocco?

ARL.: Va ben, va ben...femena putana! L'aprofita de
 un momento...

EUL.: Sono molto generosa, eh!...Allora, ti voglio
 dare un grappolo de indicazioni...ma tutte
 insieme che mi sono stancata.

ARL.: D'accordo, dai, dai...

EUL.: Allora, el nostro annemale, che m'è simpatico
 devo dire, sverna en Scozia.

ARL.: Ah, bon. Con questa indicasion tu m'hai metuo
 sulla strada giusta. L'ho capì perché vun che
 sverna in Scosia...

EUL.: Emigra in Africa.

- ARL.: Quei che sverna in Scosia poi va a finire
sempre in Africa.
- EUL.: Lo tempo del letargo...
- ARL.: Letargo? Perché va anche in letargo? Con
tutto quel che g'ha da fare? Andar sui tetti,
far el miagolio, ciapà la rincorsa, volar co'
la luna piena...No! Va anca in letargo. Boia!
Che gente. Lui va in letargo. Dopo sei
mesi..."Basta de 'sto lavoro qua".
- EUL.: Lo tempo de lo letargo...
- ARL.: Sì?
- EUL.: ...se lo spassa a duecento braccia ne lo
sprofondo de l'Oceano Indiano.
- ARL.: No!? Lu ciapa la rincorsa, co' le ali, va un
po' in Scosia, poe va in Africa, poi dise "Me
son stufà de star qua" e poe uhhuhhuhh (MIMA
UN TUFFO) sott'acqua duserent brascia
miaooo...glu, glu, glu... glu, co' le
bolisine...Ma che rassa schifosa de bestia
l'è questa schifosa? Un baiocco ancora? Fame
credito.
- EUL.: No.

ARL.: Cosa costa la scienza, boia. Beh, dam
'st'indicasion precisa!

EUL.: Stai perdendo!

ARL.: G'ho capio, g'ho capio, vai, vai.

EUL.: Va bene. Andiamo avanti. Allora sverna in
Scozia...

ARL.: Sì

EUL.: E fa le uova.

ARL.: No eh, no pol far le ova, vun che sverna in
Scosia non po' dopo far le ova...Fa le
ova?!?! Boia, un gatto che fa miao e fa le
ova?

EUL.: Ma non è un gatto, è un ibrido, anche se fa
miao...

ARL.: Ah, giusto, giusto. E' giusto perché vun
perché fa miaooo non è che poi l'è costretto
per forza ad esser un gatt. Mi ho conossuo un
crocodrillo che ol faseva miaooo, quando ol
faseva le ova ol faseva miaoooo... Plufff.
Veniva fora un ovo con tuta la crosta de
carta vetrada... Un dolore... Miaooooo.
L'urlo del dolore del crocodrillo. Invece del

guscio liscio la carta vetrada. Fa un male
bestia! E poverino lui come deve fare:
uhuhuhu? (ULULA) No, fa miaoo... miaaaaaoooo!
... Pluffff! E da qui le lacrime del
crocodrillo. L'ho visto mi...!

EUL.: Guarda mi fai pietà, mi fai. Ti voglio dare
un'indicazione...

(ARLECCHINO PARLA SOTTOVOCE AD UNA SPETTATRICE)

EUL.: Cosa stai dicendo?

ARL.: (CONTINUANDO) Sì, sì...la signora lo sa.

EUL.: Ti voglio dare un'indicazione...

ARL.: (CONTINUANDO)...ghe l'ha a casa... ghe l'ha a
casa...

EUL.: Ti voglio dare un'indicazione gratis...

ARL.: (CONTINUANDO) ...a messo servizio... Ghe lava
i panni questo qui...

EUL.: Ma chi?

ARL.: Dopo il letargo va a casa della signora, ghe
lava i panni e ghe fa da magnar...

EUL.: Allora...

ARL.: ...intanto pluffff... trot trot trot, co' la
carta vetrada, trot trot trot ... miaaaaaoooo...

(AL PUBBLICO) l'è anca de compagnia, vero
siora?

EUL.: Ti voglio dare...

(ARLECCHINO CONTINUA MUTO AL PUBBLICO)

EUL.: Ahooo!

ARL.: (CONTINUA) ...Va', va' un po' in giardino,
non pago neanche la tassa dei cani. G'ha 'na
medaglietta qua e va in giardino...

Miaaaooo... Siora non gh'abbia paura, l'è
bravo, l'è anca de guardia... Basta così!
Allora: fa le uova, fa miao, l'è un ibrido,
dai, dai!

EUL.: Ti voglio dare un'indicazione gratis. Lui ha
un particolare che lo distingue assai da li
mammiferi comuni...

ARL.: Ah, ecco, perché l'è vun che se distingue, me
piase perché se distingue!

EUL.: Lui le ova non le cova.

ARL.: Me pare giusto, I butta via subit, co' la
carta vetrada, puah, puah, 'na cosa schifosa!

EUL.: No, la carta vetrada l'ha inventata tu... le
uova se le fa belle proprio come un mammifero

regolare... Soltanto che non le cova.

ARL.: Ah, perché i mammiferi regolari fanno le ova?
Un mammifero regolare fa le ova? Ma questo è
un animale schifoso.

EUL.: Nun le cova, ma ce dà la zinna.

ARL.: Ecco! Un mammifero regolare ghe dà la zinna.
Ghe dà la tetta a le ova?

EUL.: Ha uno beccuccio sulla punta della zinna, con
questo beccuccio da uno pertugio dint
all'ovo...e poscia...psciuch, psciuch...
(MIMA DI ALLATTARE UN UOVO) Lo allatta.

ARL.: (AL PUBBLICO) Anca el so, siora? ...Allatta
gli ovi!?! Boia, si la trovo mi 'sta bestia
schifosa mi la sgrafico co' la carta vetrada,
ghe tiri via tuti i plumi...Ghe scepò tuti i
ovi, e ghe fago 'na fritada sott'acqua, a
dusento brascia, co' le bolisine... Bluuubbb,
blub, blub. Che bestia l'è?!?

EUL.: T'arrendi?

ARL.: No, no!

EUL.: Allora altri baiocchi.

ARL.: No g'ho più nient. Fame credito.

EUL.: Allora lascia.

ARL.: No, no.

EUL.: Allora per andare avanti damme l'orologio
toio.

ARL.: L'orologg? Devo scommettere l'orologg. Va
ben, dame 'sta indicasion.

EUL.: Beh, questa è un'indicazione un po'
riservata, che non te la dovrei dare, però te
la do... Il nostro è ermafrodito.

ARL.: Chì l'è?

EUL.: Il nostro.

ARL.: A l'è un so' cusin? L'ermafrodito?...
"Ermafroditoooo!"

EUL.: No.

ARL.: A l'è una bestia scema. Cu i alì piculi, 'na
galina...

EUL.: No.

ARL.: Un tachin...

EUL.: L'ermafrodito, vale a dire dal greco er
mas-frodito. Doppia frode, in quanto tiene
appaiati li duo sessi. Er mas, er più, er mas
dallo spagnolo.

- ARL.: Questo ol savevi anca mi.
- EUL.: E' l'annemmale più errottico che esiste
perché tiene appaiati li doppi sessi, sia
quello de femmena che quello de masculo.
- ARL.: No, li g'ha tuti e doi, passerin e passerina?
Come una colana. (RIVOLTO AL PUBBLICO) Anca
el so' siora?
- EUL.: Non solo... Non importunare la signora...
ma anche con la coda... l'apice ultimo della
coda che s'alluma e se spegne come quello
delle lucciole, e plic e ploc... e plic e
ploc... Questo però soltanto ne lo tempo de
l'amore.
- ARL.: Ah, sì? Perché no se perda, perché vun g'ha
paura che se perda, così lo vedon tuti...
"Dove sei Ermafrodito?"... Plic ploc... "Son
qui"...
- EUL.: Non ho finito...
- ARL.: ...e gli mettono anche la campanella, dlin,
dlin, dlin...Miao!
- EUL.: Dario, andiamo avanti... Se congiungono l'un
con l'altro.

ARL.: Gli ermafroditi?

EUL.: Sì.

ARL.: Come le lussole?... "Spegni la luce..."

EUL.: Se congiungono l'un con l'altro...

(ARLECCHINO CONTINUA MUTO CON IL PUBBLICO)

EUL.: ...ma massimamente preferiscono l'accoppiata
singola.

ARL.: Chi l'è?

EUL.: Vale a dire che nello tempo dell'amore, sora
li tetti, co' la luna piena...la femmina
qua...er mascolo là...

ARL.: Distacà?!

EUL.: Senza neanche guardarsi, fanno l'ammore
ciascheduno per lo conto proprio. Delle
grida... (SI CONTORCE E MIAGOLA)

Miaooo...miaooo...!

Miaoooooooo! Si baciano da soli. Smack,
smack... Se autoposseggono da soli e se
autofecondano restando incinti.

ARL.: Da soli... Boia che bestie. (AL PUBBLICO)
Anco el so' siora el fa da solo? Vun de qua e
vun de là...Miaoooooooo! "Te piase?"...Miaooo!

Miaoooo! Smack! Miaoooo....

EUL.: La cova...

ARL.: Ma l'arcivescovo cardinal de l'Inquisizion,
lu, ol sa lu de 'sta bestia 'rmafrodita
schifosa? Che se puta caso vun ghe fa la spia
... Vun de LC... anche se non siamo
nell'epoca ...

EUL.: CL, veramente

ARL.: Comunione e Liberazione, ...sont andait fora
de epoca... ma eran già de allora ... che se
fa la spia l'arcivescovo mete su dei roghi
che se sente odor be brusà chissà fin dove,
boia. Ghe la fo mi la spia... 'Na bestia
così, che va sora i teti, che vegne giò,
miaoo, miaoooo, gni, gni... (GRAMMELOT CON
BACI, VOLO E CADUTA)...Basta!

EUL.: E allora?

ARL.: Basta, basta, per dio... L'aveva detto el meo
padre...Boia... Desgrasiò (PIAGNUCOLA)

EUL.: Devo dire Arlecchino che ti sei comportato
veramente... Tu sei intelligente, però la
domanda non era facile.

ARL.: Sì, sì, da 'na lecada ai co... Ma adeso voi saver, boia, el nome en latino e anca in greco e voi vedar anche un disegno preciso de 'sta bestia lì, su un libro stampato, boia! Ho pagà quindes baiocc e un orologg. Boia, l'orologg del meo padre che è là che piange... In messo ai listelli della cass.

EUL.: E secondo te io per quindici miserabili baiocchi e l'orologgio petacchione te dovrei venire a svelleare lo nome segreto de questo annemale incredibile, sconosciuto al mondo, che nesciuno l'ha mai veduto?

ARL.: Cossaa! (DISPERATO)

EUL.: Non t'ammazzare...

ARL.: Cosa, cosa?!... Boia! El truco malarbeto...

EUL.: Quale trucco?

ARL. El truco! Ma allora non l'è vero. Non esiste 'sta bestia. Mi che credevo a quella siora (INDICA TRA IL PUBBLICO) che mi diseve "Ghe l'ho anca mi". No l'è vero, boia. Dà qua, furbassa. Adesso no soltanto voi vedar... No, no' me interessa el nom en latin, neanche el

disegno sul libro, che lo poi far ti, cara.

Mi voi vederlo qui, en la persona, 'sto
ermafrodito schifoso con le ali, che fa
gnicchete e gnacchete, che fa i ovi, che
voli, gnac, fa 'na frittada, 'na magnada co'
i so' ovi e ghe tetti anche i zinni e anche i
ciappi se li g'ha, e ghe tiri la coa. Avanti
se no 'sti soldi no te li dò più.

EUL.: Tu lo volessi proprio vedere...

ARL.: Sì, sì. Qua.

EUL.: Toccare?...

ARL.: Sì, sì.

EUL.: Co' le mani tue?...

ARL.: Sì.

EUL.: E allora d'accordo. Io ci sto, ma voglio
un'altra scommessa più importante.

ARL.: Perché ti sa che no g'ho pi' neanche pi' un
baiocco. Eh?

EUL.: Ma ce sta l'asino tuo, là.

ARL.: Quale, quello là?

EUL.: Sì, mettici l'asino tuo se questo animale non
esiste e io contro l'aseno tuo ce scommetto

tutto lo mobilio de la mia casa, compreso lu
letto...

ARL.: Con ti derenter il lett?

EUL.: Mi dentro? (SARCASTICA) Eh, eh... Ci devi
aggiungere un sacco di farina.

ARL.: ...al meo aseno ghe tegni troppo. Varda che
tu po' me devi... No!!!! Furbassa! Te credevi
che molassi lì, eh! No, adesso a voglio
vedar... La scommessa l'è andata. E allora?
Adeso vai a prepararte, fai un bagno, va
dentro al letto che tra poco arivo. Boia! L'è
finiti i furbassi, cara mia. (RIVOLTO AL
PUBBLICO) Ho vinciù siora, vuol fare a messo
con me? ...Siore..., grasie... arrivederci...

EUL.: Dario, sta' calmo eh!... Eh da 'na vita che
ce campo io su 'st'annemale. Fate passare
l'ermafrodito, il mostro detto anche Gatto
Volatile. Coraggio... Guardalo lì...

(ENTRA IL MOSTRO)

Arlecchino, ferma, ferma! Mi ero dimenticata
di dirti che si nutre quasi esclusivamente di
carne umana.

ARL.: (SCAPPANDO) Ahahahahhhh!!!

ARLECCHINO E GLI ANIMALI

Personaggi:

ARLECCHINO

RAZZULLO

SCARACCO

FRANCESCHINA

BANDITORE

BECCAIO

LEONE

FUORI SCENA: Bau, bau, bau.

(ARLECCHINO ESCE DI QUINTA TERRORIZZATO)

ARL.: Ah! Ma che el deo dei can te fulmini, can
d'un can, can porco! Porco can! Per poc no me
sgagna una man. 'Sta bestia malnata,
famelega...Ma, digo, pol ess che un can adeso
ol vegn fora a faciàs de una fenestra come
fos un omo o una dona?...S'ero lì che pasavo,

porco can! Te smiciono lì, sul poggiò de una
 fenestra un baslòt con derenter una loganega,
 porco can! Fo' per slongar la man...orco
 can...bush...salta fora la testa tremenda
 d'un can...can porco...a sgagnarme. Ma che i
 masase tuti 'sti can che i fa la guardia a le
 loganeghe...Darghe dele loganeghe velenà, che
 i borla, stramortà, per tera.

(MIMA)

Gnam, gnam...uuuhhh...gnam...Secchi!

(ESCE DALLA QUINTA PROSPICIENTE UNA TESTA DI CANE. URLO
 DI ARLECCHINO CON RELATIVO ZOMPO)

- Bau! Bau!

ARL.: Ohì! Che è!

- Bau! Bau!

(DALL'ALTRO LATO SALTA IN SCENA UN COMPARE DI
 ARLECCHINO CHE ALZA UNA MASCHERA DI CANE... ANCHE LA
 MASCHERA DEL PRIMO CANE APPARTIENE A UNO DEI COMPARI)

RAZZ.: Ah, ah!... Ce se' cascato 'me nu merolo.

SCAR.: Ah, te g'ha catat 'na bela strissa de ciape,
 eh, Arlecchino?

ARL;: Boia! Cojon desgrasião! A set vui?

RAZZ.: Ah! E' 'nu spasso de scompisciarse a vede'
comme te zompa, pe' 'n'abbaiata!

SCAR.: Gnam! Ol pare che te gh'abbia ciapat la
tarantola.

RAZZ.: Zompa, zompa, c'è 'nu cagnone
Arlecchino è 'nu pisciacchione.
Pe' 'na botta de spavento
ce s'è cattato la tremarella.
Lui ce vuliva la salamella
e s'è accattato la scagarella.
Zompa, zompa e facce 'nu botto,
Arlecchino è 'nu cagasotto.
Zompa accà, zompa allà,
Arlecchino è 'nu quaquaraqua.

ARL.: Cantè! Cantè! Ah, ah! Come sit cojon. Ma de
bon vui gh'aviet credut d'averme fait
spavento? A mi?

RAZZ.: Ah, no?!

ARL.: No! De seguro...Co' 'ste doi mascare anca un
orbo el descovre che son crape false de can.
Mi g'ho voirsuo darve un poc de corda cossì,
per farne un poc de spasso... Ah, ah... Pensa

ti, che ol meo mester, quello vero, l'è
 improprio quel de catar i cani rabiosi per
 ordin de l'aministreria de Venessia. Che mi,
 quand te scorgio un can famelego, gregnosio...
 Grrr! T'ol set qual è la manera sentiffica?
 Una man per aria, sora el mus. Lu ol fa per
 catartela. Ti te ghe slonzet una pesciada in
 la panza, te ghe branchet i cojon, te ghe li
 storzi...

(SCARACCO LO AGGREDISCE ALLE SPALLE AFFERRANDOLO PER LE
 NATICHE)

SCAR.: Varda! Ghe g'ho stacà i cojon!

ARL.: Acchh! Uohuohh! Scaracco, ti se' proprio un
 desgrasià!

RAZZ.: Ah, ah! Ma mo' l'hai veduto l'acchiappacani
 dell'amministreria di Venezia. Oauohh!...

(RAZZULLO E SCARACCO CANTANO USCENDO)

Zompa, zompa e facce 'nu botto

Arlecchino è 'nu cagasotto.

ARL.: Oh, oh! Bolgiròn, stronz! Va che bel rider! I
 se diverte a far scherzi improprio de
 pagnacca.

FRANC.: Oh, cossa l'è capitat che te g'ho senti
bacaïar de contro i toi comparì Scaracco e ol
Razzullo?

ARL.: Oh, negota. Se fazeva per zioغو.

FRANC.: Lì g'ho ascoltat. I andava disendo che te set
ispaventat... Varda che no me piase a mi
tegneme per moroso un omo che no l'è un omo.

ARL.: Ma cossa ti ghe va a darghe razon a quei doi
sparagassi de quagiada, che un ziorno o
l'altro ghe fago veder a mi... a quei chi
son...a mi!

FRANC.: Bon, lo spero improprio. Ma non solo a
ciance. Ah, coi fatti Arlechin... sì no a mi
no ti me tocchi pi' nemanch con un dito in su
le ciappe.

ARL.: D'acord, ma adesso dove ti va? Franceschina?
Specia, boia! Dame almanco un basetin... Ma
dico... Te me fait 'gnanca un poc de
piasenterie de inamorà?

FRANC.: 'N'altra volta... Ades son de prescia.

ARL.: Ohì!... Ghe l'ha proprio ciapada de muson! La
me despressia?! Oh, ma te fagarò vedar a mi,

un ziorno, de chi son a mi.

(DALLA QUINTA SPUNTA UN ASINO CHE LO INVESTE)

Oh! Chi l'è? Boia che spavento. Varda ti,
per un aseno!... Oh! Che bella bestia! Ma
cossa el fa intorno tutto solo?

(RIVOLGENDOSI ALL'ASINO)

No ti g'ha un padron?

(L'ASINO FA CENNO DI SI')

Ol capisse?!? M'ha respondu...!.. Possibile?
Sarà stait un caso...Ghe riprovo... Oh!,
aseno, dove al'è ol to paron?

(L'ASINO SI VOLGE A SINISTRA, A DESTRA, IN GIU', IN SU,
POI GIRA TUTTO INTORNO A SE STESSO)

Cossa ti vol dire... Che ti ghe l'ha perduo?

(L'ASINO FA CENNO DI SI')

Te g'ha perduo el paron?

(L'ASINO ANNUISCE)

Oh, che intelligente d'on aseno. E chi l'è ol
to paron? Un vilano?

(L'ASINO FA CENNO DI NO)

A l'è un notaro?

(L'ASINO FA CENNO DI NO)

A l'è un prevete?

(L'ASINO FA CENNO DI SI')

Oh, g'ho catà! A l'è un prevete! E com'è che
ti l'ha perdù?

(L'ASINO SI METTE A DANZARE)

Ol balava?

(L'ASINO SI MOSTRA INDECISO E RAGLIA)

Così e così? Squasi? Ol cantava balando?

(L'ASINO COME SOPRA)

Al ghe son visin?

(L'ASINO COME SOPRA)

A l'era 'mbriago?

(L'ASINO FA CENNO DI SI')

Un prevete 'mbriago?!?

(L'ASINO ANNUISCE)

Oh, varda ti! E cossa gh'è capitat a 'sto
prevete?

(L'ASINO SPALANCA LA BOCCA E GLI SPRUZZA ADDOSSO
DELL'ACQUA)

Oh! Se gh'è? Ol g'ha vomegat? S'è sentit male
de 'mbriago?

(L'ASINO FA CENNO DI SI')

Bon, e poe? Specia, l'è meior che me faga in là. Allora, cossa gh'è rivà ancora a 'sto to paron prevete 'mbriago?

(L'ASINO ALZA LA GAMBA E GLI ORINA ADDOSSO)

Ehi, vaghe pian... G'ho capit! O l'ha pisà.

Basta! E poe?

(L'ASINO SI ACCUCCIA E "LANCIA" PALLE DI STERCO DAPPERTUTTO)

Bon, a l'è andait de corpo. G'ho capit... Una disenteria! E poe coss l'è success?

(L'ASINO FA CENNI DI QUA E DI LA')

L'è andait via?

(SI')

Indove, de là?

(NO)

De qua?

(NO)

De giò?

(NO)

De su?

(SI')

L'è andait de su in che senso?

(L'ASINO RAGLIA)

Ol s'è metuo a volar?

(NO)

L'è volà in sielo?

(SI')

Morto?

(SI')

E come?

(L'ASINO SI PONE RAMPANTE "ABBRACCIANDO" ARLECCHINO)

Cossa che ti fa? Ti m'ambrassi? Oh! Cossa ti
g'ha in mente de farne, sgaroso sporselento?!

Ah, g'ho capit! Ti set drìo a contarme de
come l'è morto el to paron?! Ho endovenat:
l'è crepà facendo l'amor. E come?

(L'ASINO SI LASCIA CADERE)

Un colpo?

(SI')

E g'ha donat l'anime al sielo?

(GLI ESCE DAL SEDERE UNA NUBE DI POLVERE CHE INVESTE
ARLECCHINO)

'Na scorezza? Oh, sacragnon! Bon, bon, e
adeso ti s'è senza paron, donca?

(SI')

Alora, sicome mi sot el prem che t'ho
retrovat, per diritto la leze ol dise che ol
to paron sont me.

(NO)

No ti me vol come paron?

(NO)

Oh, questa l'è bela. Sta a vedar che adeso i
aseni i se son metui in crapa de poterse
scernir ol paron che i vole!

(SI')

Ma mi te infracaso de bote...!

(ARLECCHINO AFFERRA UN BASTONE)

Altro che fa' ol sbaldiron!

(L'ASINO LANCIA UN PETO CHE LO ACCECA E LO AGGREDISCE)

Boia! I ogi!... Ma ol scoreza pevaro 'sto
ciuco?

(L'ASINO LO AFFERRA PER UN ORECCHIO)

Mola 'st'oregia... Aiutooo!...

(LO SCARAVENTA A TERRA E GLI ORINA ADDOSSO. CON UNA
GRAN RISATA DALLE PELLI DELL'ASINO COMPAGNONO I DUE
COMPARI)

RAZZ.: Ah, ah! 'N'antra sbolzonata de coione.

SCAR.: Arlechin batocio
zervel de 'na gaina
e cor de un peocio... Ah, ah, ah!

ARL.: Ah, seret vui! Ma che bugada!

SCAR.: Te ghe set tomborlat incora proprio 'me 'na
martora. Sta a sentìr che adeso ne vegnerà a
contar che lu ol ghe aveva reconosiudi. Sta
atento.

ARL.: No che no ve g'ho reconosui. Imperché de
foera seret fait derentro una pel de aseno
falsa, ma derentro i asen i seret veri.

RAZZ.: Bravo! Tu tieni 'na ganascia svelta. Se tu
n'avessi parimenti di fegato tanto...!

SCAR.: Ad ogni maniera ti te set sempre el nostro
ziogo mejor.

(IN CORO CANTANO)

Zompa, zompa allo pandajone
che Arlecchino è 'nu gran coione
lui ci voleva lu ciucciariello
e s'è beccato lo petacchione.
Zompa accà, zompa allà

Arlecchino è 'nu quaquaraqua.

ARL.: Boia! Me sont improprio un bigul, mincion, patanee sbiroe. Ma come fag a tomborlarghe semper in 'sta maniera. Me trater tucc 'me un tambor de banda. Ah, ma vasta adeso.

Arlechin... desvegliate! Svalza ol zervel! E ol fidic! Resurgit! La prosema ocasion me fo' magnar i oregi, pitosto me cago indoso, ma vado drisso e no me volto gnanca a vardar quei che scarliga su la mia merda. Ol giuri sovra la tomba de ol meo pader che l'è morto incornà de una vaca che i gh'aveva segà i corni a 'sta vaca, ma lu no lo saveva miga... E li stess l'è morto tuto sbusat.

(ARLECCHINO ESCE ED ENTRA UN BANDITORE)

BANDIT.: State in ascolto gente de 'sto quartiere e dateme attenzione. De questo estante restateve serrati dentro le vostre case, che l'è gran pericolo sortire, de poi che uno lione, arrabbiato e famelico, è foggito dallo serraglio del soldano, che se stava in sua nave in lo porto. Esto lione s'è già sbranato

lo guardiano e doe persone sane. Stateve in
vostra casa ben asserrati gente, fino a che
non sarà pijato esto annemale. Ella
setuazione è sotto controllo...

(APPARE IL LEONE CHE AZZANNA IL BANDITORE, GLI STACCA
UN BRACCIO ED ESCE)

Iahhhh!...

(IL BANDITORE SCAPPA E RIENTRA ARLECCHINO)

ARL.: Sì, sì. Ol gh'aveva rason ol meo compare
Ganassa, quando che dîsea: "Ol carater ogne
omo ol se fa de per lu mismo". L'è tuta
questiò de fricass in de la crapa 'na
convinsion, l'è abasta dirse con forza
tremenda: "Arlechin at set un fulmen de
corajo. Arlechin at set un bravasso de
Sparavento, ol teremoto e la tempesta". E poe
l'è anca question de portament. Fa 'na facia
de cativo, la camenada da schisciapalòn...
Varda chi, che sbolgiròn... Chi me ferma a
mi?

(ARLECCHINO SI SCONTRA CON UN BECCAIO CHE ENTRA DI
CORSIA)

Oh, bestia!... Cossa che ti va intorna 'me un
'mbriago ciocc?

BECC.: Perdonème! Ma l'è stait par lo spavento...

ARL.: Mi te ghe fo' spavento?...

(ALLE SPALLE DI ARLECCHINO APPARE IL LEONE)

Specia..., vegne chì.

BECC.: No!... Per carità...!

ARL.: No te magno miga... Te fago tanto spavento
mi?

BECC.: Oh deo, salvame!

(IL BECCAIO SCAPPA E LASCIA CADERE UN PANIERE CON
SALAMI E COSCIOTTI)

ARL.: Cragnon, come fonziona! Te g'ha vedut? L'è
sufficit trar foera ol stomego... Far la
faccia de maldrapan...

(VEDE IL PANIERE)

Varda! Tuti 'sti salami, e la carna già
arostida. Ecco qui ol prem regalo a la ghigna
de bravaso. Ahhh!... Femeghe una bona
colasion. El primo che me vegni a far
desturbo ghe sgagno via una bala!

(IL LEONE RUGGISCE ALLE SPALLE DI ARLECCHINO)

Ah, ah... Razzullo, Scaracco, si chi de novo
a romper i cojonì?

LEONE: UGRAUCHH...!

ARL.: Ecco, adesso va già meior... Ma bisogna che
ti ghe mete più convinsion. La convinsion l'è
tuto...

(SI VOLTA A GUARDARLO)

Ohh! Questo sì che l'è un costum de leon come
se deve... Complimentì! OL pare squasi
vero... Oh! Ghe set metui adoso anca la
spussa de leon. Bravi! Adesso però, cari
Razzullo e Scaracco menet i bocoli e lasseme
in pas che g'ho da fare.

(IL LEONE ADDENTA UN SALAME)

Ehi! Cragnon! Questo nol doveit far. Perché
fin che se scherza bon, se scherza. Ma
tocarme i mei salamì mi me adiventì una
bestia... che te sgagna!

(MORDE UN ORECCHIO AL LEONE CHE GUAISCE, MA POI
RUGGISCE E SI PONE RAMPANTE)

Ah, ma cossa ti credit de farne pagura?

(AFFERRA I TESTICOLI DEL LEONE)

Razzullo te gh'avevo visat che ti ghe
sgragnavo i cojon. Adesso ti ghe torco e poi
ti dago de magnare...

(IL LEONE GUAISCE E SI ACCUCCIA)

Oh, a gh'avit imparait la lesson. No esagerà
adesso coi lamenti. No te g'ho dait che 'na
storgiadina... Femo la pase? Va'. Te ghe dò
un salami per un: uno a ti, Scaracco, che ti
set davanti... in la boca. E a ti che te set
drìo dove tel fic... Bon! Soto la coa...

(IL LEONE RUGGISCE E SI RIVOLTA)

Ohì! Cossa te cata? No ti ghe sta ai schersi?
Ah, ti piase solamente fagheli ai altri...
Ah, Razzullo!

(ENTRA FRANCESCHINA)

FRANC.: Oh, deo santo! Arlechin, scapa! Gh'è un
leon... No te lo vedi?

ARL.: Ti g'ha rason, a l'è un lion. Non l'avevo
veduo... Bela bestia!

(SOTTOVOCE AL LEONE)

Feitme un piaser, Razzullo e Scaracco, stet
al zìogo, feme far una bona fegura con

Franzeschina, che poi ve regalo tuto un
coscio arostì.

FRANC.: Salvate Arlechin!... Madre me punta a mi!...
Me zompa adoso!

ARL.: No, Franzeschina... No farte pagura. Ghe son
chi mi.

(SFERRA UNA PEDATA AL LEONE, POI GLI AFFERRA LA CODA E
GLIELA FA GIRARE COME UNA MANOVELLA)

A 'ste bestie bisogna saver come catarle.

(IL LEONE RUGGISCE)

Bravo! Faghene un altro.

FRANC.: Arlechin! No imazenavo mi che ti gh'avesse
tanto stomego. Atento de no farte sgagnare...

ARL.: Sgagnare?! A mi? Varda!

(GLI INFILA UNA MANO TRA LE FAUCI E QUESTA FUORIESCE
DALLA PARTE OPPOSTA)

No me sbavar tuto, ma coss ti g'ha magnà,
lumaci vivi?

(CONTINUA A MALTRATTARE IL LEONE)

Varda chì, ol pare un gaton.

FRANC.: Oh, Arlechin, perdonème se te gh'avevo credut
un cagasotto. No g'ho mai vedut nisciun così

bravoso de corajo, a mi. Te ghe voi un gran
ben Arlechin, meo caro.

ARL.: Al'era ora che te n'incorgessi.

FRANC.: Razzullo! Scaracco! Vegnit a vedar cossa l'è
bon de far ol meo Arlechin con un leon.

ARL.: No ghe son 'sti doi mei compari. A sont
andait via par de là col traghèt.

FRANC.: Ma cossa te disi via col traghèt. I son là,
in sul ponte... Vardali! Razzullo...

(ESCE E VA LORO INCONTRO)

ARL.: Eh, già, sont lori! ...Ma allora chi gh'è
derentro 'sta pele a fa' ol leon?

(S'AFFACCIA ALLE FAUCI DEL LEONE)

Ohì! Chi l'è? Chi sít vui lì derentra? Vegnit
foera... Fève cognoss. At set tí, Buratin?...
Responde!

(IL LEONE ESCE PORTANDOSI VIA IL COSCIOTTO)

Specia! Specia! Chi set lì là? Per piase
dimelo! I sont andait.

(ENTRANO FRANCESCHINA, RAZZULLO E SCARACCO)

FRANC.: Arlechin... Dove ol set casciat il leon? 'Sti
to' doi compari no ghe crede che tí ol leon

te lo fa' balare 'me un gatt.

ARL.: Bon, apena che ol torna ve fago vedar.

FRANC.: Ecolo che riva...

SCAR.: Boia che leon! Via, scapemo!

ARL.: Cagasotto! Uahhh! Che pagura, ah, ah!

RAZZ.: Vorria vedè. Chillo è 'nu leone cattivo. S'è
già sbranato 'o guardiano...

(TUTTI SCAPPANO, ARLECCHINO RIMANE SOLO IN SCENA MENTRE
STA TORNANDO IL LEONE)

ARL.: Ma allora... l'era proprio... un leon... vero!
Ol g'ha 'na sciampa de caval en boca... Ol
vegne de chì!...

(TENTA DI FUGGIRE MA, IMPIETRITO DALLA PAURA, NON
RIESCE PIU' A MUOVERSI)

Boia! I piè!... No se moven pi'!

(IL LEONE SI AVVICINA E LO LECCA)

Ol me assaggia... Se ghe piaso ol me magna!

(IL LEONE SI ACCUCCIA E COSTRINGE ARLECCHINO A SEDERE
ACCANTO A LUI)

G'ho capit, te devo spuresar... Oh! Che vida
de leon!

PROLOGO INFORMATIVO

Lo spettacolo deve ancora cominciare e Dario Fo è già sul palcoscenico. Indossa il costume dell'Arlecchino-Martinelli, quello "a foglie" o "a macule", ma è come se indossasse il maglione nero di Mistero Buffo. E' lì a guardare il "suo" pubblico, ad accoglierlo e, per scaldare l'ambiente inizia, come sempre, a dare disposizioni su come ordinare i posti, sistemarsi sulle sedie per consentire la migliore visione a tutti. Consiglia ad una signora di spostarsi e di togliere il cappotto dalla sedia per far accomodare un signore, sposta un'intera fila di sedie per liberare il passaggio ad altri spettatori, si chede come mai su alcune sedie in prima e seconda fila ci siano dei cartelli con su scritto "riservato", promette che se questi signori non arriveranno in tempo si potranno occupare i loro posti.

Roma - Teatro Tenda (Trascrizione testuale del

Ma dove va? Aspetti con la sua borsettina. Aspetti, non mi faccia far figure, magari è stata la direzione a prenotare per il medico di servizio... Se lei si sente male, durante lo spettacolo, per il gran ridere, chi è che la cura? Si metta a ridere più in là.

(DARIO COMINCIA UN BATTIBECCO SPASSOSO CON GLI INTERESSATI DURANTE IL QUALE CHIEDE ALLA SIGNORA SE E' MOGLIE DI UNO SPETTATORE)

No?... Non è ancora sposata? Va be'. Ad ogni modo cominciamo...

(MA CONTINUA)

Ah, anche là c'è un posto libero... per chi vuole appoggiare il mento durante tutta la rappresentazione, qui ce n'è uno libero, guarda... E tu bambino, cosa stai cercando? Un posto o la tua mamma? Allora mettiti seduto qua!... E' libero quel posto?... Se qualcuno vuole... Vicino ad una ragazza stupenda. Allora... Andiamo a incominciare.

Allora lo spettacolo di questa sera, è ovvio, parla di Arlecchino. Il costume che mi vedete addosso è il primo costume che si conosca di Arlecchino, compreso il maquillage che mi vedete, la fascia sotto il mento che non è altro che una calza messa sulla testa, girata e poi annodata e tenuta con uno spillo... Un particolare che forse avrete già notato è che non ci sono le solite losanghe, come per esempio su quel costume che è di sessant'anni dopo.

(INDICA UN COSTUME ESPOSTO IN SCENA)

Il primo costume di Arlecchino aveva queste foglie, a ricordare un personaggio, o meglio una maschera, che esiste ancora oggi nella tradizione dell'Europa centrale, dell'uomo selvaticus. Cioè le foglie del bosco e della foresta.

Dopo sessant'anni nasce quest'altro Arlecchino che invece ha delle losanghe che assomigliano alle squame dei serpenti, perché allude chiaramente al demonio, infatti il primo termine che conosciamo è Hellequin, che è il nome di un demonio.

Anche Dante Alighieri ricorda, nella sfilza di nomi e soprannomi di diavoli, Ellecchino o Allecchino, che è

appunto un demonio della tradizione dell'Europa centrale soprattutto.

Ora questo personaggio che io interpreto non è quello della tradizione. Sapete benissimo che Arlecchino, quello goldoniano, è una specie di gattone, simpatico, che si rotola, ruba la carne o il pesce proprio come un gatto e poi viene bastonato, preso a calci, perdonato, messo in grembo ed è felice. No, questo è un personaggio che non si può e non si deve perdonare e che nemmeno chiede il perdono.

E' irruento, violento, certe volte blasfemo, irridente in ogni occasione, capovolge tutte le situazioni, non accetta le regole, il buon costume, il buon modo di essere, di fare e di agire, l'onestà dei canoni tradizionali, soprattutto la morale. E' una morale assoluta e lo vedrete nel corso dello spettacolo.

Un'altra cosa da ricordare di questo personaggio, che fu interpretato per la prima volta da Martinelli, Tristano Martinelli che era un attore che faceva parte della prestigiosa compagnia dei Gelosi. Si disfe questa compagnia perché gran parte degli attori tornò dalla Francia all'Italia e si costituì un'altra compagnia,

chiamata dei Raccolti, proprio perché raccoglieva un certo numero di attori transfughi di altre compagnie. Questi Raccolti misero in piedi un grosso spettacolo, uno spettacolo di grossa carica comica ed ebbero uno straordinario successo.

Ecco, per capire subito l'irruenza di Arlecchino che, in una scena sul più bello si tirava giù le brache e defecava, naturalmente con un trucco ovvio, non faceva proprio le feci dirette, roba di cartapesta, così come faceva pipì in mezzo al pubblico e molte volte non fingeva di fare pipì ma la faceva sul serio con sghignazzi, risentimenti, provocazioni.

La forza di Arlecchino era che piaceva immensamente, proprio questa maschera legata ad un uso più francese che italiano, legata a tutti i personaggi della letteratura popolare e soprattutto era amato dal re.

Il re impazziva e tutta la corte con lui, la regina in alcune lettere lo prega di tornare a corte per delle rappresentazioni, addirittura la regina volle essere madrina dei figli di questo Arlecchino.

L'Arlecchino in questione va giù a piedi giunti, sbraga, sfascia, distrugge il ritmo stesso della commedia.

Un'altra cosa che vi voglio subito segnalare, a proposito di questo tempo di cui sto parlando, cioè di quattro secoli fa esatti, sono i canovacci, i canovacci della Commedia dell'Arte.

Sono illeggibili anche per gli specialisti. Perché? Perché ci sono magari duecento righe dove sono raccontate tutte le trame, le chiavi di una commedia, poi però dentro c'è scritto: "Lazzo del cane", "Lazzo del saltimbanco", "Lazzo dell'inciampo", "Lazzo dell'acqua sputata", "Lazzo dell'acqua sputata", "Lazzo del vomito"...eccetera.

Ora questi lazzi, che sono soltanto indicati, sono la carne, la polpa della commedia, perché il resto è soltanto l'involucro, il contenitore, infatti in venti minuti noi ci leggiamo la commedia, ma è insipida, non sa di niente, molte volte è banale, è ovvia, ma si sa che queste commedie avevano successo enorme, che duravano due, tre ore di seguito con grande godimento della gente.

Ecco, allora si tratta di ritrovare quel significato che faceva il corpo della commedia e qui siamo nelle grane, perché nessun testo dà informazioni in merito. Per nostra fortuna questo teatro ha avuto la possibilità di sciogliersi e di rinascere dentro altre forme di teatro minore che gli accademici non hanno mai guardato con attenzione.

Così, per esempio, i clown, tutta la storia dei clown e i loro testi, che non sono altro che la derivazione diretta dei testi della Commedia dell'Arte. Bisogna sempre ricordare che il clown nasce molto tempo prima del comico della Commedia dell'Arte, è medioevale, è il giullare. Mi ricordo quando in Inghilterra recitavo le giullarate di Mistero Buffo, il traduttore quando io dicevo "giullare" diceva sempre "clown".

In Inghilterra, voi sapete benissimo, che Shakespeare scrivendo le indicazioni per i personaggi, i becchini che recitavano nell'Amleto, indica due clown e così nell'Enrico V, eccetera eccetera.

Ora grazie a questa trasformazione di chiave dalla Commedia dell'Arte ai clown, clown che entrano nella Commedia dell'Arte e ne escono, il bagaglio è andato

salvo, salvo dentro queste chiavi, così nell'avanspettacolo le ritroviamo, nel teatro di varietà e addirittura nel film muto.

Se osservate le storie, è ovvio, del più grande Charlie Chaplin, ma anche Buster Keaton e gli altri, noterete che tutte queste storie che son dentro provengono tutte dall'antico, e proprio dalla Commedia dell'Arte.

Grazie all'aver trovato il nesso e soprattutto la radice di queste storie, le abbiamo ricostruite. Adesso vi faccio un esempio.

Prendiamo un pezzo che a mio avviso è uno dei più esilaranti e si chiama, appunto, no, appunto non c'entra niente, si chiama "Il Fallotroppo" o meglio "Arlecchino Fallotroppo", Arlecchino portatore di fallo, perché ad un certo punto si trova a portare il proprio fallo in dimensioni enormi. Ma vediamo com'è la storia. Una delle prime volte che vediamo Arlecchino con un padrone, il Magnifico, che è il suo padrone, il Magnifico che è questa maschera, tanto per indicarla. (SI DIRIGE VERSO IL PANNELLO ALLE SUE SPALLE E PRENDE UNA DELLE MASCHERE)

Vedete? Ecco qua! Questo è il Magnifico e capite perfettamente il tipo di ironia che si fa a Lorenzo il Magnifico, eccetera eccetera. Di magnifico questo personaggio non ha niente, anzi è gretto, è sfasciato, è finito, non ha più denari, non ha più neanche aristocrazia dentro di sé, né cultura. E' il padre di un altro grandissimo personaggio che è Pantalone, eccolo qua!

(POSA LA MASCHERA E NE PRENDE UN'ALTRA)

Questo naturalmente è di qualche tempo dopo.

(RIPONE LA MASCHERA)

Il Magnifico manda Arlecchino a compiere una commissione, e la commissione sarebbe quella di acquistare una pozione straordinaria che servirà al Magnifico per risolvere un problema veramente impellente e tragico per il Magnifico, che è quello di sedurre, amare e fare una bellissima figura con una signora, non proprio signora, ma una prostituta detta a quei tempi, appunto, cortigiana.

Allora Arlecchino va a comprarsi questa pozione che dovrà sveltire e ridare energie straordinarie sul piano sessuale al Magnifico; contratta la pozione, riesce a

pagarla un terzo del prezzo pattuito e con i denari che ha ricavato da questo mercato riesce ad andare in un'osteria, sempre con questo bottiglino, la fiaschetta con dentro la pozione. La fattucchiera ha detto, ha pregato Arlecchino di stare attento e di non dare più di un cucchiaino al padrone perché gli può succedere un'esplosione completa, a cominciare dal basso verso l'alto.

Ora Arlecchino con i suoi amici beve, sgavazza, torna ridendo, esce dall'osteria e ad un certo punto beve anche la pozione...che non l'avesse mai fatto! Di colpo si sente crescere un calore immenso, gli cresce dall'alto in basso un sesso esorbitante, gli scoppia la cintura, scoppiano i bottoni e comincia a crescere a tal punto che è quasi strozzato nella sua dimensione, fatto sta che riesce...ed ecco qua c'è "Lazzo della pelle di gatto", è ovvio che riesce a vedere una pelle di gatto che gli servirà a coprire qualche cosa. Poi c'è il "Lazzo della signora che vorrebbe prendere in braccio il gatto", poi "Lazzo del cane che morde il gatto", poi "Lazzo delle fasce del bambino appese ad asciugare", "Lazzo delle ragazze che vogliono

abbracciare il bambino", "Lazzo di Arlecchino che cerca di portarsi via il bambino", "Lazzo del bambino che esplode".

(RISATA DEL PUBBLICO)

Ecco, grazie a questa risata io sono tranquillo perché ho capito che la vostra morbosità è a punto degno... perché possa raccontare con facilità, senza sforzarmi oltre. Ho capito che correte tutti... Ogni tanto vedo questi amici di dietro che scantonano... Faccio sempre così...

Ad ogni modo dicevo che i lazzi... Adesso vi racconto tutta la storia, di come si realizza soprattutto la trama pulita conoscendo questo andamento. Allora partiamo dal momento in cui Arlecchino si trova con tutta questa mercanzia di bottiglie, canta felice e beve e a un certo punto si rende conto di aver bevuto la pozione.

ARL.: (CANTA) Ah, che bel! ...Bel vin... Ah! che bel, che bel. Ah! Che bel...Bel...

E' una canzone bergamasca del V secolo per ubriachi solisti.

(RISATA DEL PUBBLICO)

Ah, che bel! Bel vin... Oh, oh che bel... Oh,
 che bel, che bel cojon... cojon...son mi!
 Boia che cojon! Me son bevù tuta la posìon...
 Boia! Ohì, desgrasià, me l'aveva dito... Oh,
 la fatuciera m'aveva dit de no berne pi' de
 un cuciarin e adess cossa me capita?
 Ohì! Che... Boia che... Ma cosa m'ariva? Ol
 cojon balon che crese!... Ohì! Che è
 'n'anguria... Ohì che l'è un melon. Boia!
 E... Pciuumm! Pciuumm!... S'è sciopà la
 sentura, i botom che saltan, pitìpim,
 pitìpom, pton,... Ohì, el me sgrossa a
 ridere. Al me par d'ess un general in
 pension. Ma cosa l'è 'sto stomeg, come 'na
 goba? Adesso va che lo nascondo, che la gente
 la riva, guarda qua... Ohì!...

Lazzo della pelle di gatto appesa ad asciugare.

Ohì, 'sto gato qua... Ohì che me serve,
bon!...

(SI RICOPRE VELOCEMENTE IL FALLO)

... Ecco, ecolì. Miaoooo... Buonziorno...

Al'è el me' gatt, sì. A mi me piase i gatti

(CERCA DI ACCAVALLARE LE GAMBE MA NON CI RIESCE PER
L'ENORME MOLE DEL FALLO. GROSSA RISATA DEL PUBBLICO)

E... ghe vago matto per i gatt... Eh? No,
siora, no tochè 'sto gatt. No!, No...per
favor...No lu' l'è cativo... Sgagna... No,
no, no... El g'ha la rognà... Noooo! No,
siora!... No tochè 'sto... Via, anca ti
bambin! Via!... No! Un can!...

Lazzo del cane

(ULULA E ABBAIA)

Uhuhu! Uhuhu! No, va via!

Uhuhu!

Prende subito la pelle, la leva, butta la pelle del
gatto e il cane gli va dietro.

Boia! M'ha sgagnà tuto... Desgra...! Ohi! Che
 vegne gente, e questo... ol crese sempre più.
 Boia! Come fago adeso? Oh, ecco. Ah, ah...

Lazzo della benda, o meglio della fascia, del fantolino
 appesa ad asciugare.

Ohi che bello, guarda questo qui. Ah, ah!
 (GRAMMELOT INCOMPRENSIBILE)

Ohi, ohi...

(MIMA DI FASCIARE IL FALLO)

Ohi... Una cuffietta... Sarà el davanti o el
 de drio...

(CANTA)

Nana bobò

Nana bobò

Tuti i bambini dorme

E questo no

Dorme dorme dorme per un anno...

... Ziorno... L'è el me' bambin. No g'ha

sonno... G'ha 'na fame tremenda, ma no

g'ha... No, no, l'è venù su poco fa, che...

cioè, no, scusa no siora... no tochè, no
 tochè el... Via!... Lassa star el bambin...
 No fiolin, no, no, no, no ser pol toccare... A
 gh'è la rosolia... No, no, ahh! No!

(SERIE DI SUONI IN GRAMMELOT)

Puahhhhh!!!! OI m'è sciopà el bambin!...
 ... Che bello vivere da castra... Ah, ah...

Ed è finito.

(GROSSO APPLAUSO)

Adesso vi ho indicato velocemente quelle che sono le
 chiavi di svolgimento, appunto, dei canovacci. Un'altra
 cosa da ricordare della chiave di Arlecchino, è il
 gioco piuttosto pesante invece, qui sul piano politico,
 cioè della satira politica. Ci sono delle storielle che
 Arlecchino di colpo si mette a raccontare interrompendo
 l'andamento dello spettacolo, che sono davvero feroci.
 Ce n'è una che potrebbe essere una barzelletta di
 grande attualità, basta trasporre i personaggi...
 Ecco, c'è quella che è tutta presa a irridere tre
 famosi ministri... Uno si chiamava Blighiull, l'altro

si chiamava Bluchstill, e il terzo si chiamava Pomplé o Pompré.

Ora questo... L'ultimo è proprio un personaggio che ci è molto vicino, nella memoria se non altro... Come trasposizione, ecco, possiamo pensare immediatamente a chi?... Ecco a Longo... Ecco, Longo preciso, un po' minotauro, infatti nelle caratteristiche... (IRONICO)
Ci è dispiaciuto moltissimo che Longo sia uscito di scena, io ho sofferto moltissimo quando... Che anche i socialdemocratici si siano resi conto che era un coglioncione guarda che ci vuole... Per accorgersi loro bisognava proprio che fosse oltremisura, bisogna ammetterlo. Ora dicevo che questo Longo... ecco Longo è il primo, poi ci mettiamo dentro senz'altro Andreotti... eh, sì, Andreotti c'è dentro.

C'è una caricatura del tempo... di... Glonglin... che è proprio con le ali... Addirittura si vede che sotto ha... Che ha le ali Andreotti non lo sapevate? Quel rigonfio che ha qua è perché si mette la giacca a coprirsi le ali, ma di notte si toglie la... e gniiiahaohhhh! Vola sopra Roma...

(APPLAUSO FRAGOROSO)

Allora abbiamo Andreotti che vola e in questo caso il terzo personaggio... terzo personaggio è senz'altro Craxi. Craxi, bello... potente, così risoluto. Ecco. Immaginiamo che ci sia una rivoluzione, cioè al tempo raccontava Arlecchino che c'era stata una ribellione più che una rivoluzione e che i rivoltosi acchiappano i tre ministri e li condannano a morte. Però permettono a tutti e tre di scegliersi la morte che preferiscono.

C'è il giudice che dice subito a Craxi: "Che morte preferisce?". Allora c'era il taglio della testa, l'impiccaggione, c'era già la fucilazione, le prime schioppettate... In questo caso noi dobbiamo sostituire, per essere moderni, al taglio della testa la sedia elettrica.

Ecco allora subito Craxi risponde: "Io preferisco la sedia elettrica. Ho avuto dei guai, così... Dei momenti di tensione con Reagan, ma in questo momento io mi trovo con lui in una chiave di amicizia eguale soltanto a quella che ho per Berlusconi. Dunque io mi siedo... La sedia elettrica senz'altro la scelgo per ricordare l'amicizia che ho per Reagan."...

Si siede immediatamente sulla sedia elettrica, si mette a posto tutto... Conosce la sedia elettrica a memoria, perché ne aveva già comprata una che voleva usare per Spadolini... Voleva farlo sedere sopra... Che avrebbe commesso un errore perché sarebbe andata tutta "incuagliata", tutta... tutto un latte versato... Si sarebbe sciolto alla prima scarica... chhh chhh chhh chhh...

(APPLAUSO)

Devo dire... Devo dire che poche persone, pochi paesi hanno un senso del grottesco come noi italiani, perché l'idea di scegliere Spadolini come Ministro della difesa guarda che...

(APPLAUSO)

...Non cannoni ma burro, è proprio lui... il burro...

(APPLAUSO)

Che quando... Tutte le fotografie di gruppo dei ministri vengono tutte sfocate, ché c'è lui che...

(URLANDO) "Stia fermo Spadolini!" (MIMA UNO SCIOGLIMENTO) "Son fermo!".

(APPLAUSO)

Balla per delle mezz'ore... E' un budino... Proprio un crem caramel. Crem caramel, proprio lui. E la cosa, la cosa è che... Io immagino sempre se ci fosse stato durante la presa di Roma, per esempio alla Porta Pia, se l'avessero messo di fronte così... Con i bersaglieri che... (GRAMMELOT) alè, alè... Oh, dio... (MIMA LO SFASCIARSI DELLA PORTA-SPADOLINI)

(RISATA)

Roma sarebbe ancora in mano al Vaticano... Va be'... Allora dicevo che Craxi si siede subito e dice: "Scattate pure, io sono pronto". Tirano giù la leva, oscilla un pochettino, si sente un bruciatichio di peli superflui che vanno... Poi un'altra... Shommm!... Si incendia tutto il petto... Vhommmmm!... Una fiammata, ché è villosa assai, poi... shacchete...ttttttttt... Gli girano un po' gli occhi... Niente. Non succede niente.

"Per lei - dice subito il giudice - lei...legge internazionale, la terza volta che non funziona... che lei è salvo... Via! Lei è libero. Lei è salvo." Esce e incontra immediatamente Andreotti, che sta lì appoggiato con la sua borsa. Sapete che non molla mai

la sua... Andreotti lo vedete sempre in questa posizione... Sempre, è sempre con la borsa che ha dentro tutti i documenti fregati dal SID, dal SISM, tutto, figurati. Le lettere di Sindona, c'ha dentro tutto... I Caltagirone, i biglietti d'auguri, ce li ha tutti, tutti dentro lì. Va be', devo dire che ci... che ci fa anche l'amore con questa borsa lì. Non nel senso che va a far l'amore con una donna e si porta dietro... No, no, no. Fa l'amore direttamente con la borsa. Apre la borsa... Bluff!, Va dentro (URLANDO) Ahiaaahh! Pluff! Co' le ali, piume che saltano via...

Ecco Andreotti, subito incontrato da Craxi... Craxi subito: "Attento che la sedia elettrica non funziona", via, esce. Andreotti entra e il giudice: "Quale morte preferisce?". "Senz'altro la sedia elettrica". "D'accordo". Subito trac! Tc tc tc tc tc tc ... Si sente, si vede allargare... Ah, prima di tutto lui si drizza di colpo così, le palette si muovono così... Il collo gli si allunga. Diventa dritto come un giunco meraviglioso. Alla terza... trottotto tc tctctc tc... Non succede niente. "Lei è libero". Esce Andreotti e incontra Longo che è lì così, Plompli, per i Francesi

del tempo, e subito gli dice: "La sedia elettrica non funziona". "Ehhh???" "La sedia elettrica non funziona". "Ahh, grazie". Entra e subito il giudice dice a Longo: "Allora che morte preferisci?" "Beh, la sedia elettrica non funziona, preferisco la fucilazione".

(APPLAUSO FRAGOROSO)

L'altro giorno c'erano degli stranieri qua, che si guardavano l'un l'altro e si chiedevano: "Ma davvero è così coglione?". "Sì".

(APPLAUSO)

Va be'... Potete ben capire che questo pezzo sarà tagliato per intero in televisione... Non può passare. Ma anche perché... Va be', lasciamo correre.

Allora, volete... Prima di portar via questi vi faccio vedere che qui ci sono tutte le maschere della Commedia dell'Arte... le più importanti... Da Pulcinella, Pulcinella è questa, poi c'è un altro Pulcinella là, c'è un altro Balanzone, questo è il Pulcinella di Eduardo. Ecco questa è la maschera che porta Eduardo, poi ci sono altre maschere, quella là è quella di Petito, poi c'è Razzullo, poi c'è un altro Magnifico,

poi c'è il Capitan Fracassa. Ci sono tutti insomma, le più importanti ci sono... e le togliamo...

(DUE ZANNI PORTANO VIA IL PANNELLO CON LE MASCHERE)

Questi sono due costumi che porta Franca, uno è della Franceschina, quest'altro invece è quello di Eularia Savante che era Isabella Andreini, cioè l'Isabella Andreini interpretava questo personaggio, voi sapete che... Cos'è quella bambina che?...

(INDICA TRA IL PUBBLICO)

Stupendo... Questa risata della bambina... Allora dicevo che Isabella Andreini interpretava il personaggio di questa Savante, Isabella è stata la prima grande attrice della Commedia dell'Arte e la prima donna, si può dire una delle prime donne che è salita sul palcoscenico, giacché voi sapete che per secoli era stato proibito alle donne di montare sul palcoscenico... Quello che invece viene portato via adesso è il classico costume goldoniano... Ecco di Goldoni, quindi siamo alla fine del 1700.

Devo introdurvi il prologo. Il prologo era importantissimo ai tempi della Commedia dell'Arte perché quasi sempre dopo il prologo che passava...

passavano gli incaricati a staccare i biglietti, cioè la gente si guardava il prologo, poi decideva se rimanere a vedere lo spettacolo o meno e pagava il biglietto. Se non gli piaceva andava in un altro teatro, si vedeva un altro prologo. La sera... "Sei arrabbiato?"-"No, son stato a veder dei prologhi", e non vedevano gli spettacoli.

Ora lo spettacolo di questa sera comincia con un prologo a scatafascio, o meglio dire con il tormentone dell'incidente. Vedrete degli incidenti, è un classico proprio della Commedia dell'Arte, gli incidenti e il tormentone... Vedrete che ha un susseguirsi proprio a onde di incidenti che non permettono al prologo di esplodere e di iniziare dentro lo spettacolo.

Andiamo a incominciare, via...

(LUNGO APPLAUSO)

SEZIONE SECONDA

MATERIALI

Riteniamo opportuno allegare gli scritti di Ferruccio Marotti, Delia Gambelli e Dario Fo apparsi nel catalogo del XXXIII° Festival Internazionale del Teatro e che presentarono l'operazione Fo Arlecchino nell'ambito della Biennale Teatro di Venezia.

UNA COMMEDIA ALL'IMPROVISO

di Ferruccio Marotti

L'idea di proporre al maggior attore/autore italiano dei nostri giorni di confrontarsi con il maggior attore/personaggio della commedia dell'arte, mi perseguitava da anni: da quando Delia Gambelli aveva ricostruito la vicenda della nascita del personaggio più emblematico del nostro teatro, e gli aveva dato i lineamenti di Tristano Martinelli, grande improvvisatore, e di Dominique Biancolelli, l'inventore del «non personaggio», dell'Arlecchino che è sempre stato «altrove», che non è presente a se stesso, non ha identità e quindi ne può avere mille.

Solo un attore epico, straniato come Dario Fo, poteva rendere in termini attuali, non di para-filologismo tradizionale, il gioco farnambolico di invenzioni scatenate di un «non personaggio». E Franco Quadri ha reso realizzabile ora il progetto scoprendo che, in base all'ipotesi di Delia, sono giusto quattrocento anni che Arlecchino ha inaugurato a Parigi la sua vita teatrale: e a un quadricentenario non si può venire meno. Così, da un anno a questa parte, ci siamo visti quando possibile con Dario, a Roma, a Milano, a S. Cristina di Gubbio, a Cesenatico, per parlare di questo Arlecchino, delle possibili chiavi comiche, e di come realizzare su tutto ciò un laboratorio che possa diventare spettacolo. L'impegno comune era di non fare della filologia, ma di lavorare nella direzione di un'equivalenza attuale di chiavi comiche arlecchinesche. Insieme con Delia abbiamo ricercato i lazzi più emblematici dell'Arlecchino Martinelli (di cui ci ha lasciato testimonianza tecnica, sia pure in modo criptico, Flaminio Scala con il «Teatro delle favole rappresentative») e quelli dell'Arlecchino Biancolelli (che lo stesso attore ha trascritto nello «Scenari») e li abbiamo raccontati a Dario, che nel frattempo disegnavo, rubando matite, carta e colori al figlio Jacopo. Poi Dario li riraccontava, reinventandoli, quelli che più lo avevano colpito. Abbiamo messo insieme materiali comici per tre o quattro spettacoli. Una sera, a Roma, mi ha detto che Franca infine aveva accolto l'idea di recitare il personaggio femminile, Isabella, in ricordo di quell'Isabella Andreini, comica dell'arte, che, nella Pazzia fatta alla corte dei Medici, rifaceva le parti di tutti i personaggi dell'Improvisa, maschili e femminili.

Ora ci siamo rivisti qui, a S. Cristina di Gubbio, nella Libera Università di Alcatraz di cui è Magnifico Rettore Jacopo, il figlio di Franca e Dario, e fra cavalli bradi al pascolo e raffinate ricerche di cucina ecologica (non posso non rammentare le zuppe di cipolla proposte da Franca come stimolo alla chiarezza intellettuale), si è iniziato il lavoro scenico. Su uno dei temi comici individuati, per esempio il lazzo della scala o quello degli occhiali o quello del rubare gli ori alla Madonna, Dario improvvisa una serie di lazzi e battute comiche, dove confluiscono incredibilmente le costanti strutturali del comico, e Martinelli o Biancolelli si mescolano con i clowns e con Karl Valentin, nella direzione di un comico arlecchinesco, folle, disancorato, assurdo.

Noi registriamo il tutto in video. Poi si trascrivono le battute e un gruppo di giovani attori le rifà con la guida di Dario e Franca. Il giorno dopo Dario le restringe, le rifà, inventa con Franca nuove improvvisazioni, in un crescendo di gioco e di divertimento. Gli attori talvolta sono sconcertati. Spesso Dario mescola per contrappunto uno, due o tre sketch comici. E noi registriamo facendo sussultare le telecamere per le risate.

Domani arriva un gruppo di studenti da varie università italiane, che seguirà il lavoro del laboratorio fino al debutto veneziano. Non so come andrà a finire, come queste diverse situazioni comiche confluiranno in uno spettacolo. Ma è un'esperienza incredibile, affascinante. Una situazione da commedia all'improvviso.

*S. Cristina di Gubbio, dalla Libera Università di Alcatraz
22 settembre 1985*

LA NASCITA DI ARLECCHINO

di Delia Gambelli

Il mistero dell'origine del nome di Arlecchino, che ha intrigato gli studiosi fin dalla metà del 600, elude ancora una definitiva risoluzione pur tra le tante svariate e pittoresche proposte: Charles-Quint, il re Carlo Quinto, alla cui morte si riallaccia la leggenda di una cavalcata infernale di anime di cavalieri dannati; l'Alcchino dantesco; Hernequin, conte di Boulogne, condannato a vagare in eterno con la sua «masnada selvaggia» sul campo di battaglia; o – ed è l'ipotesi più probabile – antico nome francese designante diavoli dispettosi, che risale a sua volta su fino all'XI secolo, a quello di una famiglia di spiriti della morte che cavalca in eterno. Così, la scherzosa genealogia proposta dall'Arlecchino Biancolelli nel suo scenario forse dice appunto, e predice, la vanità finale delle dette dispute etimologiche: Fregocola, padre di Arlecchino, ricercato dalla giustizia per un eccesso di onestà, carica il figlioletto appena nato e il resto della sua roba su un mulo e lascia la città; durante la fuga si crede inseguito da un uomo il quale a sua volta, vedendosi osservato da lui, si china dietro un cespuglio per un bisogno urgente provocatogli da una scorpacciata di uva; Fregocola, convinto che si tratti di uno sbirro, incita l'asino a correre gridandogli: «Ar, ar!» e aggiungendo: «L'è chin! (si è chinato)!»; alla fine, in ricordo di quell'avventura, il padre chiamerà il bimbo: Ar-l'è-chin, Arlecchino!

Un po' di luce si è fatta recentemente sulla data di nascita del personaggio e sull'identità dell'attore che per primo lo ha portato sulle scene e reso famoso. A Parigi nel 1584 Bartolomeo Rossi, detto in commedia Orazio, dà alle stampe la pastorale *Fiammella*, in cui presenta le maschere dei comici italiani e cita nella premessa e nel corso dell'opera i nomi degli attori famosi di quegli anni, e anche Arlecchino. È questa verosimilmente la prima volta che Arlecchino è nominato in lingua italiana; e sembra menzionato, più che come maschera, tipo non collegabile a un singolo attore, proprio come attore-personaggio: «... vi ho avvertiti che le parti ridicole hanno da essere libere nel dire come Bergamino, se bene non osserva la vera parola bergamasca, non importa, perché la sua parte è come quella di Pedrolino, Buratino, Arlecchino, e altri che imitano simili personaggi ridicolosi, che ogni uno di questi parlano a suo modo senza osservanza di lingua, differenti da M. Simone, Zanne dei Signori Gelosi, e M. Battista da Rimini, Zanne dei Signori Confidenti, che questi osservano il vero decoro della Bergamasca lingua».

Sempre a Parigi, nel corso del 1585, vengono pubblicati i primi due scritti che hanno come protagonista Arlecchino. Il primo opuscolo si intitola *Histoire plaisante des Faicts et Gestes de Harlequin Commedien Italien. Contenant ses songes et visions, sa descente aux Enfers pour en tirer la mère Cardine comment et avec quels bazards il en eschappa après y avoir trompé le Roy d'Isclury, Cerberus et tous les autres Diables*. Racconta come Harlequin comedien Italien scenda all'inferno per portarne via la madre Cardine, la tenutaria di un rinomato bordello parigino dell'epoca, già protagonista di due libelli satirici a sfondo infernale. Se il tema del viaggio agli Inferi ha precedenti ben noti nel mondo dei comici ed è uno dei «topoi» dei monologhi zanneschi (il motivo ricorrente dell'«insonio» o «sogno del Zani» ambientato a scelta nel mondo sotterraneo o nel paese di cuccagna), il fatto che il primo scritto arlecchinesco parli di una sua discesa all'inferno è se non prova inconfutabile, certo suggestivo suggello dell'origine e dei tratti demoniaci della maschera. Comunque le salaci notazioni

satiriche sui natali di Arlecchino, innegabilmente offensive, contenute nel pamphlet assumono una funzione ambigua, intrecciate come sono alla descrizione delle impreviste movenze acrobatiche di Arlecchino; e gli alessandrini dell'anonimo poeta hanno di fatto svolto un ruolo di efficace battage pubblicitario. Arlecchino risponde con un opuscolo stampato di 174 versi, che probabilmente fa vendere all'ingresso del teatro e che recita a mo' di prologo alle commedie, scritto «en langue arlequine»; lingua che consiste in un francese maccheronico, zeppo di vistose storpiature ed evidenti italianismi, che saltella con ritmo mosso e vivace lungo l'alternarsi di due decasillabi e un senario e il susseguirsi di rime bacciate più o meno approssimative. Arlecchino, inoltre, non contento di vendicarsi del poeta «fils de Madame Cardine», aggiunge al fondo del suo componimento, quattordici versi di profonde scuse da parte del poetastro mortificato. Che si sia trattato di uno scontro feroce provocato da un attore francese per reazione al concorrenziale successo di attori italiani, o di una manovra pubblicitaria concordata, è interessante notare come gli insulti iperbolici rivolti ad Arlecchino e l'insistenza sulle sue affinità elenive coi diavoli siano già subordinati fin d'ora a un motivo ricorrente fondamentale: la prepotente affermazione di un nuovo, singolare personaggio comico, cui ha dato vita un acrobatico attore professionista italiano.

Che il primo exploit scenico di Arlecchino possa situarsi a Parigi in questi anni lo testimoniano anche la probabile datazione di alcune incisioni in cui compare Arlecchino, del famoso Recueil Fossard, una raccolta di stampe teatrali che riproducono momenti scenici citando nel margine inferiore il dialogo in versi dei personaggi ritratti, nel margine superiore il loro nome.

Ma chi è il geniale attore che ha inventato questa particolare figura di zanni, attingendo insieme alla tradizione dei facchini bergamaschi e alle tradizioni popolari francesi? La risposta più plausibile, allo stato attuale delle indagini, di questo ulteriore, e non ultimo, enigma è Tristano Martinelli. Prove a favore: la sua presenza in Spagna, a Madrid, nel 1588 e forse già nel 1587; il passaggio e la sosta a Parigi erano una tradizione per gli attori italiani recantesi o provenienti dalla Spagna. Il carattere buffonesco, sfrontato dell'Arlecchino degli opuscoli e delle incisioni esaminate corrisponde a quello dimostrato da Tristano nei documenti che di lui ci rimangono. Indicato dai contemporanei semplicemente come Arlecchino, è indirizzata ad Harlecchin la lettera che gli rivolge personalmente il re Enrico IV per invitarlo a Parigi, dove riscuote ora un successo grandissimo che lo obbliga a fermarsi per un anno intero. Qui, nel 1601, dà alle stampe il secondo opuscolo a firma Arlecchino, sul cui frontespizio spicca un richiamo, forse non casuale, all'inferno: «imprimé delà le bout du monde». Il libretto, composto per ottenere dal re e dalla regina Maria dei Medici una collana d'oro, ha il pomposo titolo di «Compositions de Rhétorique»; ma le settanta pagine che lo compongono sono quasi completamente bianche ma sussiegosamente riquadrate da due linee scure.

Dopo le felici tournées degli «Italiens» nel 500, e il trionfo di Martinelli, prosegue a ritmo intenso e con sempre crescente successo l'intermittente presenza di compagnie italiane a Parigi; fino ai due lunghi soggiorni del 1653-55 e del 1658-59 biennio in cui sul palcoscenico di uno stesso teatro, il Petit-Bourbon, i comici italiani si alternano con la troupe di Molière; fino, soprattutto alla tournée del 1660-61, che porta alla costituzione, per volere del cardinale Mazzarino, di un teatro stabile di comici italiani a Parigi. Il trio comico è affidato a Tiberio Fiorilli, il leggendario Scaramuccia, allo zanni Domenico Locatelli, detto Trivellino, e al secondo zanni Giuseppe Domenico Biancolelli, Arlecchino. Il ritorno in Francia di quest'ultima maschera è anche

per più aspetti, una seconda nascita. Fino a questo momento infatti, la presenza di Arlecchino è comunque saltuaria (Tristano Martinelli si ferma solo per brevi soggiorni a Parigi; e l'eventuale presenza di saltimbanchi e attori che sulla scia della sua recente fortuna avrebbero adorato quel nome per fuggevoli esibizioni, non ha lasciato traccia). Dominique diventa famoso in Francia, rimane sulle scene parigine per ventotto anni, fino alla morte. Seconda nascita soprattutto perché Biancolelli dà vita a un Arlecchino diverso dai modelli precedenti e affatto singolare nell'ambito della Improvvisa. Fondato su un gioco scenico in cui il virtuosismo gestuale si fonde con il gusto delle acrobazie linguistiche, dei lapsus, degli equivoci verbali; in cui l'attore traspassa con disinvoltura gratuita da momenti di eccezionale e disponibile versatilità a comportamenti del tutto balordi inutili inefficaci. Lo si può leggere nella preziosa raccolta di canovacci delle commedie rappresentate da lui stesso trascritti dal punto di vista del proprio ruolo; dello scenario originale, perdutosi, ci resta una traduzione francese. Con Biancolelli torna dunque a Parigi, dove probabilmente era nata, la maschera di Arlecchino. Ma l'origine francese è presto rimossa, appena Arlecchino diventa il personaggio simbolo, in Francia, della commedia dell'arte. Gli storici della «Comédie italienne» vedono Arlecchino attraverso il filtro deformante dell'enorme popolarità e della esemplarità di tale maschera e tendono ad identificarla con il «jeu italien», con il nucleo originale dell'Improvvisa, mentre nel 600 il nome di Arlecchino è quasi sconosciuto in Italia; ed è solo per un sorprendente fenomeno di riflusso culturale che il personaggio divenne anche in Italia dal 700 in poi sulla scia della notorietà conquistata a Parigi un personaggio tipico della commedia dell'arte.

Anche il costume di Arlecchino è ricco di sorprese, offre un ultimo effetto «decezione». L'osservazione del costume di Arlecchino ha inoltre fatto capovolgere i termini del problema agli studiosi francesi, che finiscono per considerare le altre maschere quasi sottospecie di Arlecchino, distinguibili dall'archetipo talvolta solo perché manca loro la spatola. Al contrario il costume multicolore, a losanghe, a toppe, per noi inscindibile dall'immagine di Arlecchino, è in realtà attribuito di molte altre maschere italiane fino alla fine del 500; non si sa se il primo attore che lo creò ha pensato alla tradizione giullaresca o alle macchie demoniache o alle toppe del morto di fame. Certo, nel giro di pochi anni dall'abito pezzato ancora di Martinelli si passa ai lussuosi abiti multicolori di molti zanni. E il Cecchini deplora la stravagante inverosimiglianza di tale moda: «L'abito adunque vorrebbe esser moderato, il quale si è molto allontanato et a gran passi discostatosi dal convenevole, poscia che in vece de' tacconi e rattoppamenti (cose proprie del pover'uomo), portano quasi un recame di concertate pezzette, che li rappresentano morosi lascivi, e non servi ignoranti. Si che lo sconcerto dell'abito par che indizii quello dell'ingegno».

Nel caso di Arlecchino, lo sconcerto dell'abito ben conviene alla storia di una maschera intessuta di imprevisti, sorprese, di enigmi aperti, del gioco burlesco di elusivi indizi.

UNA MASCHERA DI QUATTROCENTO ANNI

di Dario Fo

Arlecchino ha quattrocento anni. Infatti, abbiamo notizia della sua apparizione, per la prima volta, sulle scene intorno all'anno 1585.

Il primo Arlecchino è Tristano Martinelli, giovane comico della compagnia dei Raccolti, un gruppo che si realizza a Parigi con l'unione di tutti gli attori che non hanno voluto seguire l'Andreini e Isabella, sua moglie, capocomici dei «Gelos», rientrati in Italia. Gli inizi di carriera di questa maschera sono stati difficili. Arlecchino ha dovuto percorrere lo stesso faticoso itinerario, meglio dire: da dovuto soffrire la stessa «gavetta» nel ruolo secondario al pari d'un qualsiasi giovane attore alla prima scrittura, alla seconda... e anche alla quinta.

Arlecchino, infatti, ha cominciato come sotto-zanni al servizio di Petrolino ch'era lo Zanni capo, lo Zanni che architetta, manovra, determina la situazione della commedia.

Il tempo in cui Arlecchino rimane in scena si risolve, all'inizio, in una vera e propria apparizione. Due, tre «entrate comiche» di respiro e via. Se lo togliessero di mezzo, nessuno se ne accorgerebbe. L'Arlecchino primordiale è personaggio superfluo e, soprattutto, la sua azione è gratuita, quasi senza senso.

Oltretutto, quello che fa è terribilmente osceno e cruento, di una crudeltà fine a se stessa, priva di ogni ragione.

Nel bel mezzo di un dialogo tra innamorati, Arlecchino entra in scena e si cala le braghe.

«Che fai?» gli urla qualcuno, e lui, quasi stupito: «Che debio far? Cago!»

Arlecchino si spaventa alla vista di una donna poco vestita. Poi afferra impunemente per il sedere, a tutta mano, una signora con il pretesto di aiutarla a salire le scale.

Sembra un selvatico senza ragione, ma ecco che, all'istante, si mette a filosofare con il linguaggio dei dotti di Rabelais. Prende a calci un fantasma e schiaffeggia il teschio della morte facendogli saltare tutti i denti; trema davanti al capitano che gli si oppone con una caterva di millanterie imbecilli ed è l'unico a non scomporsi davanti al drago che ha appena messo in fuga San Giorgio. È incongruente, imprevedibile, assurdo.

Arlecchino non poteva nascere che in Francia perché era proprio il suo agire sbragato, irrazionale, impunemente fuori di ogni logica che piaceva ai francesi di quel tempo. Era stato inventato per loro a soddisfare una domanda di provocazione, «sans goût ni politesse», a rovesciare lo stucchevole «bon ton» e le «gentilles manières».

Quando Arlecchino, appena cresciuto, arrivò per la prima volta in Italia, pare non ottenesse gran successo. Soltanto in un secondo tempo, con Domenico Biancolelli, ormai interamente trasformato, fu acclamato ed eletto a ruolo di maschera principe.

Solo in quel tempo - erano trascorsi più di cinquant'anni dalla sua nascita - Arlecchino era assunto a *deus ex machina* della commedia, ma attenzione, tutto ciò si ripeteva ancora solo in Francia, in particolare a Parigi. In questi ultimi canovacci, tutti gli altri Zanni: Brighella, Trivellino, Truffaldino, Zan Ganassa, erano stati degradati al ruolo di servi al suo servizio. Il suo personaggio ora si è fatto mobile e adattabile a ogni ruolo: Arlecchino carceriere, Arlecchino giudice, Arlecchino brigante e Arlecchino tartufo. Ambiguo e interscambiabile, soprattutto imprevedibile, passa da una tirata in difesa della buona morale a un elogio del ladrocinio e dell'ipocrisia, il tutto sempre come grande provocazione.

Qualche anno dopo, Arlecchino sta morendo in Francia, ma risorge in Italia. Nel frattempo è emigrato in Germania e in Spagna. Trascorrono tanti anni e in Italia non interessa più. Ma eccolo conquistare la Russia, ha gran successo in Danimarca e in Inghilterra. A centocinquanta anni dalla nascita, sta rifiorendo in Francia; in Italia è riapparso tutto nuovo e perfino spopolato nelle Americhe.

Non esiste maschera in tutta la storia del teatro d'ogni paese ed epoca che possa vantare tanti secoli di vita e tanto successo in ogni luogo si sia trovato a operare.

Sono dei pazzi dementi coloro che, anche tra gli accademici, tentano di dare una nazionalità definitiva ad Arlecchino. Arlecchino non ha patria! Certo, è nato nel ventre capace della commedia dell'arte che, gran baldracca quale è sempre stata, potete immaginare quanti amanti ha avuto. E così Arlecchino ha centinaia di padri, tutti probabili e non certi.

A noi non interessa di scoprire chi, in verità, sia il padre più attendibile, a noi importa scoprire quali sono i suoi gesti, la sua fantasia, le sue trappole, i suoi giochi dell'improvviso, il gioco dell'incidente, imparare i saltabecchi, i lazzi, il tormentone, il soggetto a sgarro senza senso, l'inganno a garbuglio, lo scambio a sgambetto, lo sproloquio, la millantata.

Ma di qualche padre bisognerà pure fare un accenno.

Studiando i canovacci redatti dai vari poeti di compagnia, a cominciare da Flaminio Scala, autore dei canovacci in cui appare per la prima volta Arlecchino, ci si rende conto che costoro si sono buttati a saccheggiare a piedi giunti tutto il teatro italiano del cinquecento, quello dei vari Machiavelli, del Della Porta, Bibbiena, Giordano Bruno ecc. E ci trovi le situazioni base del Ruzzante. Alcuni comici si sono ispirati alle ormai classiche novelle del Boccaccio imitandone le chiavi e, in alcuni casi, anche i dialoghi. Stesso saccheggio con il Bandello e il Lasca. Qualcuno s'è agganciato a Plauto e a Terenzio, autori che, per tutto il XVI secolo e il XVII, sono andati di gran moda. Se si fa attenzione, nei canovacci italiani, che operavano in Francia, ci si ritrova anche Rabelais e i Fabliaux.

Ma come le ricostruisci oggi le commedie partendo dai canovacci?

Quasi tutti questi pseudo-testi, in una decina di pagine, riescono a presentarti l'intera sequenza di una commedia che, se scritta con dialoghi compiuti e soprattutto con la descrizione minuta delle gags e delle azioni comiche, tali da consentirne la realizzazione, dovrebbero estendersi per un «malloppo» di almeno 100 pagine. È risaputo che i comici italiani improvvisavano. E noi, se vogliamo essere in grado di realizzare oggi la commedia dell'arte, dobbiamo improvvisare a nostra volta. Certo, bisogna averci la stoffa, una gran dose per arrivare al gioco dell'improvviso. Ma non basta: bisogna possedere il bagaglio delle memorie. Memorie di infiniti dialoghi che si adattino a situazioni diverse con rispettive varianti all'infinito. Esempio:

Profferta d'amore alla donna amata con passione ma millantando uno stato sociale a cui non si appartiene;

Profferta con adulazioni iperboliche ma sincere;

Profferta con ironia quasi a sfottere;

Profferta con timor panico perché sta per arrivare il marito di lei;

Dichiarazione d'amore per guadagnar tempo mentre il socio è in cucina a far mambassa a vantaggio d'entrambi;

Dichiarazione d'amore per interposta persona;

L'innamorato ha sbagliato finestra e quindi innamorata;

e così via con relative varianti a incastro.

Insomma bisogna andare a sfrugugliare testi a bizzeffe e far pratica.

Più difficile e complesso, però, non è tanto il realizzare i dialoghi, quanto le macchine comiche d'azione. Per fare ciò l'unico è ripescare i soggetti nel grande bagaglio dei clowns. Sono loro i più preziosi depositari dei lazzi della commedia all'antica italiana.

Un altro importante materiale ci è pervenuto grazie ai copioni delle farse ottocentesche e delle comiche finali. Anche dai filmati degli shorts muti.

D'altra parte, Marcello Moretti, il più grande Arlecchino di questo secolo e il suo regista Strehler, per rimpolpare il copione di Goldoni, dei momenti comici mancanti, hanno dovuto attingere alle gags del repertorio clownesco.

Con Marotti e i suoi collaboratori, ci siamo buttati alla ricerca della più probabile maschera di Arlecchino, cercando di riproporla nelle sue varianti e nelle sue contraddizioni.

Vorremmo essere scientifici ma non stucchevoli. L'ambizione è di tirarci fuori uno spettacolo fitto di frammenti, il più possibile divertenti.

A Franca tocca il compito di rivestire i panni della prima donna della «commedia»: l'Isabella Andreini. E anche questo ruolo è un grande enigma. Ma per carità! Niente panico! Si fa per gioco. E allora andiamo a incominciare: con brio e temperamento.

Sì, quello che ci prefiggiamo è di divertirci noi per primi. Presupposto principale per divertire anche gli altri. E speriamo di riuscire a raccontare anche qualcosa di sottile fra un ruzzolone e due sghignazzi.

ICONOGRAFIA



3

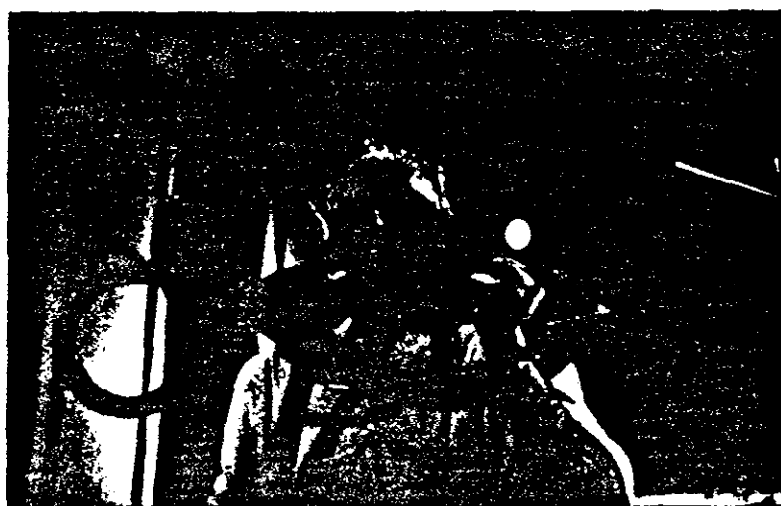


4

- 3) La prova delle maschere al Palazzo del Cinema al Lido
- 4) Dario Fo durante il "prologo informativo" la sera del debutto dello spettacolo, il 18 ottobre 1985 al Palazzo del Cinema al Lido

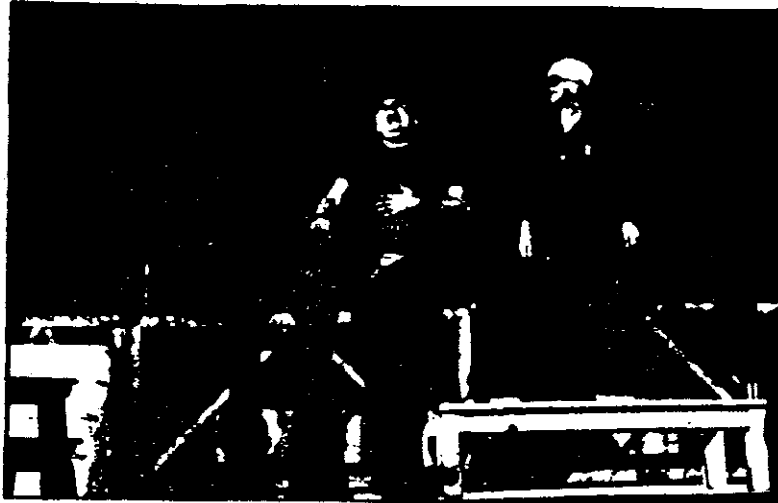


1



2

- 1) Dimostrazione di Dario Fo sull'uso di una maschera della Commedia dell'Arte durante l'incontro con l'American Repertory Theatre il 7 ottobre a Venezia.
- 2) Dario Fo durante le prove al Palazzo del Cinema a Lido



5



6

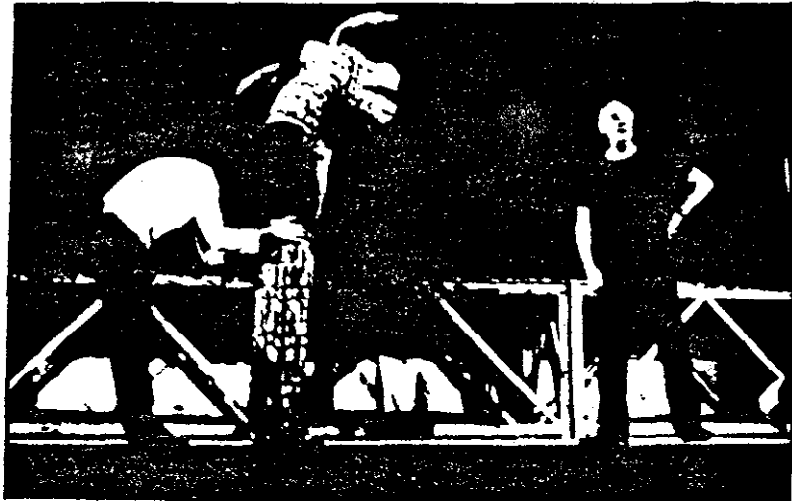


7

5-6-7 - le prove del "Gatto Volatile" nella chiesa del Redentore alla Giudecca.



8



9

- 8) Le prove del costume per il Leone con Eugenio Facchin
 9) Le prove del costume per l'asino con Lanfranco Lauri e
 Giuseppe Pasulli.



10



11

- 10) Il costume dell'asino
- 11) Aleschينو e i suoi zanni a raccolta sotto il pilon durante una prova per il carousel fiucle -
Da sinistra: Mauro Pagan, Leonardo Spina, Giuseppe Biondi,
Dario Fo, Lanfranco Lauti, Giuliano Biton -

BIBLIOGRAFIA

Parte generale

- Francesco ANDREINI, Le bravure del Capitano Spavento
divise in molti ragionamenti in forma di dialogo,
Venezia, G.A. Somasco, 1607
- Mario APOLLONIO, Storia della Commedia dell'Arte,
Bologna, Sansoni, 1982
- Gustave ATTINGER, L'esprit de la Commedia dell'Arte
dans le Théâtre Français, Geneve, Slatkin, 1969
- Michail BACHTIN, L'opera di Rabelais e la cultura
popolare, Torino, Einaudi, 1979
- Jurgis BALTRUSAITIS, Il Medioevo fantastico, Milano,
Mondadori, 1973
- Eugenio BARBA, La corsa dei contrari, Milano,
Feltrinelli, 1981
- Peter BROOK, Il teatro e il suo spazio, Milano,
Feltrinelli, 1980
- Pier Maria CECCHINI, Frutti delle moderne comedie et
avisi a chi le recita, Padova, Guareschi, 1628
- Giorgio CREMONINI, Il comico e l'altro. Il comico nel

- cinema americano, Bologna, Nuova Universale Cappelli,
1978
- Eduardo DE FILIPPO, Lezioni di regia, Torino,
Einaudi, 1986
 - Denise DIDEROT, Paradosso sull'attore, Milano,
Editori Riuniti, 1972
 - Umberto ECO, Opera aperta, Milano, Bompiani, 1962
 - Piercarlo FABBIO, Guida al cinema comico, Milano,
Gammalibri, 1979
 - Giulio FERRONI, Il comico nelle teorie
contemporanee, Roma, Bulzoni, 1974
 - Patrizia FULCINITI, Laboratorio per Arlecchino:
esperienza di lettura del lavoro teatrale di Dario Fo
su "Hellequin, Harlekin, Arlekin, tesi di laurea in
Storia del Teatro e dello Spettacolo, Prof. Ferruccio
Marotti, Università di Roma "La Sapienza"
 - Delia GAMBELLI, "Quasi un recamo di concertate
pezzette": le composizioni sul comico
dell'Arlecchino-Biancolelli, in "Biblioteca
Teatrale", Roma, Bulzoni, 1971, n.1
 - Delia GAMBELLI, Arlecchino: dalla preistoria al
Biancolelli, in "Biblioteca Teatrale", Roma,

- Bulzoni, 1972, n.5
- Carlo GOLDONI, I capolavori, Milano, Mondadori, 1978
 - Luciano MARITI, La commedia ridicolosa. Comici dilettanti, professionisti, editoria teatrale nel Seicento, Roma, Bulzoni, 1978
 - Luciano MARITI (a cura di), Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte, Roma, Bulzoni, 1980
 - Ferruccio MAROTTI, Il teatro delle favole rappresentative: un progetto utopico, in "Biblioteca Teatrale", Roma, Bulzoni, 1974, n.10-11
 - Ferruccio MAROTTI (a cura di), Flaminio Scala, il teatro delle favole rappresentative, due tomi, Milano, Il Polifilo, 1976
 - Ferdinando MASTROPASQUA e Cesare MOLINARI, Ruzante e Arlecchino, Parma, Quaderni di ricerca dello studio parmense, 1970, n.2
 - Kostantin MIKLACEVSKIJ, La Commedia dell'Arte e il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII, Padova, Marsilio, 1981
 - Francesco NICOLINI, Vita di Arlecchino, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958
 - Allardyce NICOLL, Il mondo di Arlecchino, Milano,

Bompiani, 1980

- Andrea PERRUCCI, Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso, Napoli, Mutio, 1699
- Tristan REMY, Arrivano i clowns: le più belle comiche del circo, Milano, Emme Edizioni, 1981
- Nicola SAVARESE, Anatomia del teatro, Firenze, La Casa Usher, 1983
- Stefania SPADA (a cura di), Dominique Biancolelli ou l'art d'improviser, Naples, Institut Universitaire Oriental, 1969
- Konstantin S. Stanislavski, IL lavoro dell'attore, Bari, Laterza, 1983
- Ferdinando TAVIANI - Mirella SCHINO, Il segreto della Commedia dell'Arte, Firenze, La Casa Usher, 1982
- Ferdinando TAVIANI, Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte, in "Teatro e storia", ottobre 1986, n.1
- Roberto TESSARI, Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra, Milano, Mursia, 1981
- Roberto TESSARI, La Commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "Arte" giocosa della civiltà barocca, Firenze, Olshki, 1969

- Roberto TESSARI, La Commedia dell'Arte come forma di un'embrionale industria del divertimento, in "Il Ponte", Firenze, La Nuova Italia, 1978, n.34
- Ludovico ZORZI, Struttura-----Fortuna della fiaba gozziana, in "Chigiana", Firenze, Olshki, 1974, XXXI

Studi su Dario Fo

- Franca ANGELINI, Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo, Bari, Laterza, 1976
- Erminia ARTESE (a cura di), Dario Fo parla di Dario Fo, Cosenza, Lerici, 1977
- Ruggero BIANCHI, La teatralizzazione permanente. Happening proletario e rituale della militanza nel teatro politico di Dario Fo, in "Biblioteca Teatrale", Roma, Bulzoni, 1978, n.21-22
- Lanfranco BINNI, Attento a te! Il teatro politico di Dario Fo, Milano, Bertani, 1974
- Lanfranco BINNI, Dario Fo, Firenze, La Nuova Italia, 1977
- Mario CAPPA e Roberta NEPOTI, Dario Fo, Roma, Gremese, 1982
- Jean CHESNEAUX, Dario Fo. La censura fallita, Milano, Mazzotta, 1977
- Claudio MELDOLESI, Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino, Roma, Roma, Bulzoni, 1978
- Paolo PUPPA, Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza, Venezia, Marsilio, 1978

- Michele STRANIERO, Giullari e Fo, Roma, Lato Side,
1978
- Chiara VALENTINI, La storia di Dario Fo, Milano,
Feltrinelli, 1977

Opere di Dario Fo

- Il dito nell'occhio, in "Teatro d'oggi", n.3, Anno II, 1954
- Sani da legare, in "Sipario", Milano, Bompiani, dic. 1955
- Teatro comico di Dario Fo, Milano, Garzanti, 1962
- Ci ragiono e canto n.2, Verona, Bertani, 1969
- Compagni senza censura, Milano, Mazzotta, 1970
- Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone, Verona, Bertani, 1971
- Morte e resurrezione di un pupazzo, Milano, Sapere Ed., 1971
- Fedayn, Milano, Sapere Ed., 1972
- Guerra di popolo in Cile, Verona, Bertani, 1973
- Compagni senza censura 2, Milano, Mazzotta, 1973
- Mistero Buffo, Verona, Bertani, 1973
- Ci ragiono e canto n.3, Verona, Bertani, 1973
- Ballate e canzoni, (a cura di Lanfranco Binni), Verona, Bertani, 1974
- Pum! Pum! Chi è? La polizia?, Verona, Bertani, 1974
- Non si paga, non si paga, Verona, Bertani, 1974

- Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1974

Vol.I: Gli arcangeli non giocano al flipper;

Aveva due pistole con gli occhi bianchi e
neri;

Chi ruba un piede è fortunato in amore.

Vol.II: Isabella, tre caravelle e un cacciaballe;

Settimo: ruba un po' meno;

La colpa è sempre del diavolo.

- Morte accidentale di un anarchico, Torino, Einaudi,
1974

- Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1975

Vol.III: Grande pantomima con bandiere e pupazzi
piccoli e medi;

L'operaio conosce 300 parole, il padrone
1000, per questo lui è il padrone;

Legami pure che tanto io spacco tutto lo
stesso.

Vol.IV: Vorrei morire anche stasera se dovessi

pensare che non è servito a niente;

Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello
non è il padrone?;

Fedayn.

Vol.V: Mistero Buffo;

Ci ragiono e canto.

- Il Fanfani rapito, Verona, Bertani, 1976
- La Giullarata, Verona, Bertani, 1976
- La marijuana della mamma è la più bella, Verona, Bertani, 1976
- La signora è da buttare, Torino, Einaudi, 1976
- Poer nano, con disegni di Jacopo Fo, Milano, Ottaviano, 1976
- La storia di un soldato, Milano, Electa, 1979
- Storia della tigre e altre storie, Milano, La Comune, 1980. Contiene:
 - Storia della tigre;
 - Il primo miracolo di Gesù bambino;
 - Dedalo e Icaro;
 - Il sacrificio di Isacco.
- Clacson, trombette e pernacchi, Milano, La Comune, 1980
- L'opera dello sghignazzo, Milano, La Comune, 1981
- Storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era, Milano, La Comune, 1981

- Fabulazzo osceno, Milano, La Comune, 1982. Contiene:

Il tumulto di Bologna;

La parpàja tòpola;

Lucio e l'asino;

Io, Ulrike grido...

- Quasi per caso una donna: Elisabetta, in "Ridotto",

SIAD, n.8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1984

- Le commedie di Dario Fo, Torino, Einaudi, 1984

Vol.VI: La Marcolfa;

Gli imbianchini non hanno ricordi;

I tre bravi;

Non tutti i ladri vengono per nuocere;

Un morto da vendere;

I cadaveri si spediscono e le donne si

spogliano;

L'uomo nudo e l'uomo in frak;

Canzoni e ballate.

- Manuale minimo dell'attore, Torino, Einaudi, 1986

INDICE

Introduzione	1
La bottega di Arlecchino-Fo	8
PRIMA PARTE: <u>Analisi della messinscena</u>	21
Hellequin, Harlekin, Arlekin ovvero un laboratorio per Arlecchino:	22
Gloria ad Arlecchino	23
Il Gatto Volatile	27
<u>La sfida alla sapienza e</u> <u>il trionfo della ciarlataneria</u>	
Arlecchino e gli animali	54
<u>Il proposito di diventare e</u> <u>lo stupore nel divenire</u>	
Carousel	83

SECONDA PARTE: <u>Drammaturgia dell'attore</u>	86
Conclusioni	108
Appendice	114
SEZIONE PRIMA: <u>Testi dello spettacolo</u>	115
SEZIONE SECONDA: <u>Materiali</u>	211
Iconografia	220
Bibliografia	226