



Le 1000² facce dell'umorismo

Il teatro, la commedia

Abbiamo incontrato e intervistato il prof. Luigi Maria Musati a Fermo.

Luigi Maria Musati, regista teatrale, teorico e formatore, è stato per trent'anni all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma, prima come docente e poi, dal 1986 al 2006, come Direttore.

CRU - Hai tradotto la Medea di Seneca, una tragedia dura in cui, a differenza che in Euripide, Medea uccide i figli in scena. Quanto siamo distanti dalla commedia?

*Luigi Maria Musati - Tra l'orrido estremo e il comico la distanza può essere pochissima. Ma vorrei prendere un altro esempio che non Seneca. Sono appena reduce dalla lettura di una tragedia tardo-alessandrina - a datazione è incerta e oscilla tra III e II secolo a.C. - : *Alessandra* di Licofrone (1). È un lunghissimo monologo di un messaggero che riferisce a Priamo, passando dalla terza alla prima persona, i vaticini di Cassandra-Alessandra - in questo testo - rinchiusa per volere di suo padre in una torre. In questi vaticini, che Priamo e tutti i troiani considerano farneticazioni di una folle, Cassandra racconta il futuro che toccherà a Troia ma anche ai suoi distruttori greci, fino a profetizzare il dominio dei romani. Il Nostro usa una ricercatezza ossessiva, sia nella scelta - anzi, dell'invenzione - dei vocaboli, sia nella ricreazione di dettagli mitologici, che sono iper-colti, iper-raffinati, iper-ricercati, elementi che possiamo ritrovare anche nel ben più tardo Seneca. La volontà stilistica dell'Autore è, come la chiameremmo noi, "espressionistica": stravolge i lineamenti e la fisionomia del linguaggio per esprimere uno "spasimo" dell'intelletto della protagonista che sa di non esser compresa, ma ancor di più - dato che non è Cassandra/Alessandra a parlare, ma è il Servo che riferisce - la stessa incapacità di capire del suo ascoltatore, che si riflette mimeticamente sul pubblico stesso della tragedia. E questo ne fa un grande tragediografo.*

Avviene però che, leggendo - e sottolineo leggendo, essendo la lettura una fruizione impropria di un testo teatrale -, oltre risultare stucchevole questo stile raggiunga degli effetti di "umorismo involontario", proprio per il suo "eccesso". Involontario, appunto: esso non è nella volontà segnica dell'Autore, ma è il prodotto di un "rumore semantico". La prima causa di questo rumore è proprio la modalità impropria di fruizione. Un po' come succede per certi grandi quadri, costruiti per esser visti da lontano e molto dal basso - penso a Tintoretto, per esempio - che visti da vicino, da un occhio non "tecnico" diventano storpi e grossolani. Ma qui si aprirebbe tutta la questione sulla natura "tecnica" della scrittura teatrale, questione totalmente equivocata dalla valutazione "letteraria".

La seconda causa ci interessa di più: anch'essa non dipende dalla volontà segnica dell'Autore, ma da

una –per lui- imprevedibile risposta del fruitore. Pensiamo a quanto accade a molti poeti del periodo barocco ma oggi anche del romanticismo: al nostro gusto attuale ci appaiono ridicoli. Non siamo più capaci di lasciarci coinvolgere dal loro linguaggio. Così il solenne diventa pomposo e il tragico ridicolo. Un “caso” teatrale illustre è Alfieri. La sua abilità compositiva è straordinaria, tanto da riuscire a condensare in un endecasillabo (undici sillabe) più battute, con una forza fulminea quasi estranea alla lingua italiana:

Creonte: Scegliesti?
 Antigone: Ho scelto.
 Creonte: Emon?
 Antigone: Morte.
 Creonte: L'avrai! (2)

Oppure:

Egisto: E che m'apponi?
 Agamennone: Il padre!
 Egisto: E basta?
 Agamennone: E' troppo! (3)

Il fine Ottocento e il primo Novecento ne fece la caricatura:

-Sàilo?
 -Sollo.
 -Sallo il Re?
 -Sallo. Sassi,
 Sassi per tutta Roma e tutta Atene!

Sempre ragionando sull'esempio Licofrone, c'è un altro elemento ancor più interessante, che riguarda il modo di trattare alcune figure “topiche” del mito, di cui viene stravolta la fisionomia abituale. Un esempio è Penelope, il prototipo della sposa fedele che fedelmente aspetta. Cassandra/Alessandra, nella profezia che riguarda la punizione che toccherà ad Ulisse, ne parla come una puttana che se la fa con i Proci (4). In questa parte del testo, come fanno notare i commentatori, c'è l'uso di un linguaggio che è decisamente “comico” e non “tragico”. Licofrone “rompe” la barriera linguistica del “genere tragedia” senza uscire però dalla situazione tragica: Cassandra esprime il suo “punto di vista” sul nemico più pericoloso di Troia, Ulisse, con uno sguardo particolarmente malevolo.

Qui è interessante notare anche come uno dei giochi del comico sia la lettura “a rovescio”, speculari, della tradizione “nobile”. Se Penelope è il prototipo della moglie fedele, nella versione comica diventa il suo contrario e l'occasione del riso sarà tanto maggiore quanto maggiore è la fama e la funzione dominante del mitologema ufficiale. Se nella scrittura “alta” di Licofrone ciò diventa acra invettiva satirica, strettamente correlata alla situazione del personaggio narrante, in altre situazioni la stessa procedura crea una comicità addirittura “grassa”, come nel caso delle parodie goliardiche dal medioevo ai giorni nostri. Non faccio esempi: sono tanto note quanto irriferribili....

Nella tua relazione al Festival Internazionale di Teatro del Cairo, nel dicembre 2009 dichiarai: “L'attività teatrale allarga così a dismisura i confini della definizione stessa di Teatro, comprendendo territori che per secoli erano stati considerati ad esso marginali -come i drammi liturgici, le giullarate, i cantastorie, il teatro dei pupi e il teatro popolare in genere e la stessa Commedia dell'Arte- o addirittura estranee -come le feste, i rituali, le processioni e i tornei- portandoli addirittura al centro di

nuove riflessioni operative e teoriche". Quando e come si verifica questo "allargamento"?

Prima di tutto attraverso le pratiche delle Avanguardie, sia la prima -o "storica" come la chiamavamo una volta- sia la seconda, nelle quali, tra l'altro, si genera un fenomeno di generale "teatralizzazione" di tutte le arti: pensa al Dadaismo, al Futurismo e al Surrealismo e poi all'Informale e alla Pop Art. Poi un ruolo importantissimo viene giocato dalla nuova figura del Regista, che emerge proprio verso l'inizio del XX secolo in stretta relazione con l'avanguardia, lo sperimentalismo e la crisi della "forma drammatica" ottocentesca: registi come Copeau, Reinhart, Piscator, Meyerhold, Craig e più vicini a noi -ma ormai altrettanto "classici"- come Judith Malina/Julian Beck, Grotowski, Eugenio Barba, Luca Ronconi. Ma sono anche drammaturghi/registi come Pirandello, Brecht e Giuliano Scabia. Finalmente, negli anni cinquanta, con moto trionfale che si espande fino a tutti gli anni settanta, questa rivoluzione delle pratiche sceniche approda anche all'Università e all'universo teorico. Parlo di quella generazione di storici del teatro di cui sono antesignani in Italia il nostro Mario Apollonio, Vito Pandolfi e Paolo Toschi, che trova nel nostro Sisto Dalla Palma, in Ferruccio Marotti e in Fabrizio Cruciani le voci più alte e interessanti, con i quali l'angusto concetto di "storia del teatro" si allarga attraverso l'apertura al concetto di "antropologia teatrale" e qui mi fermo con i nomi, perché l'elenco è veramente nutrito e non vorrei far torto ad alcuno.

Con il concetto di antropologia teatrale si è studiato finalmente il teatro come comportamento collettivo e non più come fenomeno pertinente alla letteratura. Studiandolo da questo punto di vista il teatro acquista realmente tutto un altro tipo di ampiezza. E' un territorio che comprende non soltanto tutte le attività che possono rientrare nel concetto di *rappresentazione* ma anche quelle attività che rientrano nel concetto di *presentificazione*, fino ad approdare al *gioco collettivo*. Questo allargamento è stato fatto in prima istanza in nome della parentela tra teatro e rito, per cui l'affermazione, "il teatro discende e nasce dal rito". Ma in verità si deve andare e si è andati oltre. Rito e teatro non sono padre e figlio, si assomigliano così tanto perché sono fratelli gemelli, figli di un unico grande padre che è appunto il *Gioco*, quel Gioco come Simbolo del Mondo di cui parla Eugen Fink (5). E' proprio a partire da questo concetto che ho cominciato a tenere in grande considerazione *i giochi di ruolo* come orizzonte futuro di un comportamento teatrale completamente diverso da quello che tradizionalmente è chiamato teatro, ma molto più vicino a comportamenti collettivi come appunto la festa, il rituale ecc., tanto più che si configurano anch'essi -i giochi di ruolo- come formazioni di microsocietà. Per questo ho messo in scena nel 1999 nell'acquedotto romano sotterraneo di Fermo "*La Cerca del Nome, gioco drammatico per cinquanta giocatori*" (6) in cui ho sperimentato la fusione tra i principi fondamentali della sperimentazione e dell'Avanguardia teatrale e quelli del gioco di ruolo dal vivo. Un esperimento che ebbe grandissimo successo, che verificò cioè la validità delle sue tesi.

Il gioco di ruolo da computer, da tavolo?

Non quello, che ne è un aspetto mediatico diverso, quello dal vivo. I veri giocatori di ruolo giocano dal vivo. Avevo un allievo che si partiva da Roma in aereo - poteva permetterselo - e andava a Milwaukee perché c'erano due notti di gioco di ruolo dal vivo. E ne conosco moltissimi che si incontrano in località meno esotiche allo stesso scopo, in tutta Italia.

Parlando del mondo dei media, Gianfranco Bettetini diceva: "una delle grandi chiavi del successo di pubblico è stata e continua ad essere la comicità". Vale anche per il teatro?

Una metà di quello che strettamente dovremmo chiamare Teatro, cioè quello greco-romano, è notoriamente affidata al Comico, asse orizzontale della Croce drammaturgica, in cui si situa il rapporto tra Uomo e Uomo, mentre nel braccio verticale, il Tragico, si situa il rapporto tra l'Uomo e Ciò che non è umano. Il Comico, nell'interpretazione che ne dettero i Romani, castigat *ridendo mores*, "purifica -castigare=rendere casto- i costumi con il riso" -frase che era ed è scolpita sulla

facciata del piccolo teatro ottocentesco di Porto San Giorgio, davanti al quale si passa per tornare a Fermo dopo la giornata al mare. Da bambino, ancora ignaro di latino, traducevo "il castigato muore ridendo" e non riuscivo proprio a capire come fosse possibile che il castigato fosse così impudente da morire ridendo...- e troviamo qui il collegamento tra il riso e la commedia, un riso che più che il risultato, è la modalità stessa della messa in scena della critica ai "mores", cioè alle attitudini comportamentali dell'uomo come parte di una collettività.

E' noto inoltre come la nascita della Commedia sia indicata da Aristotele (7) nelle processioni a carattere fallico –collegabili ai riti di fertilità-, di cui uno degli elementi fondamentali era il gioco d'improvvisazione "a dispetto" –con scambio cioè d'insulti e dileggi- tra i partecipanti al corteo e quelli che si assiepavano ai suoi lati. Un gioco che esiste ancora in alcune feste tradizionali che ancora resistono oggi in quello che resta dell'Italia rurale. Possiamo ritrovare qui altri elementi che fondano il comico in genere e non solo il comico teatrale: l'allusione sessuale e la contesa "all'improvvisa", dove i contendenti si rinfacciano difetti fisici –la scarsa prestanza sessuale in primis- e morali –l'avarizia, la vanagloria e via dicendo- facendosi scambievolmente "la caricatura".

Inoltre va detto che il comico, in tutti i suoi elementi, è una parte fondamentale della scrittura teatrale tout-court. Pensiamo ad esempio alla drammaturgia di Shakespeare, che non tralascia mai di utilizzare elementi comici anche nella più cupa delle tragedie e non solo in funzione di anti-climax.

Un esempio splendido è la famosa scena del portiere nella tragedia scozzese – di cui non nomino il titolo per buona abitudine di teatrante- . Si tratta di un vero e proprio intermezzo comico, di discendenza schiettamente medioevale, una specie di monologo giullaresco.

Siamo nel cuore della Notte, una notte con la maiuscola perché è tanto fisica quanto morale. Duncan è stato appena assassinato, con tutto l'apparato di pugnali che volano nell'aria, voci spirituali, sangue. All'improvviso arriva Macduff con altri seguaci del povero Duncan. Bussano al portone. Il Portiere viene svegliato all'improvviso.

PORTIERE: Questo si chiama bussare per davvero! Se uno si trovasse ad essere portiere alla porta dell'inferno, ne avrebbe di che far girare la chiave! (*Bussano*) Bussa, bussa, bussa. Chi è, in nome di Belzebù! E' un fattore, che s'è impiccato per la previsione d'un raccolto abbondante. Entrate in buon punto; guardate di aver con voi un buon numero di fazzoletti: qui avrete da sudare. (*Bussano*) E bussa, bussa. Chi è nel nome dell'altro diavolo? In fede mia, è un fabbricatore di equivoci, capace di giurare per tutti e due i piatti della bilancia, contro l'uno o l'altro piatto, uno che ha tradito abbastanza nel nome di Dio, ma non è riuscito a far cadere in equivoco il cielo. Oh! entrate, fabbricatore di equivoci. (*Bussano*) Bussa, bussa, bussa! Chi è? Sulla mia parola, è un sarto inglese, venuto qui per aver rubato sulla stoffa di un paio di brache francesi! Entrate, sarto: qui potrete mettere a scaldare il vostro ferro. (*Bussano*) Bussa, bussa! Mai un momento di pace! Chi siete? Ma questo luogo è troppo fresco per poter essere l'inferno. Non ci voglio stare più il fare il portiere pel diavolo. M'ero immaginato di fare entrar gente di tutte le professioni che per una via fiorita conducono al falò eterno. (*Bussano*) Eccomi, eccomi! Vi prego, non vi dimenticate del portiere. (8)

Noi sappiamo che Inverness è diventato *davvero* un inferno, e che il Portiere è *davvero* il guardiano di un luogo infernale, ma, comicamente egli non lo sa, non sa d'essere un personaggio comico in piena tragedia.

Mettete in relazione questo monologo con quanto lo precede immediatamente e quanto immediatamente lo segue: non si tratta di un anticlimax, non scioglie la tensione, anzi la moltiplica. Questo è un esempio di come tragico e comico possano rovesciarsi l'uno nell'altro e addirittura si rafforzino l'uno attraverso l'altro. Almeno nel teatro moderno. Ma nell'epoca classica l'ultimo dramma della tetralogia tragica non era forse un dramma satiresco?

Seguendo nello spunto del Teatro medievale, vediamo come siano sempre comici i diavoli nelle sacre rappresentazioni, così come i gargoyles gotici sono sospesi tra l'orrendo e il grottesco. L'elemento infero e più spietatamente mortifero nel Teatro e non solo nel Teatro ha avuto molto spesso questo trattamento. Un esempio eccellente contemporaneo è il teatro di De Ghelderode –anche qui dovrei teatralmente compiere gesti di scongiuro- dove l'orrido è ridicolo, ma resta orrido e mortale.

Possiamo parlare di funzione apotropaica, possiamo dire –per quanto riguarda il dramma medievale- che portare in giro il padreterno sarebbe stato poco igienico, mentre il diavolo... Ma credo in verità che si tratti di qualcosa di più che un allontanamento del male, si tratti di un atto conoscitivo relativo al Pauroso. Ricordo con vivezza di particolari uno dei miei incubi dell'infanzia. Come tutti i bambini, soprattutto i bambini complicati, avevo i miei bravi incubi di mostri che cercavano di entrare nella stanza, che non vedevo, si annunciavano con strani fenomeni, si manifestavano un palpiti d'ombre. Durante uno di questi incubi mi rifugio in un angolo e mi copro perché così i mostri non mi vedranno. Però sbircio da sotto questa specie di tappeto che mi sono messo sulla testa. Arriva non un mostro, ma un vero e proprio solenne corteo di mostri che, con mio profondo stupore, sono assolutamente ridicoli. Questi mostri, che mi avevano terrificato finché non li vedevo, sono delle creature goffe, impacciate, con facce alla Walt Disney. Uno addirittura guarda nella mia direzione, senza vedermi, con una faccia proprio da idiota. E nel sogno mi dico: "Ma tu guarda! Mi sono spaventato per questi!"

Credo che se questo invece di essere raccontato come un'esperienza personale legata a un sogno fosse raccontato come rappresentazione scenica funzionerebbe ugualmente come passaggio dall'orrido al comico.

Il titolo del volume da cui sono prese le citazioni di Bettetini è "Risate senza fine", un semplice ma ricco gioco di parole che introduce la interminabilità della dimensione comica e l'essere finalizzata o, appunto, "senza fine".

Non ho letto il saggio di Bettetini cui fai riferimento, quindi reagisco alla tua citazione pura e semplice. Questo "senza fine" contraddice gagliardamente il pedagogismo classico, ma sembra più un felice gioco di parole che un punto di vista particolarmente perspicuo. Si può dire allo stesso modo anche delle lacrime, e avremmo la Comédie larmoyant, non la Tragedia; si può dire dell'orrore e ti trovi nel Grand-Guignol, non nel Tito Andronico o in Marlowe. Perché dunque con le risate senza fine dovremmo trovarci nel Comico o in Molière? Certo, gli intrecci lagrimosi sono risibili e il Grand-Guignol –come dice il nome stesso- butta nel fantoccesco e nel meccanico, quindi nel ridicolo. Ma risibile e ridicolo non hanno, almeno a mio avviso, una vera parentela con il comico. Pertengono caso mai alla derisione, non al riso. Non intendo innalzare la bandiera dell'*engagement*, -i miei libri preferiti appartengono all'area "maledetta" del dark romantic e del simbolismo- ma va detto che le poetiche dell'*art pour l'art* hanno prodotto molti equivoci, soprattutto in mano a artisti mediocri. Ridere per ridere, piangere per piangere, vivere per vivere, morire per morire, mangiare per mangiare... quanti infiniti possiamo mettere in fila? Se andiamo avanti potremmo raggiungere effetti veramente comici...

Ma credo che sotto il titolo del nostro Bettetini ci sia una questione più interessante da analizzare, quella del "divertimento". Quella che era stata una battaglia di libertà per l'arte –cioè la rivendicazione della sua autonomia- con il trionfo del concetto di "tempo libero" –orrendo concetto, come scriveva Adorno (9)- e con la corrispondente egemonia del concetto di "divertimento" diventa l'iscrizione di ogni attività non immediatamente legata alla produzione –industriale o "immateriale"- alla categoria dell'inutilità. Così il Viaggio diventa vacanza; la Festa oblio; il Sacro spettacolo; l'Arte e la cultura svago; tutto in definitiva –la vita stessa- turismo. La celebrazione della "risata senza fine" sta in questa de-finalizzazione e de-significazione di tutto ciò che è propriamente umano, cioè dell'Homo Ludens come "costruttore di senso". A meno che il Nostro non pensi all'*ineffabil riso* dei Beati, espressione dell'infinita gioia della pienezza di senso. Ma trattando di media –da pronunciare rigorosamente con la e latina- è lecito dubitarne. Sono particolarmente significativi, in questo contesto, l'attuale rivalutazione della più stupida e più volgare produzione cinematografica degli anni sessanta e settanta e il paradossale Leone d'oro alla carriera assegnato –qualche anno fa- al più stolido dei suoi protagonisti.

D'altra parte, sempre a mio vedere, altrettanto equivoco è quel pensiero sul comico che si esprime nello slogan: "una risata vi seppellirà", con cui si attribuisce al Comico una possibile funzione rivoluzionaria. Credo, al contrario, che una risata –soprattutto una "risata senza fine"- confermi i

potenti nel loro potere, con una funzione, al massimo, di un quieto riformismo, giacché qualunque cosa si muova nella logica dello specchio altro non fa che confermare il suo doppio.

Diverso è il discorso del riso come "sentimento del contrario" –per estendere un po' il concetto pirandelliano di umorismo (10)- quindi come reazione ai "sì" dell'abitudine, del conformismo e della maschera sociale: e qui Pirandello e Brecht si stringono la mano.

Questa comicità – non è una notazione mia, è buona dottrina - è non l'opposto, ma il complemento del tragico, tornando all'immagine della "croce" drammaturgica. Pensiamo ad alcune cose di Totò, ad Eduardo, a Chaplin, a Keaton, a Woody Allen. E pensiamo anche come la meccanica fisiologica della risata e del *corrotto* siano simili, compresa la presenza delle lagrime.

Prendiamo una delle commedie di Eduardo: *De Pretore Vincenzo*, nata come poemetto in endecasillabi in lingua napoletana e diventata poi una delle commedie della *Cantata dei giorni dispari* e infine trasmessa in televisione (11). Ci sono tutti gli ingredienti del comico: il tormentone –"mi spieco? è giusto?-, il paradosso –il ladro che si vota a S. Giuseppe per cui considera un miracolo l'arrivo dei turisti da borseggiare-, la parodia –il presepe, il paradiso in cui il ladro morente sogna di entrare-, ma il Comico non fa dimenticare che mentre sogna il paradiso il povero ladruncolo sta lì all'obitorio, sparato dalla polizia e lì la sua amata lo vede per l'ultima volta.

E anche Totò che balla sul tavolo con gli spaghetti in mano è un momento di apoteosi comica ma in realtà sottolinea una miseria assoluta e spaventosa, una fame abissale, che resta per il momento sullo sfondo ma basta poco perché si riprenda la scena.

Questo ci dice che il comico è molto delicato da maneggiare. Esiste un uso – passamelo – reazionario del comico o comunque un uso del comico che serve alla fin fine il potere nelle sue certezze; esiste una funzione consolatoria del comico, quando non puoi incidere davvero sulla realtà e allora t'inventi il samizdat; esiste una funzione critica del comico e qui ne vanno studiate le connessioni con il tragico. La cifra dell'eccesso -si parlava di Licofrone e di Seneca- è forse uno dei punti di contatto tra il comico e il tragico. Il balletto della ghigliottina che cade e cade e cade quasi "senza fine", la follia assassina di Hitler e Pol Pot, con l'accatastarsi di scarpe, denti e teschi, possono creare un effetto comico come l'eccesso dell'iterazione omicida nel Tito Andronico (12), possono creare il Fantoccio Insanguinato. Certo non si tratta di una "risata senza fine"...

Il comico, pensando in particolare alla situazione dell'avanspettacolo, è sancito dalla risata del pubblico ed è sanzionato dai fischi, o anche dal lancio degli ortaggi...

E del gatto, la cosiddetta "gattata", immortalata da Fellini in una sequenza di *Roma* (13).
E' essenzialmente la risata che stabilisce l'efficacia e la qualità del comico?

E' lo stesso che domandarsi se è la lacrima del pubblico che stabilisce la qualità di un attore tragico. Non è vero. Stabilisce solo la qualità del pubblico.

Armando Fumagalli individua accanto a una suspense drammatica anche una suspense comica, legate entrambe a un dislivello di sapere tra personaggi della storia e spettatore/lettore e tra sapere dello spettatore rispetto a quello che accade e a quello che potrebbe o sta per accadere.

In quella drammatica l'avvenimento induce alla pena emotiva, in quella comica al riso (i colpi del destino / i colpi dell'intestino).

Un esempio forte è nel "Monello", con Chaplin che compie varie malefatte senza rendersi conto di avere un poliziotto energumeno che gli sta esattamente alle spalle (e che lo spettatore naturalmente vede). E' una articolazione significativa?

Nella tragedia c'è quella che viene comunemente chiamata "ironia tragica", fondata sul dislivello tra la consapevolezza che il personaggio ha e la consapevolezza che ha il pubblico. Questo soprattutto in un teatro come quello greco in cui la storia è nota a tutti. Si veda l'ironia tragica nell'*Edipos Tyrannos*,

presente già nel titolo, l'intraducibile titolo. Edipo crede di essere Signore di Tebe per volere della Sorte e della sua Virtù –ha sciolto l'enigma della Sfinge- e come tale si celebra e viene celebrato dal Coro dei Cittadini: questo è il *tyrannos* nella sua precisa originaria accezione, l'uomo più capace acclamato signore dal popolo. E il *Tyrannos* si contrappone al *Basileus*, che è Re per diritto di sangue. Ebbene, in verità il Tyrannos Edipo è un Basileus, perché è figlio del defunto re Laio. Noi lo sappiamo: lui e il popolo di Tebe no.

Nel Comico lo stesso meccanismo scatta spesso. Oltre alla situazione che tu indichi, esso è l'anima succulenta di tutte le situazioni di travestimento, che sono così gran parte della scrittura comica. Con una differenza: mi sembra che si giochi su una complicità del pubblico ai danni del personaggio, mentre nel tragico l'ironia determina una condivisione. Nella tragedia siamo noi con Edipo in quella stessa barca, la barca dei ciechi che hanno gli occhi e non vedono. Solo il riso giocondo degli dei sta sempre sopra, loro vedono tutto e sanno tutto e noi siamo perduti. Nel comico in qualche misura c'è un distacco tra il pubblico e il personaggio beffato o percosso, anche se questo è un meccanismo più tipico della farsa, che della commedia. Come dice Aldous Huxley, non mi ricordo in quale suo scritto, "alla tragedia si partecipa, la commedia si può solo guardare".

Non c'è il compatire, non c'è la compassione.

Certo, dove hai dei grandi autori –di commedia, non di farsa-, come Molière, allora succede qualcosa nella struttura costruita dall'Autore che ti va insinuando: tra te e Arpagone quale differenza c'è? tra te e Tartufo qual'è differenza? fino a sollecitare addirittura la compassione nei confronti di un personaggio grottesco e ripugnante, come è il caso di Tartufo. Alla fine ti fa pena, il povero Tartufo. E per questo la genuina commedia termina sempre con un perdono.

Silvio D'Amico osserva che di fatto gran parte del teatro comico occidentale è stato all'insegna del "prendiamoci la vita com'è", e Fumagalli interpreta questo come una tendenza a una mediocritas naturalista.

Questa è una delle belle cose fulminanti che ha spesso d'Amico. E' uno degli argomenti che hanno sempre ispirato la mia personale avversione alla commedia "moderna": "prendere la vita com'è" è il canto delle sirene della borghesia. E' anche vero però che d'Amico non ha capito Jarry e non ha avuto tempo per capire il *Teatro della guerra fredda* –come lo chiamava Luciano Codignola (14), definizione che preferisco a quella più comune di *Teatro dell'Assurdo*- e che probabilmente si riferiva al teatro italiano e francese, quelli che frequentava di più. Si parla comunque del teatro occidentale. Prendiamo il teatro giapponese. Ho rivisto di recente qualche scena di kabuki in cui la comicità è addirittura selvaggia - a noi fumettomani può ricordare molto quella del personaggio buffo nei manga- ma la sua stilizzazione e la formalizzazione della gestualità sono talmente forti da escludere ogni tipo di naturalismo. Il comico nel Kabuki come nel Kathakali, è sempre astratto, concettualizzato, anzi, ad esser più precisi, è dalla concettualizzazione che nasce l'effetto comico, non dalla rappresentazione di una presunta "realtà". L'aspetto naturalistico di cui parla d'Amico è invece collegato alla psicologizzazione della commedia -che è una caratteristica del teatro occidentale- alla sua riduzione progressiva al "privato" e all'individuale. Se consideri la commedia classica arcaica, sia greca che latina -Aristofane e, in parte, anche Plauto- hai un tipo di teatro che è molto più vicino al dramma di Brecht che a una commedia di Menandro o di Terenzio. Il passaggio dalla *Commedia attica antica* alla *Nuova* –da cui dipende direttamente quella terenziana- è, non a caso, contemporaneo alla trasformazione antidemocratica delle poleis greche, alla fortissima riduzione della partecipazione democratica nella vita della Città; per quanto riguarda poi specificamente la Commedia romana essa nasce e vive da subito nel contesto di un governo oligarchico e fortemente repressivo. Come nella società si modificano i concetti relativi al rapporto tra gli uomini, così nella drammaturgia si modificano i concetti relativi alla orizzontalità del rapporto tra i personaggi -mi riferisco sempre alla "croce" drammaturgica, come ne parla Northrop Frye (15)- per Aristofane questo rapporto orizzontale è la Polis e quindi la Politica; per Menandro e Terenzio è la vita privata e

quindi la morale. Prendiamo ad esempio *l'Heautontimorumenos* di Terenzio: un padre troppo severo rimpiange il figlio che ha perduto proprio per il suo eccesso di severità. Il conflitto drammatico è quello generazionale, la domanda è quale sia il rapporto corretto tra padri e figli. All'orizzonte della polis si sostituisce quello della famiglia, all'interrogativo di quale sia il buon governare quello del bene morale. Facendo un brusco salto alla commedia come comunemente la intendiamo oggi –sarebbe troppo lungo argomentarne tutti i passaggi-, troviamo una riduzione ancora più forte nel senso del "privato": se la commedia del Cinquecento manteneva lo spazio scenico della Piazza come luogo drammaturgico -un luogo pubblico di scambio collettivo- la commedia borghese si rinchiude nei due luoghi tipici del salotto e della camera da letto, degradati nel *kitchen and sink* piccolo borghese o proletario di tanta drammaturgia anglosassone di gran moda, mentre il conflitto morale, ormai troppo "generale" e "concettuale" per avere un senso, si particularizza e si privatizza ancor di più come conflitto psicologico. Questo aspetto del privato è per forza di cose assolutamente naturalistico, perché si rappresenta un conflitto che si riferisce a quello che è riconoscibile nei rapporti immediati, non nella concettualizzazione dei rapporti. Per questo Pirandello è scandaloso per i suoi contemporanei, perché torna a concettualizzare, a partire dall'aspetto formale della drammaturgia. E non parlo solo dei *Sei personaggi* o delle altre commedie di Teatro nel Teatro (16). Se osservi attentamente quella che può sembrare una tipica commedia borghese, come *Così è se vi pare* (17) leggi in filigrana una struttura tragica: basterebbe mettere delle maschere a tutti i personaggi. Laudisi è il Corifeo, tutto il salotto è un Coro. Protagonista e Deuteragonista il Signor Ponza e la Signora Frola, Deus ex Machina la Verità velata (18). Ma per quanto possano aver fatto Pirandello e come lui e più di lui Brecht o Weiss o Beckett o Pinter o Handke e così via, la forma commedia che trionfa nel gusto popolare è quella cinematografica, ollivudiana o francese o italiana: la piccola vita di piccoli uomini, poveri gli europei, ricchi gli americani.

In che senso "mediocritas"?

In tutti i sensi. Prima di tutto perché i personaggi sono appartenenti alla classe media, ma soprattutto nella sottintesa immutabilità dei rapporti sociali, nell'appello a ciò che è facile e scorrevole, con l'unica correzione del patetismo, del sentimentalismo, o, peggio, d'un esistenzialismo d'accatto. Ripeto che questo non è il caso né di Eduardo, né di Pietro Germi o di Monicelli, di quella commedia, cioè, che è capace di farsi critica sociale, di ritornare alle radici aristofanesche del Comico. Ma questa *mediocritas* sembra comunque la caratteristica dominante della produzione teatrale e cinematografica più diffusa. I suoi personaggi sono degli "Ognuno" (19) senza l'orizzonte metafisico della Morte.

Non sono eroi e non sono abietti...

Come diceva Arthur Machen (20), il malvagio assoluto è tanto raro quanto il santo. Per essere veramente malvagi occorre un'energia che è superiore alla medietà degli uomini. Ora, la tragedia attinge a questo perché attinge a ciò che umano non è. Ma laddove il rapporto è sull'umano e sul privato, bene, anche il re nella commedia scoreggia. Nella tragedia può soltanto morire in un lago di sangue, o far morire in un mare di sangue.

Dal greco ghelos-ghelot si può parlare di meccanismi generatori di comicità, o ghelotopoietici. Sono stati formulati dei prontuari, dei repertori, per la generazione di testi umoristici, come barzellette e simili. E nel contesto del teatro?

Oltre a quelli che abbiamo già indicato, in particolare quello del travestimento, uno dei meccanismi più rilevanti è la parodia.

...ti sei in effetti anche soffermato sullo studio della parodia, in origine termine che indicava il canto che si affianca, parallelo, e che è andato sempre più a designare, potremmo dire, il canto che fa il verso, che prende in giro, menziona e fa la caricatura...

Un altro elemento è l'iperbole, che è la figura retorica più marcatamente comica. Pensa a Pirgopolinice, nel *Miles Gloriosus* di Plauto, padre legittimo del *Capitano Spavento* di Francesco Andreini e nonno di tutti i Capitani della Commedia dell'Arte. Tutta la dinamica di costruzione del personaggio sta nella narrazione iperbolica delle sue imprese di guerra., quelle che Andreini chiamerà "le bravure" di Capitano Spavento (21).

Anche il Pantagruel...

Sempre l'iperbole. D'altra parte il termine "satura" da cui deriva il nostro "satira" viene, secondo alcuni, da *lanx satura*, cioè dal piatto pieno di cose, sovrabbondante. La crapula, l'eccesso sessuale, l'eccesso del mangiare, come anche l'eccesso della fame, sono tutte caratteristiche della testualità comica. Dal punto di vista però dell'azione comica la cosa che è più importante è il ritmo. Questa è una delle cose di cui si parla più frequentemente nelle scuole di teatro: il ritmo comico. D'altra parte è ben noto a chiunque ami raccontare barzellette: se sbagli ritmica, la stessa barzelletta che il giorno prima ha fatto sganasciare quaranta persone lascerà freddo un uditorio anche ben disposto. Si tratta di composizione, quindi di ritmo, che è fatto di tempi di movimento e pausa, di parola e silenzio. Si tratta anche di meccanismi di anticipazione o di ritardo che non debbono essere mai troppo rivelati, ma devono essere marcati, come gli accenti nella declamazione.

Paolo Paggetta individua un passaggio di generazione tra la Commedia all'Italiana dei Sordi, Mastroianni, Manfredi ecc. e i "Nuovi Comici" dei Benigni, Troisi Verdone ecc. Paggetta osserva che una differenza caratterizzante può essere così individuata: Sordi adatta la propria interpretazione al personaggio, Benigni adatta il personaggio alla propria interpretazione. Siamo nel cinema. In teatro?

Sordi e tutta la prima generazione della *Commedia all'italiana* –è divertente pensare che così era anche chiamata la Commedia dell'Arte nel Cinquecento e nel Seicento- fa teatro prima di fare cinema. In verità non c'è alcuna cesura tra l'attore teatrale e quello cinematografico. Certo, fra tragedia e commedia è sicuramente la commedia quella che ha più fortuna cinematografica.

E' altrettanto vero in teatro?

Vale anche per il teatro. Questi due concetti sono bene espressi: l'attore che si adatta al personaggio e l'attore che adatta il personaggio a sé. Questo secondo tipo di attore si chiamava "mattatore" e non era esclusivamente comico, anzi. Per la nostra memoria il mattatore per eccellenza è Vittorio Gassman, che ha avuto più successo come attore di cinema e comico, ma che è stato attore di teatro e tragico di altissima qualità. Si tratta di due tipologie e di due filosofie dell'attore completamente diverse. Potrei dire che l'attore che adatta il personaggio a sé stesso è più diretto discendente del giullare e dell'istrione mentre l'attore che adatta sé stesso al personaggio è più l'attore moderno che nasce con la Commedia dell'Arte. Il primo a teorizzare certi principi è Francesco Andreini, il grande capocomico del Cinquecento. E' lui che affermando "Noi non siamo istrioni, noi siamo attori", fonda la distinzione tra l'antico mestiere del giullare e dell'istrione e il nuovo lavoro dell'attore.

Per Andreini il lavoro dell'attore è un lavoro intellettuale, un lavoro di artista e non solo di artigiano, e soprattutto un lavoro collettivo, di un *ensemble*. Il lavoro del giullare è soprattutto individuale, per questo finisce per riportare tutto a sé, perché lavora solo, è quello che oggi chiameremmo un *performer*. Da questo punto di vista è vero quello che dice Paggetta, perché la differenza che c'è tra i vecchi e i nuovi è che i nuovi vengono per lo più da un universo diciamo "giullaresco" e non da un

universo teatrale come era quello o dell'avanspettacolo o comunque del grande teatro di commedia, come Sordi, come Gassman, come i De Filippo. Benigni è sostanzialmente un saltimbanco. Fa degli *one man show*. Come attore cinematografico mi disturba non poco, come attore sul palco è entusiasmante, è travolgente. L'altra cosa che caratterizza queste generazioni è la povertà della tessitura drammaturgica delle loro *pièces*, dove "povertà" non è necessariamente un termine spregiativo. Il comico tradizionale alla Sordi lavora all'interno di una struttura drammaturgica "ricca", da *pièce bien faite*, come del resto la Commedia dell'Arte che, compositivamente non fa altro che riprendere –e spesso banalizzare- la struttura formale drammaturgica della commedia colta.

Solo che si parla di canovaccio, non di un testo completo...

... ma quel canovaccio è costruito sulle necessità sceniche postulate dalla drammaturgia colta. Se prendi la "Mandragola" di Machiavelli e gli togli il testo e fai semplicemente la descrizione delle azioni, quello che nel cinema si chiamerebbe il primo trattamento -in cui non ci sono ancora le battute, ma c'è quello che fanno i personaggi-, vedi che è un perfetto canovaccio da Commedia dell'Arte. Cambia il nome a Nicia e chiamalo Pantalone; cambia il nome a Callimaco e chiamalo Florindo. In ogni caso questa "povertà" di cui dicevo non è di per sé un disvalore, tanto quanto non è di per sé un valore la "ricchezza" drammaturgica della commedia colta, che diventa canone e *cliché*.

Ha detto di Ettore Petrolini, il giorno dopo la sua morte, Silvio D'Amico:

"L'attore, lo hypocritès, è uno che finge, che si sforza di essere 'un altro': o se anche, come spesso la vanità lo persuade, riduce 'quell'altro' a se stesso, deve farlo per vie traverse e con parole altrui. Petrolini invece era soprattutto (non dico sempre) lui: ossia una voce irresistibile e potente, di razza latina, quella delle atellane e di Plauto, di Pasquino e di Gioacchino Belli". In che senso 'hypocritès'?

Naturalmente assumi il termine nel suo significato derivato, quello di "ipocrita", cioè bugiardo simulatore e non quello originario di "colui che risponde", "interprete" e, per estensione, attore. Vale la pena di ricordare che in questo significato comincia a trovarsi nella traduzione della Bibbia detta dei Settanta e nel Vangelo di Matteo, cioè in ambito culturale giudaico-cristiano. Il tema della finzione teatrale -e la sua conseguente condanna morale- trae origine nella condanna del Teatro pronunciata dai Padri della Chiesa, un tema dei più importanti e più affascinanti, che poi attraversa tutta la storia del Teatro. Ho dedicato a questo tema la parte più costante delle mie riflessioni e una ricerca giovanile –su stimolo di Luciano Codignola a Urbino- che lamentabilmente ho interrotto, nonostante lo stimolo e la collaborazione di Renata Molinari... Ho sempre pensato e continuo a pensare che il tema della finzione e della verità a teatro celi uno dei più grandi equivoci della cultura occidentale.

E dell'umanità...

Non può essere altro che così: "Spegniti, spegniti breve fiammella. La vita non è che un'ombra che cammina, un povero guitto che si agita sul palcoscenico per pochi istanti e poi non se ne parla più" (22). Sempre la tragedia scozzese, che non si nomina mai. Si possono nominare i personaggi, ti posso dire "Macbeth", "Duncan" ecc., ma non citarti il titolo, anche se è il nome del protagonista...

Ma quanto è comica questa superstizione?

Per i teatranti si tratta in realtà di segni di appartenenza, come l'anatema al colore viola, il battere il copione per terra tre volte se ti cade e tanti altri che vai imparando col tempo –qui ci vuole un emoticon ;) . Una serie di atti che testimoniano la tua appartenenza alla confraternita. Per chi non è del mestiere, come te, tutto ciò è comico. Già, così abbiamo ritrovato un altro elemento del Comico: è comico ciò in cui non crediamo o in cui non crediamo più e in cui invece "altri" credono o continuano a credere: il selvaggio, le donne, il cavaliere, il mago, il religioso, il villano, gli attori... Il che porta con sé, naturalmente, un atteggiamento derogatorio, di nemmeno tanto sottintesa

superiorità. Che però esorcizza la paura, la paura che abbiamo per tutto ciò che non è immediatamente riconducibile a ciò che conosciamo. Così lo Straniero è *bàrbaros* finché balbetta la nostra lingua, ma poi diventa barbaro perché ci brucia le città e il Capitano Spagnolo fa tanto ridere, quando è Matamoros perché è altrettanto terribile quando passa per i tuoi campi.

Renata Molinari: "L'improvvisazione, grande cimento di ogni forma teatrale, e patrimonio indiscusso dei Comici dell'Arte, diventa il nutrimento di ogni performance comica". Fino a che punto sei d'accordo?

Tanto nomini nullum par elogium... Per quanto mi riguarda capisco il concetto di improvvisazione se lo riferisco al linguaggio musicale, per esempio alla *jam session* del jazz, ma anche a tutto l'universo improvvisativo della musica colta antica e contemporanea. Si improvvisavano variazioni su un tema o su un'aria, s'improvvisa sulla struttura dodecafonica e sull'atonalità o sulla dissonanza. L'improvvisazione è possibile solo alle seguenti condizioni: un linguaggio comune tra gli improvvisatori, una serie di stilemi compositivi e retorici condivisi, la padronanza tecnica del linguaggio musicale e dei suoi mezzi. Un gruppo di bambini che pesta sul pianoforte e sbatte i piatti fa solo rumore, non improvvisa. Se applichi questi principi musicali al teatro, ti rendi conto di quanto spesso i nostri teatranti ciurlino nel manico spandendo inchiostro come seppie e altri calamari... Sempre riferendoci al sommo Andreini qual è il bagaglio necessario ad un attore per improvvisare bene il ruolo dell'Innamorato, che è il ruolo fondamentale della Commedia dell'Arte? Deve conoscere a memoria il Petrarca, l'Ariosto, e così via. Perché l'improvvisazione della battuta nella *Commedia all'improvvisa*, che è ciò che nessuno è più stato capace di ricostruire, si basa su questo tipo di competenza linguistica e stilistica. Gli Innamorati improvvisavano i loro dialoghi d'amore in un italiano petrarchesco.

Non ripetevano i versi del Petrarca...

No, erano capaci di creare perché c'erano categorie concettuali e immagini ben chiarite dal Petrarca, e approfondite da generazioni di poeti petrarchizzanti: la solitudine, le acque... Quando hai questo patrimonio, solo a quel punto improvvisi. Quando tu dici una parola, l'altro attore sa già dove vuoi arrivare ed è in grado addirittura di interromperti senza forzatura.

L'improvvisazione esige uno studio del linguaggio e una cultura delle prove –ricevo questo termine e questo concetto dall'amico regista Domenico Polidoro- di cui l'Italia manca quasi totalmente, nonostante i tentativi di Luca Ronconi e di Giorgio Strehler prima di lui. Richiede un *ensemble* non raccoglitticcio, richiede un tempo produttivo improponibile dal punto di vista commerciale. Dove la cultura delle prove esiste invece l'improvvisazione trova un'applicazione fondamentale, nella logica per esempio degli *études*, di tradizione russa.

In chiave formativa ?

Anche performativa, perché possono essere usati come strada per la decostruzione di un testo e per la ricostruzione dei nodi drammatici del testo. In Colombia ho avuto un'esperienza meravigliosa da questo punto di vista, con il *Teatro Matacandelas* di Medellin. La prima volta che sono andato lì per dirigere la "Medea" di Seneca ho cominciato all'italiana. Sono stato quattro giorni a spiegar loro ogni dettaglio di quello strano mostro che era per loro questo testo. Va detto che il giorno in cui cominciammo le prove tutti i quindici attori avevano già letto e riletto il testo fino a conoscerlo quasi a memoria.

In che lingua?

In spagnolo. C'è una bellissima traduzione spagnola in versi di Valentin Garcia Yebra (23). Siamo poi passati alla lettura a tavolino. Tutti seduti a sillabare per capire, a imbastire qualche dinamica di movimento vocale, qualche dinamica di relazione. Hanno cominciato a farmi domande sopra l'atmosfera, sui referenti iconografici che mi interessavano e che potevano essere loro di aiuto per visualizzare, sull'ambiente acustico, sullo spazio scenico, sulla luce. Siamo stati un bel po' di tempo su questo, finché non mi è sembrato fossimo maturi per una prima prova in palcoscenico. Scelgo il primo incontro tra Creonte e Medea e dico: andiamo in sala a provare.

E loro: "No, noi andiamo a provare. Tu ti fermi e aspetti, fai l'uncinetto... Quando noi siamo pronti ti chiamiamo". Ero molto interdetto. Dopo tre o quattro ore mi chiamano nella sala del teatro dove assisto alla scena dell'incontro tra Creonte e Medea, perfettamente costruita con luci, costumi, trucco, oggetti, tutto. Pronta per andare in scena. Peccato che non fosse quello che io pensavo. Mi son detto "e adesso?" In Italia è impossibile che un attore ti faccia questo, ma anche se ti propone molto meno è un'impresa contestarglielo. Ho cominciato a prenderla alla larga. Allora non parlavo spagnolo, avevo un interprete e quindi avevo i miei tempi per studiare le reazioni sulle facce. Dopo dieci minuti dei miei cauti discorsi uno di loro ha detto: "Guarda Luigi che se qui c'è qualcosa che non ti piace o tutto quello che abbiamo fatto non ti piace lo rifacciamo tutto daccapo." In quel momento ho capito che ero arrivato in paradiso, cioè in un luogo dove finalmente il regista faceva il regista e gli attori facevano gli attori.

Che valore aveva il fatto che loro avessero realizzato la messa in scena completa per poi dopo sottoporla alla revisione?

Lo studio. Cominciare a provare "concretamente" quello di cui avevamo parlato a tavolino, cominciare a fissare dei punti nello spazio e nel tempo, la natura delle voci, la dinamica fisica degli attori...

Se tu fossi stato presente dall'inizio sarebbe stata un'interferenza, sarebbe stato uno studio eteroguidato?

Esattamente. Cosa che invece un attore italiano esige.

Ancora Renata Molinari: "Nel corpo del personaggio comico, nell'attenzione che la scena rivolge ad esso, i movimenti, i gesti, i difetti, gli eccessi, preannunciano e condizionano, con la fissità di un 'segno particolare', la qualità delle sue azioni, la direzione degli inevitabili errori". "Ebbene, il personaggio comico ci ricorda che abbiamo un corpo..." "Pensiamo all'archetipo del clown, agli enormi piedi, alle grosse macchie delle lacrime, alla fissità del grande sorriso dipinto. Un limite, un difetto fisico, possono indurre alla compassione o al patetico, ma se dilatati – fino al ridicolo, appunto – l'effetto sarà di tutt'altra natura".

"Uno schiaffo sulla scena viene immediatamente letto come ferita, umiliazione, violenza, dieci schiaffi (senza crescendo drammatico-narrativo, ma in ritmica meccanica successione) otterranno un effetto comico".

Qui ci sono considerazioni a te ben note, di derivazione bergsoniana e pirandelliana, il comico come meccanica, la fissità della maschera, ma è importante soprattutto quanto sta tra parentesi: "senza crescendo drammatico-narrativo, ma in ritmica, meccanica successione". Nella sequenza dei dieci schiaffi è la ritmica, meccanica successione che fa la scena comica, mentre il "crescendo" drammatico-narrativo ne farebbe una scena tragica o almeno drammatica. Qui si parla, e il contesto generale lo conferma, di clownerie e non di Commedia. La clownerie, come altri fenomeni che pertengono al concetto "allargato" di Teatro –come lo Happening (24) e la performance- si fonda sulla concettualizzazione dell'azione e sulla astrazione/stilizzazione della gestualità –vedi anche quando dicevo sopra sul Kabuki (25)- che si contrappongono ad una logica "drammatico-narrativa" che è fondata su sequenze "narrative" rette dal principio di causa/effetto, come da definizione

aristotelica. In definitiva è proprio la liberazione dalla catena causale che genera il riso, la immissione dell'azione e della gestualità nel "libero gioco" della pura alea. Il nesso causa-effetto è sostituito dal ritmo, considerazione d'importanza notevole, a mio avviso. Se posso permettermi, eliminerei il "meccanica", che, più che indicare il fenomeno, lo qualifica "negativamente" proprio rispetto al principio di causa/effetto, cui viene data -forse non intenzionalmente- una primazia, perché fonda il "valore aggiunto della "narrazione". Ma la "narrazione" è davvero e sempre un valore aggiunto dell'azione drammatica? Sono convinto di no. Non a caso molta parte della drammaturgia sia arcaica che medievale che contemporanea contrasta o aggira questo principio "classico", così come contrasta il concetto di *mimesis* come imitazione/rappresentazione. Si ricordi al riguardo ancora una volta Kandinsky (26) e tutta la questione dell' arte "astratta". D'altra parte il concetto di causalità è una delle forme trascendentali della mente - per lo meno occidentale-, ma è messo in serio dubbio dalle speculazione della filosofia e della Fisica teorica contemporanee. Ma ora mi viene in mente un *bon mot* che potrebbe risalire a Molière: qual è l'unico caso in cui l'effetto precede la causa? Il funerale cui partecipi il medico del defunto. E' affascinante l'ipotesi di costruire un modello di Fenomenologia del Teatro fondato su una dialettica tra causalità e alea/ritmo, tra ordine e libertà della composizione.

I piedi enormi del clown sono una deformazione finta, in questo senso "ipocrita".

Finta cioè "costruita"-dal latino *finco*- e non "mendace" -come di solito si finisce per dire con una deriva semantica di cui sarebbe interessante esplorare la genesi ideologica- se non altro perché dichiara con evidenza la sua finzione. E' divertente notare come il massimo della menzogna si trovi proprio nel teatro che cerca il massimo della naturalismo: così Meyerch'old al suo antico maestro Stanislavski, dopo la "prima" di *Il giardino dei ciliegi*, in cui entrava in scena un'autentica carrozza tirata da autentici cavalli: "La carrozza è vera, ma la luna è di cartapesta". Dove si afferma la "verità" del codice teatrale e la "falsità" delle pretese del realismo. Infine è molto interessante la notazione di Renata sul corpo nel Comico. Il corpo della Tragedia è un "corpo glorioso" -non a caso per Carlo del Grande (27) la prima tragedia post-classica è il *Christos Pascon*- mentre il corpo della Commedia è il nostro corpo terrestre. Il corpo trasfigurato non ride e non fa ridere... non si è mai visto il Faraone ridere.

O almeno non veniva dipinto così...

Nella processione sicuramente non rideva. Bisogna arrivare ai Chassidim per vedere degli ebrei osservanti che ballano ridendo per celebrare la Pasqua. L'ilarità è molto difficile che esista nella liturgia.

L'altra eccezione è il "risus pascalis", in cui si arrivava allo sberleffo e anche all'oscenità...

E' para-liturgia. Comunque ho un racconto di una *messa delle tenebre* che si celebrava a Celano, in Abruzzo, la notte del Venerdì Santo. Nella Chiesa Madre, dopo una processione che percorreva il paese a lume di candela e di torcia, nel buio più totale cominciavano a volare schiaffi, si udivano bestemmie, cachinni, grida: i demoni si impadronivano dello spazio. All'apice del pathos drammatico della Crocefissione lo sberleffo e l'oscenità significano quella momentanea vittoria delle Tenebre che verranno annientate dalla Resurrezione del Vittorioso. Direi che c'è poco da ridere... senza fine!

Prima dicevi del comico che conferma il potere. Umberto Eco parla di regola violata, la viola e la conferma. L'umorismo, secondo Eco, critica la regola violata: "l'umorismo sarebbe, come il comico, vittima della regola che presuppone, ma ne rappresenterebbe la critica, conscia ed esplicita". E' una delle tante difficili, sottili distinzioni tra comico e umorismo.

Quando sento parlare di umorismo il mio primo richiamo va a Jerome, che è stato il mio grande maestro di umorismo...

Abbiamo avuto un maestro in comune...

Non mi è mai piaciuto viceversa Wodehouse...

...nessuno è perfetto...

Come non mi è piaciuto Daninos. In Wodehouse e Daninos c'è la fiction, un intreccio formalmente evidente. E' facile far ridere costruendo una storia che di per sé porta all'equivoco. E' molto più difficile far ridere avendo a disposizione tre amici un cane e una barca, seguendo una specie di tranquillo flusso esistenziale.

Soprattutto se cominci a scrivere un libro che doveva essere una guida turistica...

L'umorismo per me è la scoperta della imperfezione radicale che invece di essere vissuta come vuoto tragico è vissuta come il gioco di un equilibrista sull'abisso, un umorismo "inglese" –proprio così si è definito almeno in Italia- diverso da quello pirandelliano, per la sua apparente "leggerezza". Nel Teatro è l'atteggiamento di Oscar Wilde, che eredita la tradizione tutta inglese che risale a Congrève e a Sheridan (28), alleggerendone –sempre in apparenza- i toni più violentemente satirici.

In filigrana scorgo la definizione aristotelica del ridicolo come il brutto e deforme che però non provoca malessere o sofferenza: l'imperfezione che non genera problemi seri.

Come per la tragedia la pietà e il terrore raggiungono la catarsi se la loro mimesi è senza eccesso, ugualmente avviene per il riso. E' proprio aristotelico, il concetto della temperanza delle passioni. Perché al novanta per cento il sordo è un personaggio comico mentre il cieco solo raramente lo è?

E poi il sordo "comico" è di solito il sordastro, che equivoca sulle parole, non uno che non ci sente per niente.

Certo. La cecità è qualcosa di più assoluto. Ho un solo ricordo di una cecità comica: quel momento favoloso che è l'inizio della "Balilla" dei Gufi, quando Patruno con gli occhiali scuri e il bastoncino bianco entrava in scena cercando gli ostacoli: "Ue', massel... uè,uè massel....se becco quello che m'ha fregato il cane lupo!" A quel punto veniva giù il teatro.

Per contiguità occasionale di esperienze ho notato una vicinanza tra il camera look nel cinema (famosi quelli di Oliver Hardy) e l'"a parte" in teatro, per esempio in Plauto, quando l'attore si rivolge direttamente al pubblico.

L'"a parte" si usa fino al '700, Goldoni lo usa moltissimo e certamente lo sguardo in "camera" ne è la traduzione filmica.

Nell'"a parte" si guarda agli spettatori effettivamente presenti, nel camera look si guarda a spettatori che in realtà non ci sono.

L'a parte teatrale è la dimostrazione che non esiste la quarta parete e anche al cinema ha la stessa funzione. E' la dichiarazione della presenza del pubblico, lo rottura della cosiddetta "finzione", che chiamerei piuttosto "illusione". L'"a parte", e anche il monologo sono un elemento drammaturgico che non interrompe né l'azione, né la finzione scenica, ma fa parte delle sue convenzioni, a teatro almeno fino all'Ottocento. E' solo la commedia borghese che elabora il concetto della quarta parete e

per questo li abolisce. Ma in *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, Vladimiro, come da didascalia, guarda verso il pubblico dicendo "quella palude..." (29).

Una differenza rispetto al monologo è che nell'"a parte" si sente netta la ricerca della complicità del pubblico?

Il monologo classico è una dichiarazione al pubblico. Per esempio, la convenzione shakespeariana del monologo è che in esso il personaggio dica la verità su sé stesso. Pensa al Riccardo III che è tutto giocato sulla sua simulazione. Quando lui è con gli altri personaggi mente. Quando è da solo dice "io che sono questo e questo" e rivela i suoi piani, dichiara la verità. Ecco perché la scena prima dell'atto terzo di Hamlet - il famigerato "Essere o non essere"- non è un monologo, come generalmente si crede.

Come mai?

Perché non è diretto al pubblico, ma al Re, alla Regina e Polonio che stanno nascosti ad ascoltare e Amleto lo sa. Quindi è una "commedia" messa in scena per loro, non dichiara le vere intenzioni di Amleto: Amleto sta simulando la pazzia e sta simulando di pensare al suicidio, mentre pensa alla vendetta sullo Zio. Gioca sull'equivoco, sui paradossi, sui doppi sensi e sulle allusioni, con un linguaggio che è quello proprio di ogni *fool* shakespeariano. E' una scena molto complessa e giocata su un sottile filo comico.

Goldoni e la Commedia dell'Arte. E' un affiancare, un avanzare o un retrocedere?

Questo dipende dall'essere o no partitario del concetto di progresso: io non lo sono. Per me si tratta di una modificazione che trae sostanza da quanto accadeva prima della Commedia dell'Arte e al tempo stesso trae partito dai risultati acquisiti dai Comici dell'Arte. E' un fenomeno di quel processo culturale di cui parla così bene Gombrich (30). La cultura è come il gioco della culla di spago: i giocatori se la scambiano ma è sempre un "cerchietto" di spago che nelle mani di ciascuno prende forme diverse.

Una sentenza tanto chiara quanto tutta da capire: "Questa, ch'io titolo Il Teatro Comico, piuttosto che una Commedia, prefazione può dirsi alle mie Commedie". Sono le righe introduttive di Goldoni. Cosa vuol dire?

Che è un trattato in forma teatrale. Ed è un trattato sulla sua riforma della commedia, in relazione con la tradizione della *Commedia all'italiana o all'improvvisa*, che lui, forse per primo indica col nome di *Commedia dell'Arte*. D'altra parte Goldoni si inserisce in quella che potremmo chiamare una vera e propria tradizione. Cito solo due esempi tra molti, soprattutto del SeiSettecento. Il primo, *Le Due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini -figlio ed erede di Francesco- rappresentate nel 1623 e riportate scena nel 1984 da Luca Ronconi con risultati eccellenti. Ronconi, proprio nel periodo in cui di più stava cercando una sua tipologia di attore, mise in scena le "Commedie in commedia" usando tutti i grandi attori "convenzionali" a disposizione, con una evidente volontà: essi recitavano in scena loro stessi. Perché il testo teatrale di Andreini era in verità una specie di repertorio critico dei vizi e delle virtù degli attori del suo tempo. Analogo testo *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello, celebre compositore, pubblicato a Venezia nel 1720 dove si satireggia *l'opera seria* in tutti i suoi aspetti.

(Dal Teatro Comico)

"Vittoria: Sì signore. I poeti a fronte delle miserie, si divertiscono colle Muse, e stanno allegri.

Anselmo: Oh ghe n'è dei altri, che fa cusi.

Orazio: E quali sono?

Anselmo: I commedianti".

"Orazio:... Al malinconico non piace la barzeleta; all'allegro non piace la moralità".

C'è una battuta di Proietti che sintetizza insieme una teoretica teatrale e la parodia della teoretica teatrale: "Come mi estragno io nun si estragna nessuno".

Preciso che il termine "commediante" è sinonimo di attore professionista, senza riferimento specifico al "genere" Commedia. Per quanto riguarda Proietti –attore straordinario- mentre rido della battuta, mi preoccupa. Perché trovo la facile cifra plebea di chi deride ciò che è "complicato". Eppure lo straniamento è un concetto molto facile e una pratica che ci avvicina molto all'argomento di cui trattiamo. Parliamone in concreto: se io percorro via Recanati, che percorro tutti i giorni da quando ho l'età di sei anni, praticamente non la vedo più. Ci sono dei momenti in cui un taglio di luce, inciampo su un sasso, mi fanno vedere qualcosa che non ho mai visto prima. Vedo via Recanati come se la vedessi per la prima volta. Questo è lo straniamento.

Cioè, divento estraneo al familiare e in quel momento vedo qualcosa di nuovo...

E quindi posso anche esercitare la critica. Ecco il senso brechtiano dello straniamento; osservare il mondo con gli occhi di un marziano –mi viene in mente *Un marziano a Roma* di quel genio dell'umorismo che fu Ennio Flaiano (31)- non dare per naturale e per scontato ciò che invece è sempre prodotto della cultura. Interpretare il personaggio richiede questo sguardo da parte dell'attore: non l'immedesimazione psicologica, ma un atto di giudizio critico. Provo a spiegarlo come lo spiegava Marisa Fabbri (32). Il primo lavoro che faceva, a tavolino, era la sillabazione del testo. Faccio un esempio facile facile: "indipendente" ha due accenti, perché è un polisillabo e una parola composta (in-dipendente). Poi, le vocali hanno un'altezza sonora. Quindi "indipendente" si dovrebbe dire con altezze diverse per le diverse vocali. Questo lavoro serve perché a distaccarsi dal testo, ad osservarlo come un corpo fisico disteso davanti a te. Una sorta di anatomia della parola. In questo modo, senza attribuire sottotesti e intonazioni che appartengono alla fase dell'interpretazione, ti impadronisci del testo nella sua oggettiva struttura compositiva. Marisa chiamava questa fase "apollinea", cioè la fase della visione chiara e oggettiva. Solo successivamente, una volta che attraverso questo processo di sillabazione e di solfeggio – perché questo riguarda anche i ritmi, le brevi, le lunghe, le pause – questo corpo materiale è stato assorbito, entri nell'interpretazione, che è il momento dionisiaco, la liberazione della fantasia e dell'energia creativa. Sembra strano, eppure non è altro che la considerazione autentica di un testo teatrale come composizione, di cui la parte scritta è uno spartito non diverso da uno spartito musicale. Tutto questo costruisce un attore che ha un armamentario artigianale e scientifico; il dizionario, il manuale di stilistica, la linguistica strutturale. Niente fumisterie e niente approssimazioni. Scienza e Arte. Chi può mettersi al pianoforte se non conosce il linguaggio della musica e i suoi codici? La conoscenza dei codici compositivi è l'unica strada dell'interpretazione. Al di fuori di essa c'è l'approssimazione o l'affidarsi al proprio nativo talento, che arriva lì dove può e non va lontano.

La battuta di Proietti fa ridere. Ma è un inganno, tanto più grave perché viene da un attore di grande talento, grande quanto la sua pigrizia. Questo è un caso di comico che abbassa tutto al livello della consapevolezza più volgare per ottenere la risata. Per me è pura prostituzione.

Anche se in realtà occorre possedere non solo il termine ma anche il concetto di straniamento per poterla fare e capire. E poi non è un abbassamento degradante, nel senso che si abbassa il registro ma non il valore...

E' qui la prostituzione. Chi fa la battuta capisce benissimo di cosa parla e non solo teoricamente, ma titilla l'insofferenza dello spettatore medio nei confronti di qualsiasi forma di "impegno" teatrale.

Certo, dipende da come la leggi la battuta: la puoi leggere in modo basso ma anche addirittura alto.

Ma non dimenticare che soprattutto dipende a chi e perché la dici. Per il Teatro, come per tutte le arti, che sono sempre un atto di comunicazione, sono rilevanti l'intenzione e il *feed-back*. Non c'è un atto comunicativo senza una risposta. Se il segnale passa da A a B ma B non lo riceve, non dà segno di averlo ricevuto, è come per il Titanic che lanciò l'SOS, ma nessuno rispose. Questo però pone la questione della responsabilità di chi invia il messaggio. Perché lo invia? A chi lo invia? Come lo invia? "Famoli ride" –o "famoli piagne"- è una volgarità pari soltanto a "facce ride" –o "facce piagne". La volgarità nel cui fondo c'è il disprezzo o –come in questo caso- il cinismo.

"Almeno alcune delle commedie di Plauto", scrive Dalila Curiazi, "sotto lo scudo del modello greco, celano un combattente dalla lancia aguzza, un feroce e critico osservatore di Roma e dei capisaldi della propaganda romana, il paterfamilias, i militari e la religio".

Sì certo. Lo scudo di un modello culturale accettato e magari dell'ambientazione esotica è sempre stata la maniera per difendersi dalle innumerevoli forme di censura che le società autoritarie hanno imposto al Teatro. Così ridendo del Greco si poteva far riflettere sul Romano.

Scrivi in "Frontalità e teatro: "La mia attenzione sul "teatro tragico" piuttosto che sul "teatro comico" non è né casuale né innocente". Perché non è "innocente"?

Perché è un corollario di alcuni concetti politici e filosofici cui aderisco e che non sono per nulla neutrali –non credo alla neutralità. Psicologismo e individualismo mi sono estranei. Non credo che l'Uomo consista nel suo privato, non do rilevanza artistica al privato degli uomini; credo che l'Arte consista nell'orizzonte del Simbolo e dell'Uomo nella Comunità. Uno dei contributi più straordinari della Psicoanalisi e ancor di più della Psicologia analitica è stato quello di trasformare l'universo psichico, che la psicologia sperimentale aveva ridotto a una specie di commedia monologante, in un ricco Dramma simbolista, distruggendo il mito dell' absolutezza dell'Ego. Il fatto che la commedia inesorabilmente diventi qualcosa che riguarda il privato e lo "psicologico" degli uomini me la rende estranea. Non riconoscendomi nell'ideologia borghese, non mi appartiene l'ideologia dell'individualismo. Credo nella Persona, non nell'individuo e la Persona si stabilisce in una relazione con gli altri. Partendo dall'individuo non si arriva da nessuna parte. Le tesi contenute in "Frontalità", che tu hai citato, partono dalla critica a Galileo e a Cartesio, cioè ai fondamenti scientifici e filosofici del pensiero borghese, che fonda e celebra l'individualismo.

E la commedia in che modo si colloca in questo?

Come ho già detto, la commedia appartiene in maniera specifica a una privatizzazione dell'universo simbolico, anche se non è questa la sua origine e la sua natura profonda.

Un concetto interessante al riguardo lo esprimeva Bergson quando osservava che usando un nome individuale ma con valore simbolico hai la tragedia che si chiama "Otello"; usando un nome comune, ma per indicare qualcosa di ordinario, e in questo senso non simbolico, parli di una commedia, come "L'Avaro".

Scrivi ancora: "Non possiamo applicare al complesso del Teatro medievale la distinzione tra "tragedia" e "commedia", termini che, com'è noto, in quel periodo vanno ad identificare gli stili "alto" e "mediocre" e non tipologie drammaturgiche né tipologie spaziali, né prassi in qualsiasi modo connesse con il Teatro".

E' noto che la pratica scenica, la consuetudine sociale del Teatro, la nozione stessa di Drammaturgia cessano e vengono progressivamente dimenticati nei secoli della estrema decadenza dell'Impero e in tutta la prima parte dell'Alto Medioevo. La Città e la sua cultura sparisce, travolta dalle invasioni e dalla conseguente crisi demografica. Occorre arrivare all'Umanesimo e al Rinascimento perché si riconquisti una consapevolezza –non priva di equivoci- della realtà del Teatro classico, delle sue pratiche e della sua terminologia, ma una nuova pratica del Teatro era già nata nella Rinascenza carolingia, con la singolarissima opera di Roswitha (33), che re-inventa Terenzio, col Drama liturgico e infine con la Sacra Rappresentazione. Questo teatro, che non conosce i suoi "precedenti" classici, crea una drammaturgia e una prassi scenica del tutto originali, del tutto indipendenti dal Teatro greco-romano e dalla sua teorizzazione aristotelica. Non conosce quindi la distinzione tra tragedia e commedia, non conosce le famose unità aristoteliche, non conosce professionismo teatrale -e a noi dimostra che il Teatro è possibile anche al di fuori di tutto questo-, si radica fortemente nella comunità ecclesiale e cittadina. E' "un altro" teatro, che inventa nuovi statuti e nuove possibilità.

Nelle Sacre Rappresentazioni più antiche (34), quelle della *Passio Christi* che si svolgevano all'interno della chiesa, l'azione si svolge in piccoli palcoscenici, detti *mansion* disposti lungo la navata della chiesa secondo l'ordine cronologico degli eventi da rivivere. Gli attori scendono da una mansion e risalgono sulla successiva, seguiti dal pubblico, creando una specie di processione con scene che si succedono. Lo spostamento è "sensato": dall'ingresso della chiesa va verso l'altare, dove si trovano il Calvario e il Sepolcro -il culmine dell'Evento- ed è un fatto fisico "reale" e insieme metaforico. Si può analizzare secondo il criterio dei quattro livelli di cui parla Dante nel Convivio e nella Lettera a Cangrande della Scala (35). Dal punto di vista letterale, che qui è il fenomeno fisico, è una Processione; dal punto di vista metaforico è un Viaggio nello spazio e nel tempo; dal punto di vista morale è il Pellegrinaggio a Gerusalemme, che è ormai difficile o impossibile; dal punto di vista anagogico è il Viaggio del Popolo di Dio verso l'*escaton*. Insomma è una Processione che è "Un Viaggio", che è "IL Viaggio", che è "IL VIAGGIO".

Come la tragedia greco-romana il fondamento dell'azione è un mito, ma si tratta di un mito sotterologico, che potremmo definire a carattere misterico, il che determina una diversa temperie per l'attore e per il pubblico, che ri-vivono, più che rappresentino, l'exemplum divino. Non c'è per altro condizione per il Tragico, proprio per la natura stessa del mito in questione, che trasforma l'incomprensibilità assoluta del Dio e del Fato ellenico-romani attraverso l'Incarnazione. Non c'è nemmeno Commedia propriamente detta, anche se questo non esclude la presenza del riso, spesso affidato alle figure diaboliche. Quello che c'è, e che si perderà progressivamente a partire dalla nascita della Commedia regolare rinascimentale, è la partecipazione di tutti –attori e pubblico- all'azione, che è una vera e propria esperienza e non uno spettacolo.

L'introduzione nella seconda metà dell'800 della luce a gas permetterà il buio in sala e le "meraviglie dell'illuminotecnica". "Si potrà 'fingere' che il pubblico non esista, e si arriverà al paradossale: ciò che esiste (la collettività pubblico/attori) si finge non esistente, ciò che esiste per 'finzione' (il personaggio e la sua azione) si fingerà esistere". Anche qui siamo nel tema dell'hypocrités.

Siamo al finale approdo di quel "teatro dell'illusione" che era nato in Italia con i grandi architetti scenografi del Cinquecento, un approdo che aprirà la strada al Cinema. Questa inesistente –nel Teatro- quarta parete ripropone ancora una volta il tema della verità e della finzione, focalizzando l'attenzione sullo stile della recitazione. Esisterebbero una "recitazione naturale" e una "recitazione artificiosa". Naturalmente la prima sarebbe da ricercarsi, la seconda da evitarsi. La seconda viene identificata con la recitazione tradizionale. E' buffo vedere che, ai giorni nostri, gli adoratori della

nuova recitazione "buttata via" cadano in estasi davanti al teatro tradizionale orientale, sublime nella sua stilizzazione antinaturalistica e nella sua rigorosa obbedienza alla tradizione. Ma forse questo accadeva ai *miei* giorni, quindi fino a ieri, perché mi è capitato di leggere gazzettieri plaudenti ad un nuovo teatro giapponese, che "finalmente" romperebbe la sua relazione con la stilizzazione cerimoniale. Il male corre!

Fondandosi su un postulato evidentemente falso, queste teorie della "verità teatrale" sviluppano sillogismi sempre più paradossali e finiscono per impacciarsi in "croci" logiche insuperabili. La ricerca della "verità" nella recitazione ha prodotto i deliri di intere generazioni teatrali, che, con ovvia conclusione, sono per lo più approdate a varie forme di misticismo, magismo e devozionalismo dopo aver ricercato risposte nella fisiologia, nella psicologia sperimentale, nel comportamentismo, nella psicoanalisi. Il che, se vogliamo, è decisamente comico, ma anche perfettamente logico. E' in questo ambito che nasce il sommo equivoco dell'*immedesimazione*, concetto generalmente –e a torto- attribuito *tout-court* a Stanislavski, mentre è una elaborazione tutta anglosassone di una parte della prima parte dell'esperienza del Maestro russo. All'*immedesimazione* appartengono alcune delle più – involontariamente- comiche leggende teatrali, che di volta in volta riguardano la *star* del momento: De Niro che ingrassa smisuratamente per interpretare la parte di *Toro scatenato*; sempre De Niro che fa il tassista a New York per interpretare *Taxi Driver*; Dustin Hoffmann che si sottopone a training durissimi per *Il Maratoneta* e tante altre che formano il gossip di cui si servono gli uffici stampa delle Majors per lanciare i propri "personaggi". Proprio riguardo ad Hoffmann è al "Il Maratoneta", pare che l'immortale Lawrence Olivier abbia commentato: "Ma non era più semplice recitare?", anche questo un must delle leggende teatrali. L'infalibile sistema pubblicitario dello *star system* ha bisogno di confondere l'attore con il personaggio per favorire i processi di mercato basati sui meccanismi di identificazione e proiezione dei suoi clienti, ma un attore non è ha alcuna necessità, anzi. Molto diverso è quanto accade nella cosiddetta Opera di Pekino o nel teatro classico Giapponese, o nella Commedia dell'Arte dove l'identificazione con un ruolo/personaggio procede da una sorta di specializzazione interpretativa che accompagna l'attore per tutta la vita, fino al momento in cui, abbandonando le scene, lo "consegna" ad un suo discepolo erede. Il pilastro di ogni approccio critico alla questione della relazione tra attore e personaggio resta *Il Paradosso sull'attore* di Diderot (36). Comunque l'equivoco sull'*immedesimazione* si fonda sull'equivoco sulla natura del personaggio e sull'ignoranza che circonda l'arte scenica in occidente e in Italia in particolare. Basterebbe applicare i principi basilari dell'ermeneutica al lavoro dell'attore e tutto il castello di equivoci e di interessate menzogne cadrebbe all'istante. Se ciò non accade è perché a qualcuno giova che le cose restino così, prima di tutto ai sistemi di produzione, ai loro capibastone e alle loro relative cinghie di trasmissione, le scuole teatrali e la stampa. Anche qui vale ormai l'aurea massima *vulgus vult decipi, ergo decipiatur...*

Qual è la distanza che separa il teatro invisibile di Augusto Boal e "Candid camera" (o "Scherzi a parte")? Descritti letteralmente sembrano sovrapporsi: tu cammini in una strada di Rio e all'improvviso un gruppo di poliziotti aggredisce un passante. Gli danno del sovversivo intanto che lui urla: 'Non ho fatto niente!' Alla fine lo portano via. Tutti sono attori ma nessuno degli astanti lo sapeva.

Una delle istanze più forti dell'avanguardia storica (37) è la tensione agonica verso l'annientamento della distanza tra il segno e realtà, tra Arte e Vita. Pensa all'orinatoio o alla porta di Duchamp. Pensa all'iperrealismo di Segar, al banco di macellaio di Oldenburg. Questa tensione a trasformare la realtà stessa in segno –e quindi il segno in realtà- eliminando ogni scarto, ogni residuo è una vera e propria agonia, perché non è possibile, non nel nostro stato creaturale. Il *reality show* potrebbe sembrare la realizzazione più perfetta del sogno più estremista delle più estremistiche avanguardie. Il che sarebbe ben bizzarro...

Perché sembrerebbe, più che avanguardia, retroguardia del gusto e dell'estetica...

Certo! E come fai a non ricordare quelle rappresentazioni tardo imperiali in cui il condannato a morte nella tragedia veniva giustiziato realmente in palcoscenico? Anche quello era un *reality show*.

Di cui però non c'erano repliche. Almeno non con lo stesso attore.

Se mi permetti una battuta siamo nel concetto di riproducibilità, quello di Walter Benjamin, in un'epoca pre-industriale. C'erano tanti condannati a morte e tanti schiavi a disposizione....

In verità nel *reality show* è invertita la polarità rispetto alle Avanguardie: si tratta di una caricatura che mi avventuro a definire diabolica – il diavolo è la scimmia di Dio. Lo sforzo agonico dell'Avanguardia per annullare la distanza tra il segno e la realtà era in qualche modo la volontà di vivere in un "tutto pieno di senso" – o vuoto di senso: *ad infinitum coincidentia oppositorum*, come dice il Cusano. Tutto acquista un valore segnico e il segno è la vita stessa: *una rosa è una rosa, è una rosa...*

Come dicevo prima, questo annullamento – che è la condizione paradisiaca – non sta nelle possibilità dell'uomo, il quale sperimenta lo specchio e l'enigma, sempre attraverso una dinamica di allusioni. Il segno lo rimanderà sempre a una realtà che non tocca, non vede e addirittura non percepisce, se non come *sostanza di cose sperate et argomento de le non parventi*. Nel *reality show* la realtà invece si derealizza. Viene annientato il segno: tutto è immediatamente percepibile, leggibile, ma tutto è nel flusso indistinto di un tempo che non conosce articolazioni, quindi non conosce né memoria né desiderio e quindi non conosce senso. Il reality non lotta contro i limiti della composizione: semplicemente non compone. Chissà, potrebbe essere considerata una specie di coazione controfobica...

Racconti l'episodio, che a me appare come un evento teatrale, di una visita notturna per Roma in compagnia di una donna di colore, nigeriana, la quale di fronte al Colosseo chiede: "Chi ci abita?" Domanda straniante, bellissima. Che fa ridere e pensare.

Mi lasciò sbigottito e mi aprì un mondo. La sua coscienza storica e percettiva erano del tutto estranei al sistema di valutazione e di percezione del "monumento" e della "rovina storica". Per lei, che proveniva da un altro mondo, era del tutto impensabile che uno spazio così vasto fosse disabitato, cioè morto. Attraverso il suo occhio ho visto cosa è davvero la nostra attitudine museale: privilegio e castrazione. I nostri rituali di fruizione frontale dell'opera d'arte si rivelavano per quello che sono, pura necrofilia.

La sua domanda è una risposta rivelatrice. La segnica del Colosseo viene ridefinita. C'è un video su You tube in cui parli del "Ludi magister". Ci avviciniamo al teatro comico?

Ho utilizzato il titolo *Ludi Magister* per i miei laboratori a *Prima del Teatro-Scuola Europea per l'Arte dell'Attore* in tre o quattro anni successivi, prima di quel 2006 che ha segnato un cambiamento radicale della mia vita, privata e professionale. L'ultimo l'ho tenuto nell'estate del 2006 in piena chemioterapia, un'esperienza molto suggestiva...

Si trattava di corsi destinati a giovani allievi registi, con un approccio significativamente –e provocatoriamente- diverso da quello tradizionale, in cui tiravo le fila di un percorso di riflessione iniziato negli anni dell'Università -forse ti ricorderai che il mio lavoro di Laurea, *La Quarta Terra di Altair*, partiva proprio dal Gioco Sacro per delineare le tesi di una prassi teatrale non convenzionale- maturato negli anni d'Accademia e nelle mie esperienze di drammaturgo e regista e infine sistematizzato a partire dai due corsi di *Drammaturgia alternativa* che tenni all'Università di Antioquia di Medellin in Colombia, alla fine degli anni Novanta. Con questo nome richiamo prima di tutto il concetto e la funzione del Game Master nel gioco di ruolo, ma al tempo stesso evoco il Magister Ludi

di Herman Hesse (38). Il Gioco è una rete concettuale che si trasforma in esperienza, attraverso la mediazione della parola agita. E' una rete, quindi un ordine che comprende in se stesso la l'alea e tende così all'infinito: il mio "Maestro del gioco" è colui che crea questa rete, attraverso la drammaturgia dello spazio, del pubblico e dell'attore e ne governa l'espansione. E' il signore dello spazio/tempo in cui si realizza l'avventura dei giocatori, della sua logica e della sua aleatorietà: un regista e un demiurgo.

Come mi sembra di aver già detto sono convinto della natura ludica di Rito e Teatro e per quel che riguarda il Rito puoi immaginarti con che fatica il mio Maestro, Sisto Dalla Palma, riuscì a difendermi nella Commissione di laurea alla Cattolica...

Nel racconto di Borges *La ricerca di Averroè* (39), il filosofo cordovano viene presentato mentre combatte con la traduzione della Poetica di Aristotele. Lui, che non ha incontrato ostacoli a tradurre in arabo la Metafisica, non riesce a capire quale sia l'oggetto della Poetica, cosa sia il Teatro, una esperienza estranea alla sua cultura. Mentre medita, viene distratto dalle grida di un gruppo di ragazzini che giocano in strada. Affacciatosi, ne scorge i movimenti poi ne ascolta le parole: "facciamo che io ero il Cadi, tu il Minareto e tu il condannato". Li osserva per un po' con paterna sufficienza, poi torna al suo tormento. Il mistero era rivelato proprio sotto i suoi occhi, ma lui non è riuscito a vederlo.

Il termine comune tra comico e gioco è il divertimento, magari etimologicamente come "diverto" mi sposto da, devio... Alla fine si arriva al piacere, a qualcosa che piace, ma in senso leggero. Perché anche la tragedia piace, ma non in modo leggero.

Una sera ci si riunì per una sessione di un'avventura di Dungeons and Dragons. Era una sera svaccata, di chiacchiericci infiniti, non si cominciava mai. Finché il Game Master, alzando la voce gridò: Basta! Non siamo venuti qui per divertirvi, siamo venuti per giocare! Come ricordi il tuo gioco di bambino? Non ti appassionavi, nel gioco?

Sì, ma con la consapevolezza che non c'erano cose importanti o essenziali "in gioco".

Questo è l'adulto che falsifica il ricordo. C'erano.

Ma non le percepivo come gravità, o come minaccia.

E' solo una questione di parole. La serietà del Gioco non è gravità. La gravità, parente stretta della gravità, appartiene all'Homo faber borghese che ricerca la sua *bewarung* calvinista. Il Gioco è aldilà del comico e del tragico –e, naturalmente, del bene e del male...

Il gioco ha un'estensione di cui si fa fatica a vedere l'inizio e di cui certamente non si vede la fine. Il gioco giocoso, sacro, leggero, tragico...

E magari dietro il gioco leggero c'è quello tragico. Magari più l'apparenza è lieve più la cosa può essere "pesante". Non è leggero il passo l'equilibrista sulla sua corda sospesa? E non è leggero anche il suo volo nell'abisso?

Per me il concetto di divertimento è abominevole. Da cosa devo "divertire"? Da me stesso?

Dalla sofferenza, per esempio...

Ma mi si insegna che non è rimuovendo la sofferenza che la "comprendo". Ogni operazione di rimozione non fa altro che rinforzare il rimosso. Chi supera davvero la sofferenza è quello che riesce a guardarla in faccia – qualche esperimento di questo l'ho fatto, l'ho subito sul mio corpo.

Un aspetto che andrebbe sviluppato è la distinzione tra divertimento funzionale e disfunzionale. Nel disfunzionale c'è il divertire come rimozione che alla fine ti produce il ritorno del rimosso incattivito. Quello funzionale si avvicina al concetto di sublimazione, in cui tu prendi lo stesso materiale, lo filtri e lo trasformi in qualcosa di piacevole.

E qui il comico diventa interessante come strumento della sublimazione. Quando uno riesce a sorridere della propria sofferenza è arrivato un pezzo in là, nella Strada.

Nota bibliografica

Bettetini Gianfranco, Presentazione, in Simonelli Giorgio e Fumagalli Armando (a cura di), *Risate senza fine*, "Comunicazioni Sociali", XV, gennaio-marzo, 1993, 3-5.

Curiazi Dalila, *Il Teatro Tragico e Comico in Grecia e a Roma. Il Gioco delle Maschere*, Roma, Spazio Tre, 2008.

Eco Umberto, Il comico e la regola, "Alfabeta", 21-2, 1981.

Fumagalli Armando, Il comico nello spettacolo: meccanismi, significati, funzioni, in Simonelli G. e Fumagalli A. (a cura di), *Risate senza fine*, "Comunicazioni Sociali", XV, gennaio-marzo, 1993, 3-5

Molinari Renata, Evento, in Musati L.M. (a cura di) *Le Parole del Teatro*, Transeuropa, Massa, 1995, 80-84.

Molinari Renata, Azione, in Musati L.M. (a cura di) *Le Parole del Teatro*, Transeuropa, Massa, 1995, 140-144.

Musati Luigi Maria, Frontalità e Teatro, San Miniato, "Le Parole del Teatro", 2001.

Musati Luigi Maria, Testo, in Musati L.M. (a cura di) *Le Parole del Teatro*, Transeuropa, Massa, 1995. 102-111.

Pagetta Paolo, Il cinema dei "nuovi comici", in Simonelli G. e Fumagalli A. (a cura di), *Risate senza fine*, "Comunicazioni Sociali", XV, gennaio-marzo, 1993, 37-47.

Note

1. Lycofronis, Alexandra, Lipsiae 1964, tr. It. Fusillo, Hurst, Paduano, Licofrone Alessandra, Milano 1991.
2. Antigone, 1781.
3. Agamennone, 1781.
4. Licofrone, Alessandra vv. 788 sgg.
5. Eugen Fink, *Das Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart 1960; tr. It. Di Nadia Antuono, Roma 1969.
6. Luigi Maria Musati, *La Cerca del Nome. Gioco drammatico per cinquanta Giocatori*, Roma 1998.
7. Aristotele, *Poetica*; tr. it. e commento a cura di Guido Paduano, Bari 1998.
8. William Shakespeare, *Macbeth*, atto II, scena III; tr. t. Cino Chiarini. Firenze 1964.
9. Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, Frankfurt 1970; tr. it. R. Solmi, Torino 1994.

10. Luigi Pirandello, Saggio sull'umorismo, 1908.
11. Rispettivamente nel 1948, nel 1957, nel 1975/76.
12. "Titus Andronicus" è generalmente considerata la prima tragedia di Shakespeare, datata intorno al 1590.
13. *Roma*, regia di Federico Fellini, 1972.
14. Luciano Codignola, *Il Teatro della Guerra fredda*; Urbino 1969.
15. Northrop Freye, *Anatomy of criticism*; Princeton 1957. Tr. it. *Anatomia della critica*, tr. di Paola Rossi-Clot e Sandro Stratta, Torino 1969.
16. *Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921; *Ciascuno a suo modo*, 1924; *Questa sera si recita a soggetto*, 1930
17. Rappresentata la prima volta nel 1917 e successivamente rielaborata nel 1925
18. Faccio riferimento ad una analisi di Orazio Costa, durante una delle nostre frequenti conversazioni.
19. *Ognuno* è uno dei testi più largo successo internazionale della fine del XV secolo. La redazione più nota è quella inglese, il morality play *Everyman*, di cui ci sono tramandate due versioni della prima metà del XVI secolo, una edita da Richard Pynson ed una di John Skot. Ma il testo originale fu scritto precedentemente in Olanda con il titolo di *Elckerlijc*. Nel 1911 Hugo Von Hofmannsthal ne mise in scena una sua riscrittura, con la regia di Max Reinhardt. *Ognuno*, il protagonista, viene visitato da Morte. Nessuno potrà aiutarlo, se non Sapienza e Buone Opere.
20. Arthur Machen, *The Great God Pan*, 1890.
21. Francesco Andreini, *Le Bravure di Capitan Spavento*, 1624.
22. *Macbeth*, Atto V, scena v.
23. Lucio Anneo Séneca, *Medea* ; prólogo, traducción en verso, notas e índice de nombres geográficos y mitológicos por Valentin García Yebra; Madrid , 1964.
24. Michael Kirby, *Happening*, New York, 1966; tr. it. di Anna Piva, Bari 1968.
25. Kodama Shōko, *The complete guide to traditional japanese performing arts*, Tokyo, 2000.
26. Vassili Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst*, Monaco 1916; tr. it. a cura di E. Pontiggia, Milano 1989.
27. Carlo del Grande, *Tragoidia*, Milano 1962.
28. William Congreve (1670-1729) ; Richard Brinsley Sheridan (1751-1816).
29. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, 1952; atto primo.
30. *The essential Gombrich: selected writings on art and culture* , London 1966; tr. It. *Sentieri verso l'arte*, a cura di Richard Woodfield, Milano 1997.
31. Ennio Flaiano, *Un marziano a Roma*, Torino 1960. Flaiano fu sceneggiatore e in qualche caso anche soggettista di Fellini. Sua "La dolce vita", del 1960.
32. Marisa Fabbri (1931-2003), attrice e pedagoga teatrale, tra le figure più importanti del nostro teatro contemporaneo.
33. Roswitha (935?-974?), monaca del convento benedettino di Gandersheim, scrive in prosa rimata latina sei drammi religiosi: *Dulcitus, Calimachus, Paphnutius, Abraham, Gallicanus, Sapientia*.
34. Allardyce Nicoll, *The development of the Theatre*, London 1927; tr. it. *Lo spazio scenico* , Roma 1971.
35. Dante Alighieri, *Convivio*, trattato II cap. 1; Epistulae, XII, 20 sgg.
36. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1758) tr. it. a cura di Rosanna Serpa, Verona, 1993.
37. Renato Poggioli, *Teoria dell'Arte d'avanguardia*, Bologna 1962.
38. Herman Hesse, *Das Glasperlenspiel*, Zurich 1943; tr. it. *Il Giuoco delle perle di vetro*; tr. di Ervino Pocar, Milano 1955.
39. Jorge Luis Borges, *La busca de Averroè* - in *El Aleph*, 1949; tr. it. *L'Aleph* a cura di Tentori Montalto, Milano 1964.