



Compagnia di Teatro per il Ticino e il resto del mondo

Quaderni di ricerca - No. 1

Voci d'altre terre

**Raccolta di materiale sui temi proposti
e programma di scena**

Lugano, settembre 2008

© 2008 by Mauro Guindani, Lugano
Tutti i diritti riservati.
Le richieste di riproduzione vanno inoltrate a :
mauroguindani@bluewin.ch

Sommario

L'editoriale

Il filo del funambolo nei Quaderni di ricerca

Dalla finzione della realtà alla realtà della finzione

Il teatro nel teatro

- Leoncavallo - *Prologo* da *I pagliacci*

Il Personaggio senza autore e gli epigoni di Pirandello

- Da: Luigi Russo - *Pensare l'io: l'identità della persona in Luigi Pirandello*

Il Personaggio autore di se stesso: Eduardo De Filippo

- Da: Roberto Saviano - *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra.*

La finzione della pazzia

- Da: Luigi Pirandello - *Il berretto a sonagli*

Il fool, la risata e l'esorcizzazione della paura

- Da: Luigi Pirandello - *I giganti della montagna*

La grande paura

- Da: Eduardo De Filippo - *La paura numero uno*

L'arte della commedia

Teatro e scrittura

Menzogne del virtuale e necessità della scena

Parlare con il ventre

Il ventriloquismo? Un gioco di strategia del cervello

Non solo un'arte da commedianti

- Maria Perfetti - *Ventriloquismo*

Il filo del funambolo nei Quaderni di ricerca

Con questo primo numero di "Quaderni di ricerca" la Compagnia del *funambolo* si propone di iniziare una serie di pubblicazioni che uscirà come programma di scena ad ogni nuovo spettacolo. Verranno di volta in volta pubblicati i testi e le riflessioni che sono serviti a sviluppare le idee e i contenuti che hanno poi preso forma concreta nel lavoro di scrittura, di messa in scena e di scelta delle situazioni e dei personaggi.

Con questo la Compagnia vuole fornire lo spunto all'apertura di un discorso sul teatro da farsi con gli spettatori del nostro paese: un discorso che, al contrario di quello sul cinema, sulla musica, sull'arte figurativa o sulla letteratura, è ancora ben lontano dall'essere preso sul serio in terra ticinese.

Nonostante la doverosa autoironia sull'importanza del "dibattito" che con questo spettacolo professa, *Il funambolo* al dialogo con il pubblico ci crede davvero.

"Voci d'altre terre" è nato dall'idea di fare un breve sketch con un pupazzo già pronto (oggi scomparso e sostituito da altri), facendolo parlare con la tecnica del ventriloquismo. La pratica e lo studio più approfondito di questa tecnica, della sua storia e del suo successo sulla scena teatrale londinese ne hanno fatto poi il tema centrale da sviluppare, anche nel suo senso metaforico di "linguaggio viscerale".

L'altra idea iniziale che ha poi portato alla scelta dei personaggi e al testo definitivo è stata quella di un Ticino come terra d'incontro/scontro di culture e di linguaggi diversi.

Da ultimo, il fatto stesso di utilizzare la forma del teatro con pupazzi non poteva che portare, inevitabilmente, al tema fondamentale del teatro stesso: la riflessione sul rapporto fra realtà e finzione.

È su quest'ultimo tema che si concentrerà specialmente il primo numero dei Quaderni di ricerca; tema strettamente legato alla pratica teatrale proposta dalla nuova compagnia e ai progetti per il prossimo futuro

Settembre 2008

Mauro Guindani

Dalla finzione della realtà

Il teatro nel teatro

L'impiego del metateatro, del teatro nel teatro, del teatro che riflette su se stesso e si cita sulla scena, non è certo una prerogativa del Novecento, benché proprio in quel secolo abbia assunto un'importanza fondamentale.

Già presente in Grecia con Aristofane, fu con la commedia latina di Plauto che divenne una delle forme più significative del teatro occidentale, con fortuna diverse nei diversi periodi storici.

Per metateatro si intende quel meccanismo che svela agli spettatori l'artificio illusorio della realtà scenica, rendendoli per così dire complici della finzione nel gioco. Una forma di rispetto nei confronti dello spettatore, dunque, al quale l'attore, nel bel mezzo dell'accaduto, ricorda di non lasciarsi ingannare dalla sua abilità nel creare l'illusione della realtà.

Con Shakespeare il metateatro assume forme di riflessione filosofica (basti ricordare la celeberrima frase di *As you like*: "Tutto il mondo è teatro e tutti gli uomini e le donne nient'altro che attori") e diventa la chiave di molte delle sue trame, tanto nella commedia quanto nella tragedia. Amleto non soltanto si finge pazzo per poter dire la verità, ma usa la compagnia di attori per far capire all'usurpatore del trono che sa del suo misfatto.

La nascita del teatro dell'opera a partire da Monteverdi (e non dimentichiamo che l'intento primo era quello di ritrovare la forma scenica della tragedia greca) segna una svolta fondamentale nella storia del teatro occidentale. L'uso della parola cantata come forma scenica già di per sé non intende creare l'illusione della realtà, e sarà proprio l'opera (per due secoli, fino all'avvento del teatro di Goldoni, l'apporto più significativo dell'Italia all'arte del teatro) a portare avanti, in questo senso, il discorso sul metateatro. Nell'Ottocento, il secolo che nel teatro di prosa vede sorgere il predominare della "quarta parete", sarà ancora l'opera italiana a dominare le scene del mondo a partire da Rossini, passando per Bellini e Donizetti, fino ai capolavori di Verdi, in un rapporto sempre più stretto fra parola drammatica e musica. Verso la fine del secolo, coll'avvento del Verismo, è ancora con la parola cantata che viene sfrontato per la prima volta il tema del rapporto intricato fra attore e personaggio, e vale la pena di citare qui per intero il testo del Prologo da "I Pagliacci" di Leoncavallo.

4

_____ alla realtà della finzione _____

Tonio (*in costume da Taddeo come nella commedia esce dal sipario*)

Si può? Si può?
(*salutando*)

Signore! Signori!...

Scusatemi se da sol mi presento.

Io sono il Prologo.
Poiché in scena ancor le antiche maschere
mette l'autore,
in parte ei vuol riprendere le vecchie
usanze, e a voi... di nuovo inviami.
Ma non per dirvi come pria:
"Le lagrime che noi versiam
son false! Degli spasimi
e de' nostri martir non allarmatevi!"
No! No! L'autore ha cercato
invece pìngervi uno squarcio di vita.
Egli ha per massima
sol che l'artista è un uom
e che per gli uomini scrivere ei deve.
E dal vero ispiravasi.
Un nido di memorie in fondo a l'anima
cantava un giorno, ed ei con vere
lagrime scrisse, e i singhiozzi
il tempo gli battevano!
Dunque, vedrete amar sì come s'amano
gli esseri umani;
vedrete de l'odio i tristi frutti.
Del dolor gli spasimi...
Urli di rabbia udrete, e risa ciniche!
E voi, piuttosto
che le nostre povere gabbane d'istrioni,
le nostr'anime considerate,
poiché siam uomini
di carne e d'ossa,
e che di quest'orfano mondo al pari
di voi spiriamo l'aere!

5

Tonio Il concetto vi dissi...
Or ascoltate com'egli è svolto.
(gridando verso la scena)
Andiam... Incominciate!
(rientra)

Il Personaggio senza autore e gli epigoni di Pirandello

Nel maggio del 1921 la compagnia di Dario Niccolini presentò al Teatro Valle di Roma il nuovo lavoro teatrale di uno scrittore già assai noto e molto contestato per le sue velleità provocatorie: Luigi Pirandello.

Durante il secondo atto il pubblico cominciò a rumoreggiare, contenendo a fatica lo sdegno, ma al calar del sipario sul finale scoppiò il pandemonio. Sostenitori e contestatori della nuova commedia si insultavano senza ritegno, così che la sala dovette venir sgombrata, alla stessa stregua dei processi politici. Ma il pubblico continuò a litigare anche per la strada, davanti alle porte chiuse del teatro, e ne risultò una zuffa violenta. La gente se le dava di santa ragione, vi furono dei feriti e alcuni spettatori troppo zelanti dovettero passare il resto della notte in guardina. Pirandello, che rischiava il linciaggio, fu scortato dalla polizia fino al suo albergo, sotto le cui finestre si urlò ancora fino a notte inoltrata.

Tutto questo a causa di una commedia. E neppure di una commedia a soggetto politico, sociale o morale d'attualità; soltanto di una commedia che trattava di teatro, delle difficoltà del mestiere dell'attore, in uno stile molto realistico e con qualche considerazione di tipo filosofico, sotto il titolo apparentemente innocuo di *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Perché dunque una tale furia di popolo? Che cosa stava succedendo?

Col senno di poi noi, oggi, lo sappiamo, e, pur stupendoci ancora della violenza della reazione emozionale del pubblico di allora possiamo capirne meglio le cause profonde.

Fra le migliaia di studi sul significato e l'importanza del teatro di Pirandello, l'intervento di Luigi Russo per il XXIII Convegno Internazionale del Centro di Studi Pirandelliani, tenutosi ad Agrigento nel dicembre del 1989, ci è sembrato fra i più significativi. Ne citiamo dunque qui la tesi essenziale.

6

Da: Luigi Russo - *Pensare l'io: l'identità della persona in Luigi Pirandello*

È risaputo che la nozione di soggetto, non certo come entità empirica, corporeità individuale, ma come entità trascendentale, cioè soggetto epistemico - ciò per cui si può dire: *cogito, ergo sum* - è scoperta tutta moderna. È frutto peculiarissimo anzi della modernità, intesa questa come l'epoca apertasi fra Seicento e Settecento, fra il Barocco e l'Illuminismo, all'incrocio di tutta una serie positiva di importanti congiunture socio-culturali (nascita della scienza, filosofia critica, comparsa degli stati nazionali, esordio della società capitalistica...). Naturalmente l'epoca moderna ha sviluppato un proprio sistema di valori, una scala ideologica profondamente diversa da quella costituita dalle epoche precedenti; ma come tutte le epoche che l'hanno preceduta anche l'episteme moderna è stata resa possibile grazie ad un meccanismo di fondazione assoluta, cioè metafisica. Cosa consente, per esempio, a Cartesio il dubbio metodico che lo porta a scoprire il *cogito*: l'idea innata di Dio

come idea dell'Essere perfetto, la cui presenza in me è la condizione della stessa esperienza del dubbio; cosa sorregge Newton nell'impresa di tracciare le leggi di un nuovo ordine cosmico: la definizione dello spazio come sensorio di Dio. E così via.

A metà dell'Ottocento, per ragioni complesse e attraverso percorsi multipli che qui non posso nemmeno sfiorare, questo sottilissimo meccanismo fondativo si esaurisce. Svapora la garanzia metafisica che aveva fino ad allora governato l'esistente e il moderno si avvita su se stesso. Chi più di ogni altro ha approfondito le ragioni di questo collasso epocale è stato sicuramente Nietzsche. Nietzsche diffida di tutto e applica la tecnica del sospetto sistematico. Non si arresta alla verifica degli effetti delle pratiche culturali, ma ne persegue l'analisi genealogica. Ricerca la causa della causa e si propone di scoprire la natura del fondamento. Ardisce allora di guardare in faccia Dio, cioè l'Essere, il fondamento del reale, e scopre che non è un volto ma una maschera, cioè una mera sedimentazione storico-culturale. Toglie quella maschera, e scopre che sotto la prima si cela una seconda maschera, e sotto la seconda una terza, e così all'infinito. Scopre insomma che non c'è un fondamento della realtà bensì che questa poggia sul vuoto. L'Essere si rivela Apparenza, un movimento del tempo creato storicamente dalle stesse pratiche culturali. Il mondo è un organismo umano autoportante. Nietzsche dichiara allora non la inesistenza di Dio - se l'Essere non è il fondamento del Divenire, si potrebbe postulare altro principio metafisico fondativo al posto dell'Essere, regredendo vanamente all'infinito - proclama invece la "morte di Dio". Sancisce cioè la ineffettualità del sistema deduttivo che ha portato l'Essere a fondamento della realtà umana.

7

La "morte di Dio" trascina con sé la morte dell'uomo e la morte del cosmo. Il mondo esterno diventa dominio dell'incertezza, luogo di presenze misteriose e di volontà arbitrarie da contenere e propiziare. Qui finisce l'umanesimo, e con esso tutte le ingenue ipostasi coltivate dalla modernità, precipitate da uno stato di fondazione assoluta in una condizione - come oggi si usa dire - di "sfondamento", cioè di mancanza di fondamento. A partire da qui si è aperto - e tuttora permane aperto - il gravoso problema di trovare legittimità alle pratiche culturali, e alle entità (meta)storiche da esse elaborate, oramai deprivate dell'antico statuto metafisico. Soprattutto è qui che muore "il soggetto". Il mondo della vita interiore, la coscienza umana come unità dell'Io, l'identità personale si rivelano infatti anch'esse aggregazioni illusorie, formazioni ideologiche svagate, che hanno raggiunto il crepuscolo. Elaborare modelli decostruttivi di rifondazione antropologica della personalità - Freud e la psicoanalisi, il comportamentismo di Watson, l'epistemologia genetica di Piaget, fino alla "ecologia della mente" di Bateson - è così diventato il compito primario, e disperante, col quale non ha potuto fare a meno di confrontarsi il nostro secolo.

Ed eccoci a Pirandello. Uomo del suo tempo, Pirandello avverte e patisce i termini di questa crisi, che non è - ripeto - una semplice crisi, crisi congiunturale, ma estrema crisi epocale. I suoi primi scritti rendono nitida testimonianza dello smarrimento dell'intellettuale di fine secolo dinanzi agli sconvolgimenti di cui è

testimone, ed insieme la sua capacità di esorcizzarli col sorriso e farne letteratura. Prendiamo un brano a caso, per esempio, da *Arte e coscienza d'oggi* del 1893: "Questa nostra povera terra! Un atomo astrale incommensurabilmente piccolo, una trottoletta volgarissima lanciata un bel giorno dal sole e aggiratesi in torno a lui, così, per lo spazio, su immutabili orme. Che è divenuto l'uomo? Che è divenuto questo microcosmo, questo re dell'universo? Ahi povero re! Non vi vedete saltar dinanzi Re Lear armato di una scopa in tutta la sua tragica comicità? Di che farnetica egli? ". Come sappiamo, è proprio questo uomo, questo degradato re dell'universo a calamitare il suo interesse. La disgregazione della personalità umana, la frantumazione dell'io, la natura funzionale del soggetto sono, del resto, temi che emergono già dalle sue primissime riflessioni, arricchite via via dal confronto con i numerosi saggisti del tempo (Nordau, Marchesini, Séailles, Binet...).

Raccontando per poter raccontare, Pirandello sviluppa intorno a questi temi un'azione di scavo sempre più affinata e intrusiva. Scrittore "di natura più propriamente filosofica", come egli stesso si definiva, non ammette - ed è ancora citazione letterale - "figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire,

8

d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale". Nell'arco di trent'anni, la ricerca "nell'immagine, che deve restar viva e libera di sé in tutta la sua espressione, [di] un senso che gli dia valore" lo porta ad articolare questa rosa problematica in alcune "figure" di grande efficacia artistica, ma che hanno anche la forza di veri e propri modelli concettuali. Sono il "pupo" (pensiamo alla famosa tirata di Ciampa nel *Berretto a sonagli*) e la "marionetta" (è d'obbligo citare la dimostrazione "orestea" sia di Anselmo Palerai che di Adriano Meis, nel *Fu Mattia Pascal*); ma soprattutto sono la "maschera" e il "personaggio". Attrezzato di queste sottili sonde e lambicchi, con l'assistenza di quella "servetta sveltissima e non per tanto nuova sempre del mestiere" che si chiama Fantasia, Pirandello impianta una sorta di laboratorio sperimentale nel quale conduce pubbliche dimostrazioni sulla condizione umana. Il salotto, luogo della vita collettiva, baricentro diciamo così delle contrastanti pulsioni dell'io, secondo la fine osservazione di Fergusson, diventa palcoscenico, e il palcoscenico diventa salotto. In tal guisa il teatro pirandelliano diventa polemica, scontro dialettico, urto drammatico, supplizio. È la distruzione radicale, certo, del teatro naturalistico; ma è una non meno radicale decostruzione della moderna ipostasi dell'io.

E però ciò che mi appare eccezionalmente saliente - quello che costituisce il più alto contributo formativo offerto dall'opera pirandelliana, la sua apertura del tempo, al nostro tempo - è il fatto che pur raschiando fino in fondo le stratificazioni della condizione umana, toccato il grado zero dell'io, Pirandello non si limiti a contemplare esteticamente la *tabula rasa* che gli si è dispiegata. Ai bordi di questa tavola, nelle conformazioni di questo deserto senza vita, egli rinviene tuttavia elementi preziosi per una diversa ristrutturazione di campo, in cui l'umano può sopravvivere, acquisendo nuove modalità di esistenza. È quanto chiamo la pirandelliana "strategia del naufragio".

Sono ovviamente in gioco le "figure" della maschera e del personaggio. Fra la strabocchevole letteratura critica sui *Sei personaggi in cerca d'autore*, c'è un giudizio illuminante, e pochissimo frequentato, di Peter Szondi che mi piace riportare. "Non sono un'opera drammatica, bensì epica.". È un giudizio che

sulle prime sconcerta: come non riconoscere valenza drammatica al testo che viene universalmente considerato la più tipica espressione della drammaturgia pirandelliana e insieme la più intensa esperienza teatrale del nostro secolo? Eppure questo giudizio di Szondi induce a disoccultare una importante soglia ermeneutica dei *Sei personaggi*, perché ne evidenzia la propulsione paradigmatica.

Nell'intreccio, come sempre intimissimo in Pirandello, di arte e vita, ciò che si evince infatti è l'esemplarità dell'arte per la vita. Si rivela del tutto peculiare, insomma, la verità dell'apparente paradosso per cui non è l'arte ad imitare la natura ma la natura ad imitare l'arte. È la vita a fruire degli esperimenti vitali a cui l'arte si presta a far sa cavia. Se è così, la tragedia del personaggio che si scopre senza autore si scioglie solo a condizione dell'accettazione integrale di questa scoperta. A condizione cioè - e questo lo spiega benissimo lo stesso Pirandello - di far coincidere l'essere del personaggio senza autore con la ragion d'essere del personaggio di rappresentare un dramma, cioè una vicenda vitale. E, conseguentemente, accettare questa condizione e accogliere il ruolo che tocca rappresentare - secondo le precise indicazioni fornite dallo stesso Pirandello - indossando "maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca ". Affiora un profondo senso sapienziale in questa sentenza, molto prossima a quanto gli antichi Greci, Signori di questa vallata, Sovrani del Caos e del Cosmos, chiamavano Kairòs.

Sull'abissalità di questa intuizione pirandelliana è andata evolvendosi la contemporaneità. Cos'è infatti un personaggio senza autore, se non l'uomo postmoderno? Un uomo che continua a vivere dopo la "morte di Dio", che sopravvive al naufragio dell'Essere e al crollo della metafisica? Che ha imparato duramente la lezione del tempo, del proprio tempo, e senza illusione si immerge nei ruoli e nei casi che gli assegna la sua vicenda mondana?

Il tempo che Pirandello ha aperto si rivelò per lui invivibile. Così, dell'orizzonte che ha scoperto varcò appena l'accesso e si ritrasse subito indietro, inorridito dal trauma prodotto dalla sua stessa scoperta: il dissolvimento dell'Io, la disidentificazione del soggetto, la maschera nuda, la persona trapassata in personaggio. E così egli riparò qui, nel Caos della sua infanzia, e vi ritrovò, come la prima volta, il Cosmos salvifico.

Noi, invece, abbiamo dovuto percorrere fino in fondo il sentiero di quell'orrore. E lo abbiamo completamente assorbito. E non è più orrore, per noi, perché è divenuto noi stessi. E la chiamiamo "condizione postmoderna". E ritorniamo in questa Agrigento senza più l'illusione di trovarvi l'ombelico del mondo. E ci aggiriamo in questa vallata, totalmente secolarizzata, con la consapevolezza di celebrare solo una funzione culturale e non più cultuale, di recitare un rito senza mito. E, privi del Cosmos, noi postmoderni, nel Caos c'inoltriamo, senza voltarci indietro.



Il Personaggio autore di se stesso: Eduardo De Filippo

Alla luce di queste acute (e incontestabili) considerazioni di Luigi Russo sul significato dell'opera di Pirandello, affrontare il discorso del dopo-Pirandello nel teatro non è semplice.

I nomi degli autori che si muovono in questo vuoto esistenziale della morte del soggetto, in questo vicolo cieco di una logica inesorabile nel quale egli ha condotto il teatro sono anzitutto quelli di Beckett, di Ionesco, del teatro dell'assurdo, fino, in un certo senso, anche a quello di Genet. Sarebbe dunque logico continuare il discorso agganciandosi a questo filone.

Tutti questi autori sono però sorti da realtà culturali ben lontane dalla Sicilia di Pirandello, senza la quale tutta la sua opera non sarebbe pensabile. Ed è questo Grande Sud mediterraneo che lo accomuna in prima linea a quell'altro grande mago del teatro moderno: Eduardo De Filippo.

Accostare Pirandello a De Filippo non è certo nuovo. In molti lo hanno fatto, e lo stesso Eduardo ha dovuto difendersene prendendo, e con ragione, chiara posizione negli ultimi anni della sua vita. Per prima cosa, certo, sono le differenze che saltano agli occhi. Se Pirandello è stato spesso accusato, specialmente dai suoi contemporanei, di "intellettualismo" (un'accusa che la critica odierna, e Russo per primo, smentisce categoricamente), questo non lo si può certo fare con il teatro di Eduardo. Certo è però che la drammaturgia pirandelliana si basa anzitutto su un'operazione intellettuale. Ma sono solo le vie di approccio ad uno stesso discorso ad essere diverse. Pirandello arriva (tardi, nel corso della sua vita) al teatro attraverso la via letteraria, la pratica del racconto, per approdare a quella della scena, improvvisandosi poi capocomico senza aver mai messo piede su una scena. De Filippo, al contrario, parte dalla pratica dell'attore e passa a quella del regista per arrivare alla scrittura dei testi. Ma il risultato non è dissimile.

Prova ne sia l'attrazione reciproca che i due a mio avviso maggiori drammaturgi del Novecento in assoluto provavano uno per l'altro.

Agli esordi di Eduardo sulla scena, Pirandello, di trentatré anni più anziano, era già da tempo un monumento di celebrità. Fu certo la sua pratica di capocomico che gli fece notare il grande talento scenico dell'Eduardo attore, e quest'ultimo fu ben contento di interpretarne i testi in sua presenza. La sua straordinaria interpretazione del *Berretto a sonagli*, tanto come regista quanto come attore nel ruolo del protagonista, rimane ancora oggi insuperabile.

Ma (fatto straordinario questo da parte di uno scrittore arrivato, e per giunta di un tal calibro) fu Pirandello stesso a proporre a quel giovane attore e regista di talento di scrivere una commedia in comune, facendo dunque appello alle sue capacità di drammaturgo e di scrittore, non soltanto di attore e regista. Questo lascia presupporre che, attraverso di lui, intravedeva la possibilità di trovare una via di sbocco per quel teatro di cui aveva già decretato l'impossibilità. Se la sua morte non avesse interrotto quel progetto, chissà quali nuove vie si sarebbero potute aprire per il teatro contemporaneo grazie a una simile collaborazione.

Per chi si occupa attivamente di teatro oggi (e qui non parlo dei critici), questo fatto non può rimanere inavvertito: suona come il suggerimento di una possibile via nella ricerca.

Oltre a quel Grande Sud che affonda le sue radici nella cultura greca (e non dimentichiamo che tanto la scuola pitagorica quanto quella eleatica sono sorte e si sono sviluppate lì, non nelle isole dell'Egeo né sul Peloponneso), ciò che accomuna i due autori è l'atteggiamento di critica mordente verso la società per mezzo della satira. Un atteggiamento però sempre intriso in entrambi di un grande amore per - come ben dice Russo - "questo degradato re dell'universo" che è l'uomo di oggi. Che esso prenda forma nel personaggio di Ciampa del *Berretto a sonagli*, in quello di Pasquale Lojacono (anima in pena) di *Questi fantasmi*, in quello di Donn'Anna Luna di *La vita che ti diedi* o in quello di Filumena Maturano, i parallelismi sono ancora tutti da scoprire.

Non da ultimo, anche il tema del metateatro non è certo estraneo a De Filippo, che lo affronta in modo davvero pirandelliano nell' *Arte della commedia*. Ed è proprio in questo testo che l'autore si avvicina di più a Pirandello, sfruttando intelligentemente anche sul piano della critica sociale e politica quella che è la "teatralità" comune a tutto il Grande Sud mediterraneo. L'ambiguità del finale, che lascia agli spettatori la decisione di sapere se quelle vicende fossero raccontate da personaggi reali o da attori, gioca sulla stessa teatralità insita nella gente del Sud su cui fa leva Pirandello in *Così è, se vi pare*, in cui tanto il signor Ponza quanto la signora Frola sono costretti dai borghesi curiosi a recitare di fronte a loro, nel loro salotto, una tragedia di cui noi non conosceremo mai la "verità" ultima. In entrambi i casi, per entrambi gli autori, realtà e finzione diventano tutt'uno.

Giunti a questo punto del discorso, non posso fare a meno di citare un testo ancora più recente: l'osservazione acuta di un testimone oculare della tragedia napoletana di oggi. In uno dei passi più salienti del suo ormai notissimo *Gomorra*, Roberto Saviano scrive :

Da: Roberto Saviano - *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra.*

In chiesa riesco ad avvicinarmi ai piedi dell'altare. Lì c'è la bara di Annalisa. Ai quattro lati ci sono vigili in alta uniforme, l'omaggio della regione Campania alla famiglia della ragazzina. La bara è colma di fiori bianchi. Un cellulare, il suo cellulare viene poggiato vicino alla base del feretro. Il padre di Annalisa si lamenta. Si agita, balbetta qualcosa, saltella, muove i pugni nelle tasche. Mi si avvicina, ma non è a me che si rivolge, dice: "E adesso? E adesso?". Appena il padre scoppia a piangere tutte le donne della famiglia iniziano a urlare, a battersi, a dondolarsi con strilli acutissimi, appena il capofamiglia smette di piangere, tutte le donne riprendono il silenzio. Dietro scorgo le panche con le ragazzine, amiche, cugine, semplici vicine di Annalisa. Imitano le loro madri, nei gesti, nello scuotere la testa, nelle cantilene che ripetono: "Non esiste! Non è possibile!". Si sentono investite di un ruolo importante: confortare. Eppure trapela da loro orgoglio. Un funerale per una vittima di camorra è per loro un'iniziazione, al pari del menarca o del primo rapporto sessuale. Come le loro madri, con questo evento prendono parte attiva alla vita del quartiere. Hanno le telecamere rivolte verso di loro, i fotografi, tutti sembrano esistere per loro. Molte di queste ragazzine si sposeranno tra non molto con camorristi, di alto o di infimo grado. Spacciatori o imprenditori. Killer o commercialisti. Molte di loro avranno figli ammazzati e faranno la fila al carcere di Poggioreale per portare notizie e soldi ai mariti in galera. Ora però sono soltanto bambine in nero, senza dimenticare i pantaloni a vita bassa e i perizoma. È un funerale, ma sono vestite in modo accurato. Perfetto. Piangono un'amica, sapendo che questa morte le renderà donne. E, nonostante il dolore, non ne vedono l'ora. [...]

La bara bianca esce dalla chiesa, una folla preme per toccarla, molti svengono, le urla belluine iniziano a incrinare i timpani. Quando il feretro passa sotto la casa di Annalisa, la madre che non ce l'ha fatta ad assistere alla funzione in chiesa tenta di gettarsi dal balcone. Urla, si dimena, il volto è gonfio e rosso. Un gruppo di donne la trattiene. La solita scena tragica avviene. Sia ben chiaro, il pianto rituale, le scenate di dolore non sono menzogne e finzioni. Tutt'altro. Mostrano però la condanna culturale in cui vivono tuttora gran parte delle donne napoletane, costrette ancora ad appellarsi a forti comportamenti simbolici per attestare il loro dolore e renderlo riconoscibile all'intera comunità. Benché tremendamente vero, questo frenetico dolore apparentemente mantiene le caratteristiche di una sceneggiata.

La finzione della pazzia

Un ulteriore tema accomuna i due maggiori autori di teatro del Novecento italiano: quello della pazzia, o, meglio, della finzione della pazzia.

Tema non certo nuovo nella tradizione del teatro occidentale (e basti pensare anche soltanto all'*Amleto* shakespeariano), quello della finzione della pazzia è uno dei temi privilegiati dal teatro di Pirandello che, utilizzandolo come trama di base dell'*Enrico IV*, sembra quasi voler fare l'occhiolino al suo pubblico parafrasando l'*Amleto*.

Più chiara ancora la funzione sociale di questa finzione nella famosa scena finale del *Berretto a sonagli* (1917), che vale la pena qui di citare per intero:

Beatrice Io, al manicomio? Ma lo sente lei, mamma? Al manicomio!

Assunta Figlia mia, è per rimedio, non senti?

Spanò Per rimedio, signora! Sembra anche a me la risoluzione migliore! Pensi anche al signor cavaliere, signora...

Beatrice Ma che dite? Volete davvero che passi per pazza davanti a tutto il paese?

Ciampa Ma davanti a tutto il paese, lei, signora, non ha bollato con un marchio d'infamia tre persone? Uno, d'adulterio; un'altra, di sguadrina; e me, di becco? Ah, lei vorrebbe dirlo soltanto d'aver commesso una pazzia? Non basta, signora! Deve dimostrare d'esser pazza - pazza davvero - da chiudere!

Beatrice Pazzo da chiudere sarete voi!

Ciampa Nossignora. Lei. Per il suo bene! E lo sappiamo tutti qua che lei è pazza. E ora deve saperlo anche tutto il paese. Non ci vuole niente, sa, signora mia, non s'allarmi! Niente ci vuole a far la pazza, creda a me! Glielo insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazza!

Beatrice (*furente, convulsa*) Ah, dunque voi lo sapete che io ho ragione, e che avevo ragione di far questo?

Ciampa No. Ah, no! Volti la pagina, signora! Se lei volta la pagina, vi legge che non c'è più pazzo al mondo di chi crede d'aver ragione! - Via, vada! vada! si prenda questo piacere, di fare per tre mesi la pazza per davvero! Le par cosa da nulla? Fare il pazzo! Potessi farlo io, come piacerebbe a me! Sferrare, signora, qua

Indica la tempia sinistra col solito gesto

per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a sputare in

faccia alla gente la verità. La cassa dell'uomo, signora, comporterebbe di vivere, non cento, ma duecent'anni! Sono i bocconi amari, le ingiustizie, le infamie, le prepotenze, che ci tocca d'ingozzare, che c'infracidano lo stomaco! il non poter sfogare, signora! il non potere aprire la valvola della pazzia! Lei, può aprirla: ringrazi Dio, signora! Sarà la sua salute, per altri cent'anni! - Cominci, cominci a gridare!

Beatrice Comincio a gridare?

Ciampa Sì, ecco! Qua! in faccia a suo fratello!

Glielo spinge davanti

Forza! in faccia al Delegato!

Glielo spinge davanti

Forza! In faccia a me! E si persuade, signora, che solamente da pazza lei poteva pigliarsi il piacere di gridarmi in faccia: "Bèèè!".

Beatrice E allora, sì: Bèèè! ... ve lo grido in faccia, sì: Bèèè! Bèèè!

Fifi *(cercando di trattenerla)* Beatrice!

Spanò *(cercando di trattenerla)* Signora!

Assunta *(cercando di trattenerla)* Figlia mia!

Beatrice *(con grida furibonde)* No! Sono pazza? E debbo gridarglielo: Bèèè! Bèèè! Bèèè!

Ciampa *(mentre tutti fanno per portar via Beatrice, che seguita a gridare come se fosse impazzita davvero)*

È pazza! - Ecco la prova: è pazza! Oh che bellezza! -

Bisogna chiuderla! bisogna chiuderla!

Balla dalla contentezza, battendo le mani. Momento di gran confusione, anche perché alle grida sopravvengono i vicini e le vicine di casa Fiorica, con le facce sbalordite, e chiedono a coro, più coi gesti che con le parole, che cosa sia accaduto. Ciampa, seguitando a batter le mani, festante, al colmo della gioia, e rispondendo ora all'una, ora all'altro:

È pazza! È pazza!... Se la portano al manicomio! È pazza!

E mentre tutti quei curiosi, spinti dolcemente ora dal Delegato, ora dal fratello, si ritirano commentando sotto sotto la disgrazia, si butta a sedere su una seggiola in mezzo alla scena, scoppiando in un'orribile risata, di selvaggio piacere e di disperazione a un tempo.

Il sipario si chiude su questa risata selvaggia: uno dei momenti più drammatici di tutta la storia del teatro. La già citata interpretazione che ne fa Eduardo (rifatta, per nostra fortuna, per la ripresa televisiva nel 1981, a soli tre anni dalla morte dell'attore, e ancora oggi facilmente reperibile in versione DVD) è una dimostrazione sbalorditiva di grande teatro. De Filippo fa il ruolo di Ciampa talmente suo che potrebbe essere uscito dalla sua stessa penna.

Quello stesso tema della finzione della pazzia per ragioni sociali l'aveva utilizzato lui stesso - in modo più leggero e farsesco, ma non certo meno effettivo - in uno dei suoi primi copioni già nel 1922: *Uomo e galantuomo*. Anche questo lavoro fu ripreso dalla televisione nel 1975 e rimane, con Eduardo nel ruolo principale di capocomico e la sua straordinaria compagnia di attori, a testimonianza dell'abilità di quel grande drammaturgo, regista e attore.

La risata di Ciampa ci riconduce all'inizio del nostro discorso: a quei *Pagliacci* di Leoncavallo, che alla loro apparizione nel 1892 al Teatro del Verme di Milano - sotto la direzione d'orchestra del giovanissimo Toscanini - fecero arricciare il naso ai critici per la "volgarità" dell'argomento ma furono accolti con entusiasmo travolgente dal pubblico e non cessano fino ad oggi di commuovere le folle. Solo quattro anni più tardi, nella ripresa del 1896 a Salerno, il ruolo di Canio fu interpretato dall'allora debuttante Enrico Caruso e divenne il cavallo di battaglia del "tenore del secolo". *Ridi, Pagliaccio!* Il tema della condanna alla risata era stato ben preparato sulle scene dell'opera già quarant'anni prima dallo strepitoso, immediato successo del *Rigoletto* di Verdi. *O rabbia!... Esser difforme!... O rabbia!... Esser buffone...* - esclama Rigoletto nello straordinario monologo cantato "Pari siamo" - *Non dover, non poter altro che ridere...! Il retaggio d'ogni uom m'è tolto... il pianto.*

Le ultime battute scritte da Pirandello nell'enigmatico e incompiuto dramma *I giganti della montagna* sono paradigmatiche:

Il Conte (*tirandosi da parte la Contessa*). Ma tu non hai paura, Ilse?
Li senti?

Spizzi (*atterrito, accostandosi*). Tremano i muri!

Cromo (*accostandosi anche lui atterrito*). Pare la cavalcata d'un'orda di selvaggi!

Diamante Io ho paura! ho paura!

Tutti restano ad ascoltare con l'animo sospeso dallo sgomento, mentre le musiche e il frastuono si vanno allontanando.

Su questa scena di sgomento, sul grido "Ho paura!" si chiude la parabola del teatro di Pirandello, interrotta dalla sua morte improvvisa.

La risata, la farsa e l'esorcizzazione della paura

"Noi invece abbiamo dovuto percorrere fino in fondo il sentiero di quell'orrore", dice Russo alla fine del suo acutissimo saggio.

Il teatro di De Filippo, erede diretto di quello pirandelliano, non nega la paura, non la smentisce: la esorcizza con la risata.

Una risata che non è più quella selvaggia e orribile di Ciampa, nè quella rabbiosa di Rigoletto, né la condanna del Pagliaccio. È una risata di distacco, che a volte, anzi, si fa soltanto un sorriso pieno di malinconia, o un ultimo lazzo prima della chiusura del sipario.

È la risata dell'uomo civile, sempre, comunque, carica d'amore per questo "degradato re dell'universo" che è l'uomo del nostro tempo. Una risata catartica e liberatrice, profondamente umana, che sorge dal realismo popolare, dall'acutezza del "buon senso comune", dalla lotta per l'esistenza di chi sa dire, nonostante tutto, sempre di sì alla vita, in tutti i suoi aspetti, conosciuti e sconosciuti.

Figlio di Eduardo Scarpetta - erede diretto e continuatore, dunque, di quel cabaret napoletano di inizio secolo che, rifacendo il verso alla *pochade* e al *Café chantant* francesi e traducendoli in dialetto, creò uno stile tutto particolare - Eduardo De Filippo conosce fin dall'infanzia il valore della risata sulla scena. Fin dall'inizio per lui il teatro fa tutt'uno con il comico, e il personaggio che se ne fa tramite è quella "macchietta" inventata per primo da Nicola Maldacea (che recitava nella compagnia di Scarpetta) e che lui stesso così descrisse:

« Come un disegnatore, mi ripromettevo di dare al pubblico un'impressione immediata schizzando il tipo, segnandolo rapidamente, rendendone i tratti salienti. Da ciò l'origine della parola macchietta, che è propria dell'arte figurativa: schizzo frettoloso, che renda con poche pennellate un luogo o una persona in modo da darne un'impressione efficace con la massima spontaneità caricaturale. »

La macchietta che portò il giovane De Filippo al successo anche come autore fu, nel 1930, *Sik-Sik, l'artefice magico*. La testimonianza diretta della sua nascita ci viene fornita dalle note di Titina de Filippo:

"Sono le undici del mattino e stiamo provando Sik-Sik. In questo momento abbiamo smesso di recitare perché stiamo ridendo fino alle lacrime insieme a tutti gli altri che assistono alla prova, i tecnici, qualche maschera, qualche impiegato. Non si riesce ad andare avanti. La comicità della situazione, quella dei lazzi di Eduardo e di Peppino, è così forte da smuovere, irresistibile, l'ilarità di noi stessi attori".

Non dalla commedia, dunque, nasce il nuovo teatro di De Filippo, ma da quell'altro genere di teatro già in uso fin dai greci: l'opposto della tragedia, il suo contrario, la sua ombra, la farsa. Ed è attraverso la farsa che si è mantenuto in vita nel corso di tutta la storia del teatro quell'archetipo che è giunto fino a noi: il personaggio del buffone.

Personaggio ambiguo e (come tutti i grandi archetipi) pluridimensionale, il buffone, il clown, il *fool*, è contemporaneamente comico e tragico, grottesco e profondo, ingenuo e scaltro, crudele e magnanimo. È quella parte sfuggente dell'inconscio collettivo che, proprio per questa sua ambiguità, attira la nostra attenzione su di sé.

Più di ogni altro (e forse ancora più di Chaplin), De Filippo ha saputo nell'era moderna rappresentare i vari aspetti di questo archetipo nei personaggi che scriveva per sé nei suoi lavori teatrali.

Alla base dell'efficacia drammatica di tutti quei personaggi sta (ed è questo il passo fondamentale che riesce a far uscire il teatro di Eduardo dal vicolo cieco in cui era incappato Pirandello) la risata.



Compagnia di Teatro per il Ticino e il resto del mondo

Presenta

Voci d'altre terre

*Conferenza-dibattito sul fenomeno del ventriloquismo
con la partecipazione straordinaria della Dr. Gwendolyn Parsifal della
Oxford University*

In un prologo, otto scene e tre intermezzi

Testo di Mauro Guindani

PERSONAGGI

IL PRESENTATORE

DR. GWENDOLYN PARSIFAL (GWEN)

PATROCLO ANTONIO FAUSTO COPPIELLO

FILUMENA ANNUNZIATA PORFIRIA

RICHARD

SQUEAKING TOMMY

Capocomico

Ospite di riguardo

Un immigrato napoletano

Sua moglie

Figlio di Gwendolyn

Una voce squittente del 1796

Interpreti : Ava Loiacono-Husain e Mauro Guindani

I pupazzi sono di Alejandro Corràl

Prima rappresentazione a Lugano, il 12 settembre 2008

La grande paura

"Noi, invece, abbiamo dovuto percorrere fino in fondo il sentiero di quell'orrore. E lo abbiamo completamente assorbito. E non è più orrore, per noi, perché è divenuto noi stessi. E la chiamiamo "condizione postmoderna". E ritorniamo in questa Agrigento senza più l'illusione di trovarvi l'ombelico del mondo. E ci aggiriamo in questa vallata, totalmente secolarizzata, con la consapevolezza di celebrare solo una funzione culturale e non più culturale, di recitare un rito senza mito. E, privi del Cosmos, noi postmoderni, nel Caos c'inoltriamo, senza voltarci indietro."

Se mi permetto di citare ancora una volta la fine dell'articolo di Luigi Russo, è per collegarlo direttamente al nostro discorso sul metateatro e all'apporto di De Filippo al teatro post-pirandelliano.

Il discorso di Russo al XXIII congresso di Agrigento porta la data dicembre 1989. Anno cruciale questo per la storia del XX secolo, che alcuni storici definiscono "il secolo breve", facendolo terminare, appunto, con il crollo del muro di Berlino e la fine dell'impero sovietico. La fine del conflitto fra i due grandi blocchi, e dunque della "guerra fredda" che lo ha caratterizzato, non ha però certo significato la fine della paura. Al contrario, ha aperto la strada ad un nuovo periodo di paura ancora più generalizzata, più costante, più universale, che porterà, solo pochi anni più tardi, al crollo delle torri gemelle di New York e alla nostra realtà quotidiana.

Con quella preveggenza acuta che caratterizza sempre le personalità creative di grande livello, De Filippo affrontava questo tema della paura generalizzata già nel 1950. Il 29 luglio del 1950 andava infatti in scena al Teatro La Fenice di Venezia, in occasione dell'XI Festival del Teatro, *La paura numero uno*. Tranne l'ammirazione per la bravura di Eduardo e Titina nei ruoli principali, il pezzo non ebbe un grande successo, e sparì abbastanza rapidamente dal cartellone.

Eppure questa commedia, che si differenzia dal resto del teatro di Eduardo perché il tema trattato va ben al di là della realtà napoletana, italiana o europea, è a mio avviso una delle più acute e perspicaci di tutta la sua opera. Proprio perché si riferisce ad una condizione universale che forse soltanto noi oggi, più di mezzo secolo dopo, possiamo percepire in tutta la sua drammatica realtà.

Erano appunto gli anni della guerra fredda. Gli orrori della seconda guerra mondiale si erano appena spenti, che già lo spettro di una guerra atomica si profilava all'orizzonte. Traendo lo spunto da questa situazione reale, De Filippo la prende di petto, iperbolizzandola e portandola fino al paradosso.

Cito dalla nota storico-critica di Anna Barsotti che precede il testo nell'edizione Einaudi:

"Paralizzato dall'ansia di una catastrofe generale incombente, Matteo Generoso ritrova il coraggio di vivere solo quando gli fanno credere, con un trucco, che la guerra è finalmente scoppiata ma "La vita si svolge normalmente. Si combatte, sì, ma con freddezza". Ancora una volta il drammaturgo usa il procedimento di metaforizzare uno spunto concreto o di letteralizzare una situazione metaforica, traendo effetti di *comicità fantastica* da una finzione non più assurda della realtà: una realtà che non aiuta a comprendere con certezza (a chi non è parte del gioco) se ci si trovi in pace o in guerra, e che dà luogo sulla scena a una catena esilarante di equivoci." [*Cantata dei giorni dispari* - Vol. I, p. 441]

Per quanto riguarda la situazione, siamo dunque di nuovo in pieno clima pirandelliano, ma De Filippo va al di là della sola trovata, utilizzandola abilmente per il suo scopo principale: quello di scatenare la risata irrefrenabile e liberatoria degli spettatori.

Come lui stesso in un'intervista del '64 per la televisione dichiarava:

"In quell'epoca io non avrei potuto scrivere una commedia seria, drammatica, su questo argomento. E allora volli mettere alla superficie una certa comicità, perché il pubblico potesse accettare i tipi, i personaggi e il soggetto stesso".

Da questa comicità trapela una realtà già allora presente, ma che noi oggi abbiamo, come direbbe Russo, "completamente assorbito", fino a farla diventare noi stessi.

Al falso annuncio radiofonico dello scoppio della guerra, il protagonista vuol saperne di più sulla situazione politica internazionale e gli vengono date le seguenti informazioni:

Matteo Ma mi vuoi spiegare?

Arturo Non hai capito, Matte'? Mi sono spiegato così bene! Avevi ragione tu: la guerra. Tutti i quattro quarti del mondo... Stati repubblicani, monarchici, sovietici, non hanno potuto esimersi. Persino le più piccole repubbliche: la Svizzera, il Principato di Monaco, San Marino...

Matteo Ci sono state delle alleanze... Noi con chi siamo?

Arturo Con nessuno. E questo è il bello. La persona di cui non posso farti il nome mi ha spiegato tutto. Il piano è stato elaborato per circa due anni; finalmente lo mettono in pratica.

È il mondo che dichiara la guerra.

Matteo Ma a chi?

Arturo A se stesso. A se stesso nel senso che ognuno combatte la sua.

Matteo Ad un certo punto noi ci troveremo a combattere contro tutto il resto

del mondo?

Arturo Già, ma tutto il resto del mondo si trova nelle stesse condizioni. Quindi il blocco non potrà mai pesare su di una nazione sola. I calcoli sono precisi. Si va per eliminazione. Chi 'ave 'a fortuna 'e rimanè all'ultimo, ha vinciuto 'a guerra.

Matteo E diventa padrone del mondo?

Arturo Si piglia tutto il mondo.

Matteo E non è assai?

Neppure Ionesco era riuscito, né riuscirà mai, a escogitare situazioni così assurde e tanto simili alla realtà.

Ma De Filippo non si ferma qui. In quella stessa intervista per la ripresa televisiva della commedia nel '64 continuava:

"Divertitevi alle comicità superficiali, divertitevi a certe annotazioni, alla satira che serpeggia nei primi due atti. Ma non perdetevi d'occhio il personaggio più importante della commedia: Luisa Conforto. Luisa Conforto non è un personaggio farsesco. È la verità che circola nella commedia. È quella che nel terzo atto dà la svolta drammatica alla commedia, e non è né svagata né pazzo.

È solamente una donna che avendo perduto il marito nella prima guerra mondiale, avendo perduto un figlio nell'ultima guerra, non vuole mandare l'ultimo suo figlio alla prossima, a quella che dovrebbe, che doveva, che pensava scoppiasse in quel momento".

Luisa Conforto si inserisce nella serie dei grandi personaggi femminili del teatro di De Filippo, mogli e madri: Filumena Marturano, la Donna Rosa di *Sabato, domenica e lunedì*, la Elena di *Mia famiglia*. Ma, vedova e priva già di un figlio, concentra tutta la sua problematica familiare (sempre presente nel teatro di Eduardo) sull'unico figlio rimasto. De Filippo insiste nel notare che "non è né svagata né pazzo" e la fine della commedia ormai trasformata in dramma lo rivela chiaramente. Eppure è da pazzo che si comporta, murando il figlio in una stanza e fingendo che sia fuggito con una donna per proteggerlo da quella finta guerra: l'intreccio delle finzioni si fa qui ancora più intricato. Ed è proprio nella finzione che Matteo e Luisa - i personaggi più "pazzi", o che si fingono tali - si rivelano essere i più veri, i più umani, i più reali nel mondo di oggi, ormai divenuto fittizio.

di intrattenimento (non penso che i sovrani italiani e spagnoli volessero altro dal loro giullare, ma anche nelle traduzioni italiane di Shakespeare il ruolo del *fool* viene tradotto a volte con *il pazzo*).

L'inglese, invece, conia a partire da questo termine parole come *foolish* (il *närrisch* tedesco), *fool-proof* (facile, semplice) e, non da ultimo, *fool-hardy* (audace, temerario), che rimandano a un significato ben più profondo e differenziato di quel ruolo. Da non dimenticare la carta più enigmatica degli

arcani maggiori dei tarocchi, che porta il numero 0 (all'inizio o alla fine di tutta la serie) ed è, appunto, *the fool*.

Ne *L'arte della commedia* l'arrivo di un nuovo prefetto in una non meglio definita cittadina di provincia (la commedia non si svolge a Napoli) dà adito al susseguirsi nel suo ufficio dei personaggi più in vista del paese: il parroco, il medico, la maestra, il farmacista ... Anche il capocomico di una piccola compagnia di guitti chiede di essere ammesso in sua presenza, pur sapendo di non essere sulla lista delle onorificenze locali. La baracca in cui faceva teatro con la sua piccola compagnia è da poco andata distrutta in un incendio; soltanto i costumi e il materiale per il trucco si sono salvati, e la compagnia, ospitata solo temporaneamente dal teatro della città, si vede costretta a recitare davanti a sale vuote perché il suo pubblico abituale non osa varcar la soglia di quel tempio borghese, e i borghesi non si sognano neppure di andare a veder recitare quei guitti.

Scopo della sua visita non è quello di elemosinare sovvenzioni, ma di invitare il prefetto stesso ad assistere al loro spettacolo, ufficializzando così con la sua presenza il ruolo del teatro come un'attività "utile per la società". A sua sorpresa, il prefetto lo ammette per primo in sua presenza, sperando in un momento di passatempo che lo distraiga dalla noia delle sue incombenze, e, prima che il capocomico possa manifestargli quella sua semplice richiesta, lo involve in un discorso pseudo-culturale sulla crisi del teatro contemporaneo per mancanza, a suo avviso, di autori che sappiano interessare e divertire il pubblico. Invitato a dire apertamente la sua opinione in materia, il capocomico ribadisce che non è il teatro ad essere in crisi, ma il ruolo indegno di passatempo che la società moderna gli assegna. Pur di lungo respiro, il dialogo fra i due è un capolavoro di dialettica che dà adito a De Filippo ad esporre in chiari termini, per bocca del capocomico, la sua spietata denuncia della menzogna e delle maschere sociali.

Snervato da quelle che gli sembrano elocubrazioni sofistiche e deluso nella sua aspettativa di un momento di svago, il prefetto tronca il dialogo al suo culmine e chiede al capocomico il motivo della sua venuta. Va allora in escandescenze, indignato di esser preso come "specchietto per le allodole" al solo scopo di

venire ad assistere a "quelle buffonate", congeda il suo interlocutore in malo modo.

È a questo punto che Campese, il capocomico, si erge in tutta la sua fierezza. Composto e dignitoso, prima di andarsene ricorda al prefetto che per fortuna i costumi e il materiale per il trucco sono sopravvissuti all'incendio, che i suoi attori sono molto abili nell'interpretare i ruoli più diversi, cambiando volto e voce facilmente e creando così l'illusione perfetta della realtà. Gli augura gentilmente buon lavoro per la sua prima giornata di contatto con le personalità locali e se ne va. Contento di essersi finalmente liberato da quella presenza fastidiosa, il prefetto, alla fine del primo tempo, sta per accingersi ad iniziare il suo lavoro quando si accorge di aver fatto uno sbaglio: invece del foglio di via per la riduzione dei biglietti ferroviari aveva consegnato al capocomico la lista delle persone che sarebbero venute a trovarlo in quella giornata...

Il secondo tempo è un susseguirsi di personaggi che vengono a presentarsi nell'ufficio del prefetto portando ognuno il suo problema. Personaggi ben reali

perché disperati; grotteschi perché complessi e contraddittori; drammatici perché veri. Il filo del dubbio che si è insinuato nel prefetto viene dipanato con tale maestria dal drammaturgo, da insinuarsi mano mano sempre più profondamente anche negli animi degli spettatori, ansiosi di scoprire la verità come nella trama di un giallo (era, questo, anche il metodo narrativo di Pirandello in *Così è, se vi pare*, con cui questa commedia di Eduardo ha più di un punto in comune). Sono questi gli abitanti di quella cittadina o sono davvero gli attori mandati da Campese per punire l'arroganza del prefetto? Alla fine ci scappa persino un morto, il farmacista, che tutti riconoscono come tale. Ma potrebbero essere tutti d'accordo...

Quando, all'ultimo momento, Campese ritorna per restituire quell'elenco di nomi che, come afferma, gli era stato consegnato per errore, viene messo alle strette perché riveli la verità. Una "verità" che nemmeno in presenza di quel presunto cadavere verrà svelata, né a lui né agli spettatori.

De Caro Parla, dillo che questo qui è un attore del "Capannone".

Campese Eccellenza, ma che gliene importa a lei, se si è trovato di fronte a un farmacista vero o a un farmacista falso?
A mio avviso dovrebbe essere più preoccupante un morto falso che un morto vero. Quando in un dramma teatrale c'è uno che muore per finzione scenica, significa che un morto vero in qualche parte del mondo o c'è stato o ci sarà. Sono le circostanze che contano; vanno articolate e approfondite le particolari condizioni di vita di una persona umana, che ci

—

permettono di chiarire le ragioni di una morte, un suicidio, un delitto... Ecco perché le ho detto stamattina: "Venga a teatro, Eccellenza, venga a mettere 'l'occhio al buco della serratura'".

De Caro (*esasperato*) Ma gli attori me li hai mandati o no?

Campese Attori o non attori i fatti non cambiano. Se ritiene che i problemi di cui è venuto a conoscenza siano di tale portata da richiedere i tempestivi interventi dello Stato, agisca in proposito, indipendentemente da quella che può essere la vera identità di questi signori. Nell'interesse del paese informi il ministro, la stampa, dia le dimissioni se occorre, metta in crisi il Governo. Io che c'entro? Il Prefetto è lei..

Il *fool* ha detto la sua verità al Re, la sola che possiede, la sola che gli compete, ed esce di scena. Non sta più a lui agire ulteriormente, ora.

Per la ripresa televisiva della commedia nel 1976, a soli otto anni, dunque, dalla sua morte, De Filippo aggiunse un prologo che mise in bocca a quel Capocomico, il quale, fra l'altro, ci rivela:

"...Quante volte, attaccandomi i baffi di Macbeth - io lo faccio coi baffi, Macbeth - me li sono attaccati intenzionalmente appena appena un po' storti, perché sono dell'avviso che a teatro la suprema verità è stata e sarà sempre la suprema finzione...".

È attraverso il tema della verità della finzione, dunque, che il teatro di De Filippo si fa continuatore di quello pirandelliano, sorpassandolo, riportandolo fra la gente, e ridando così al teatro la sua funzione sociale. Una svolta fondamentale di cui forse noi, oggi, a nemmeno vent'anni dalla morte di questo grande autore, ancora non sappiamo leggere tutta la portata.

Ben cosciente di questo suo ruolo di erede e continuatore, Eduardo lo mette persino sulla scena. Nel dialogo fra il capocomico e il prefetto si leggono, alla fine del primo tempo de *L'arte della commedia*, le seguenti battute:

De Caro Il primo saltimbanco, guitto, suo collega, che si permetterà di mettere il piede nel mio ufficio, lo faccio arrestare.

Campese Non lo riconoscerrebbe, Eccellenza, e rischierebbe di mettere in prigione un vero parroco.

De Caro Li mandi pure questi "Personaggi in cerca d'autore", troveranno buona accoglienza...

Campese No, Eccellenza. Pirandello non c'entra niente: noi non abbiamo trattato il problema dell'"essere e del parere". Se mi deciderò a mandare i miei attori qua sopra, lo farò allo scopo di stabilire se il teatro svolge una funzione utile al proprio paese o no. Non saranno personaggi in cerca di autore ma attori in cerca di autorità.

La saluto, Eccellenza, buona giornata e stia attento. (*Esce*)

25

Teatro e scrittura

Com'era da prevedersi, *L'arte della commedia* non ebbe che un'accoglienza rispettosa da parte del pubblico, ma senza suscitare grandi entusiasmi. Ebbe molto più successo all'estero, specialmente in Russia e in Germania.

In Italia rimane ancora oggi la commedia meno conosciuta di Eduardo.

Questo probabilmente perché in Italia il ricordo dell'Eduardo attore e di quello strettamente legato a Napoli predomina ancora (e certo non a torto) sul De Filippo drammaturgo e innovatore del teatro, impedendone, o perlomeno ritardandone una lettura diversa, possibile soltanto con il distacco storico.

Non dimentichiamo però che un capolavoro come *Filumena Marturano* ebbe immediata fortuna anche all'estero e fu interpretato da grandi attori in altre lingue, alla stessa stregua di Ibsen, Cechov, Schiller o dello stesso Pirandello.

La particolarità di tutto il teatro di De Filippo è che i suoi testi non nascono a tavolino, dalla mente di uno scrittore, ma sorgono direttamente dalla pratica del mestiere di scena. Questo, se lo si considera nel corso della storia del teatro, lo avvicina forse a Shakespeare (ma ne sappiamo ben poco), sicuramente a Molière e in parte anche a Goldoni.

L'arte del teatro si serve della parola come del gesto nello spazio, dell'immagine, del suono, del ritmo, in un continuo gioco di equilibri fra tutte queste componenti. Ma è parola parlata, non scritta, e questo la separa nettamente dalla letteratura, facendone fin dai suoi inizi un'arte a sé stante.

In alcuni periodi storici teatro e letteratura ebbero momenti in cui sembrava quasi si fondessero in un'arte unica. Il Seicento francese con Corneille e Racine, la

seconda metà del Settecento e il primo Ottocento tedesco da Lessing a Kleist fino a Schiller, passando anche (ma non sempre) per Goethe, ebbero momenti in cui la parola letteraria sapeva farsi parola scenica, scritta per essere detta, per essere mossa, per essere vista. Ma erano soltanto grandi momenti, momenti di grazia; non era questa la via più sicura, più diretta per far vivere il teatro. Il teatro non si fa allo scrittoio; si fa sulla scena. Ed è l'attore che lo fa.

Nella scuola dove ho studiato, in Germania, si diceva che un bravo attore deve saper interessare il suo pubblico persino con l'elenco del telefono. Non era soltanto una "boutade"; c'è una profonda verità dietro questa, che sembra solo una provocazione. Se l'attore è, certo, un "interprete", non lo è soltanto nel senso di "interprete di un'opera scritta" (questo, caso mai, è il mestiere del critico); lo è come lo è anche il pittore, lo scultore, il ricercatore scientifico, e lo scrittore stesso. È interprete della realtà. Una realtà che fa sua e, così trasformata, *rappresenta* nello spazio scenico.

26

Che per far questo si serva di un testo già scritto, improvvisi, o non usi per niente la parola, questo, in sostanza è secondario.

Il problema del rapporto attore-autore è stato ben messo in risalto da Pirandello a partire dai *Sei personaggi* attraverso le altre commedie che fiocano direttamente con il metateatro, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. Far teatro oggi senza tener conto di questa tappa importante non è più possibile, e le ricerche del teatro d'avanguardia di tutto il Novecento ne sono la prova più tangibile.

Ripartendo dalle fonti più genuine di quest'arte millenaria, dal teatro popolare dialettale (come del resto anche Pirandello aveva fatto) e dalla pratica diretta della scena (che Pirandello invece non conosceva), De Filippo, pur addentrandosi nei meandri più profondi a cui quest'arte singolare conduce, non si ferma sgomento davanti al baratro che Pirandello aveva aperto; trova il modo di camminare sopra quel baratro, portandovi tutto il suo pubblico, senza chiudere gli occhi, senza negarne l'orrore, ma con la coscienza, tenace e coraggiosa, che anche quell'orrore è parte della condizione umana, di quell'uomo che - per dirla con Russo - "continua a vivere dopo la 'morte di Dio', che sopravvive al naufragio dell'Essere e al crollo della metafisica. Che ha imparato duramente la lezione del tempo, del proprio tempo, e senza illusione si immerge nei ruoli e nei casi che gli assegna la sua vicenda mondana."

Menzogne del virtuale e necessità della scena

Viviamo in un'epoca in cui il virtuale sta prendendo sempre più piede, invadendo il nostro quotidiano in modo così massiccio da rischiare non solo

di alterare la nostra percezione della realtà, ma di farcene perdere ineluttabilmente il senso.

Le nuove tecniche di riproduzione del visuale e del sonoro, per quanto straordinarie esse siano, comportano un pericolo della cui portata forse non ci rendiamo ancora ben conto. Mai come oggi l'arte della scena è stata così necessaria per porre un freno all'avanzata di questa menzogna

Cito dal copione di *Voci d'altre terre*:

27

Gwendolyn

Il ventriloquismo (*accenna con la mano a movimenti gastrici*) come la magia, è un'illusione. Così come il mago deceives...(*cerca la parola in italiano*) inganna l'occhio, allo stesso modo il ventriloquo deceives, inganna, l'orecchio.

(*Una pausa, poi, in tono completamente diverso, come a se stessa e senza accento*)

In sostanza tutte le forme di spettacolo si basano sull'inganno...

(*riprendendo il ruolo*) And the audience is very happy, è molto contenta quando l'inganno viene svelato.

(*ancora una pausa, poi con uno sguardo complice d'intesa verso il Presentatore, senza l'accento inglese*)

A volte però non si svela per niente ...

(*momento d'intesa complice fra i due, poi Gwendolyn riprende il tono abituale del ruolo*)

Anyway,

quando un mago si esibisce, le cose sembrano apparire (*un gesto*)

e scomparire. (*altro gesto*)

Allo stesso modo il ventriloquo crea un'illusione con lo stomac.

Ma questa of course non è realtà.

Di recente pubblicazione anche in Italia, il libro di **Connor Steven** *La voce come medium, La storia culturale del ventriloquo* (Luca Sassella Editore - 2007) sostiene una tesi interessante.

Dalla presentazione del libro :

Il ventriloquo diventa, nel testo di Connor, la chiave interpretativa per spiegare i media. Come?

Il ventriloquo è quella tecnica vocale con cui si produce una voce umana senza far sì che gli altri se ne accorgano, così che possa essere attribuita a un'altra entità. Tutte le tecnologie di comunicazione di massa (la radio, il cinema sonoro, la televisione, internet) sfruttano il principio della voce dissociata, della voce altra di cui non si vede direttamente la sorgente. La voce disincarnata e

smaterializzata dei nuovi strumenti tecnologici diventa così una parola alterata, "una parola altra, anzi la parola dell'altro che insospettabilmente si rivela abitare in noi": una forma di potere di cui questo libro ci rende consapevoli. Leggere La voce come medium aiuta infatti a comprendere i principi su cui si fondano le tecnologie di comunicazione di massa e il perché della loro irresistibile capacità di affascinarci e incantarci.

Parlare con il ventre

Il ventriloquismo? Un gioco di strategia del cervello

La vista e l'udito si fondono insieme dando un'unica percezione: è questo il segreto che si nasconde dietro il fenomeno del ventriloquismo. È quanto emerge da uno studio realizzato dell'Istituto di neuroscienze del Cnr di Pisa e dall'Università di Firenze

Il ventriloquismo, l'arte di far attribuire la propria voce ad un altro essere umano, è un fenomeno conosciuto dall'antichità e a lungo utilizzato dagli oracoli, primo fra tutti l'Oracolo di Delfi, e dagli intrattenitori. Le prime spiegazioni scientifiche di questo fenomeno, risalenti al XVIII secolo, presumevano che i ventriloqui proiettassero le loro voci a distanza utilizzando speciali tecniche. Più recentemente si è ipotizzato che il ventriloquismo sia un'illusione prodotta dal nostro sistema visivo, considerato dominante sugli altri sensi, che riesce ad attrarre i suoni verso gli stimoli visivi più rilevanti.

Uno studio uscito sulla prestigiosa rivista scientifica Current biology dimostra ora la vera natura del fenomeno. A firmarlo, due scienziati australiani che lavorano all'In, Istituto di neuroscienze del Cnr di Pisa: David Burr, ordinario di psicobiologia e psicologia fisiologica alla facoltà di Psicologia dell'Università di Firenze, e David Alais. I due studiosi mostrano che il fenomeno può essere spiegato senza ricorrere a complicate e poco plausibili tecniche di proiezione delle voci e senza postulare la dominanza di un senso su un altro. "Questo studio dimostra che l'effetto è una conseguenza della strategia utilizzata dal cervello per fondere e unificare, in un'unica percezione, l'informazione proveniente da vari sensi", spiega David Burr. "Il cervello umano è una macchina ideale che combina l'informazione visiva e uditiva secondo criteri statisticamente ottimali, pesando le singole informazioni sulla base del grado di affidabilità a esse assegnate. In condizioni normali la visione è in grado di localizzare uno stimolo meglio dell'udito, e viene dunque a godere di un maggior peso; questa è la situazione che si verifica quando percepiamo la voce degli attori come proveniente dallo schermo del cinema, piuttosto che dai diffusori collocati sulle pareti della sala."

"D'altra parte", interviene David Alais, "si possono progettare condizioni specifiche in cui la localizzazione visiva sia peggiore di quella acustica, dando maggiore affidabilità ai suoni. In queste condizioni la posizione apparente dello stimolo visivo

è determinata dal suono: una sorta di ventriloquismo al contrario. Quando suoni e immagini hanno lo stesso peso, la combinazione dei due sensi, porta ad un

28

miglioramento della precisione percettiva, mostrando che la combinazione tra i sensi è ottimale oltre che desiderabile."

Oltre a spiegare un fenomeno a lungo dibattuto e affascinante come il ventriloquismo i risultati ottenuti dai due ricercatori cominciano a chiarire uno dei meccanismi fondamentali della percezione: come il cervello combini l'informazione dai cinque sensi per formare una percezione unica e accurata del mondo esterno. "Il nostro studio", conclude Burr, "sottolineando la raffinatezza dei nostri sistemi sensoriali, mostra come essi capitalizzino tutta l'informazione disponibile da tutte le fonti possibili, e lo facciano con la massima efficienza al pari di una macchina ideale"

Maria Perfetti **Ventriloquismo : non solo un'arte da commedianti**

È spesso difficile distinguere la provenienza di un suono.

Si dice ventriloquismo e si pensa subito a pupazzi che muovono la bocca affiancati dai loro compagni umani, con cui intrattengono divertenti conversazioni, che spesso evolvono in scherzosi battibecchi. In effetti con questo termine si intende in modo più ampio il fenomeno per cui una voce o un suono sembrano provenire da una fonte diversa da quella effettiva.

Numerosi studiosi fanno risalire le origini di questa tecnica agli antichi oracoli greci e romani. Steven Connor, nella sua storia del ventriloquismo, individua tre fasi principali susseguitesi nel tempo: la prima rappresentata dalla voce dell'oracolo di Delfi, secondo la descrizione che ne fa Virgilio, un'altra, nel Diciassettesimo secolo, in cui si credeva alle streghe e alla possibilità reale che alcune persone fossero possedute dal demonio o da altre entità soprannaturali, e per finire i tempi moderni, con il riconoscimento del ventriloquismo come cosa materiale, che nulla ha a che fare con il mondo divino.

Oggi noi sperimentiamo nella vita di tutti i giorni fenomeni di ventriloquismo, quando per esempio ci sediamo davanti al televisore a guardare un film e ci sembra che le voci che sentiamo provengano realmente dalla bocca degli attori che si muovono davanti a noi, sullo schermo, mentre sono in effetti mediate dal mezzo che le trasmette. Esperienze comuni, cui spesso non prestiamo attenzione, non accorgendoci neanche dell'"inganno".

Nello spettacolo questo tipo di "gioco" si ritrova già verso la fine del Diciottesimo secolo, quando i presentatori, usando la dizione affettata del



maestro di cerimonie e di altri personaggi cominciano a promuovere un alternarsi di voci buffe sotto il nome di ventriloquismo. Attori che conversano assumendo due diverse voci, come Charles Mathews, che negli anni Venti comincia a comparire come Monsieur Ventriloque in una serie di commedie "mono-poliloqui". La sua fama non è dovuta tanto alla capacità di parlare senza muovere le labbra, ma all'interpretare da solo una gran varietà di personaggi. In questo periodo ante-radiocomunicazioni ciò che piace alla gente sono le caratterizzazioni: il bambinetto, lo straniero, l'adulto sovraccitato.

Per tutto il Diciannovesimo secolo si continua ad apprezzare il ventriloquismo, che comincia a essere visto come arte leggendaria grazie a un romanzo (*The Life and Adventures of Valentine Vox, Ventriloquist*) in cui il ventriloquo può "lanciare" la propria voce e lasciarla a chiacchierare laddove si fermi. È così che, per impersonare questi personaggi mitici che possono lasciare altrove la propria voce, alcuni uomini di spettacolo iniziano a usare dei pupazzi per le loro esibizioni. Pupazzi che rimangono però in secondo piano fino alla fine del 1800, quando Fred Russell decide di rivoluzionare la presentazione di ventriloquismo usando un'unica bambola, con una propria personalità. Nasce così una star, cui seguiranno molte altre.

I ventriloqui si riuniscono in confraternite, pubblicano il loro giornale, accolgono nuovi adepti. Esistono casi di ventriloqui che si fanno seppellire con i loro pupazzi. Nasce persino un cimitero riservato alle bambole che perdono il proprio compagno in carne e ossa. Anche diversi episodi biblici vengono riletti in chiave "ventriloqua". La scienza comincia ad appassionarsi al problema, anche come chiave di lettura per capire in che modo le percezioni provenienti dai diversi sensi si combinino a darci un'idea del mondo che ci circonda... che non sempre si rivela essere quella giusta.

Impressum

Redazione del *funambolo*. Quaderni di ricerca.
Redattore responsabile Mauro Guindani.

I testi citati in questo numero sono tratti da:

- Ruggero Leoncavallo - *I Pagliacci - Prologo*
Ed. Casa musicale Sonzogno, 1892
- *La "Persona" nell'opera di Luigi Pirandello*. A cura di Enzo Lauro.
Atti del XXIII Convegno Internazionale - Agrigento, 6-10 dicembre 1989
Edizioni Mursia, Milano 1990
- Roberto Saviano - *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*.
Ed. Mondadori, Milano 2006
- Luigi Pirandello - *Il berretto a sonagli*
e - *I giganti della montagna*
Opere di Luigi Pirandello, volume 5 - Maschere nude - Vol II
Ed. Mondadori, Milano 1958
- Eduardo De Filippo - *La paura numero uno*
e - *L'arte della commedia*
Cantata dei giorni dispari - a cura di Anna Barsotti
Ed. Einaudi, Torino 1995
- Mauro Guindani - *Voci d'altre terre*
Lugano, 2008. Proprietà dell'autore
- Connor Steven - *La voce come medium. La storia culturale del ventriloquio*.
Presentazione del libro.
Luca Sassello Editore, 2007
- Maria Perfetti - *Ventriloquismo dagli oracoli a oggi*
In : Ricerca e storia - La rivista delle due culture
Febbraio 2004

Tutti gli altri testi sono stati scritti dalla redazione appositamente per questo numero di Quaderni di ricerca.



Tutto nel mondo è burla.
L'uomo è nato burlone.,
nel suo cervello ciurla
sempre la sua ragione.
Tutti gabbati! Irride
l'un l'altro ogni mortal,
ma ride ben chi ride
la risata final.

Verdi / Boito
Falstaff - Finale