

Marco Martinelli

I VENTIDUE INFORTUNI DI MOR ARLECCHINO

1. L'idea di questo testo 'goldoniano' è nata dal desiderio di due compagnie, il Teatro delle Albe-Ravenna Teatro, in cui da anni lavoro come autore e regista, e il Tam Teatromusica, di fare uno spettacolo insieme. Niente di più: fare uno spettacolo insieme. Accoppiarsi. Perché? Per un fascino della lontananza. Perché le poetiche dei due gruppi erano (sono) agli opposti: centrata su una drammaturgia sonoro-visiva quella del Tam, legata alla coppia attore-autore quella delle Albe.

Per il piacere alchemico di elaborare un processo di lavoro comune, rischiare lo stile acquisito per trovare una forma nuova.

Mettersi in discussione. Mettersi in viaggio. Mettersi.

E Goldoni cosa c'entra? C'entra: il desiderio non era solo (all'origine, 1990) quello di lavorare insieme, ma anche quello di confrontarsi con la Tradizione, confronto che in modi differenti (il nostro Aristofane, il Ruzante del Tam) era già stato avviato. E quale migliore occasione del Bicentenario, per un confronto che non fosse solo una spazzolata al monumento goldoniano?

Fin dall'inizio ci siamo divisi il territorio: Marco scrive, Michele dirige, Giancarlo e Enrico in cabina luci-suono, e tutti i nostri migliori cavalli sulla scena.

2. Il canovaccio *I ventidue infortuni di Arlecchino*, Goldoni lo scrisse in Francia nel 1763. Mi colpì, leggendolo, quell'idea di via crucis arlecchinesca, una maschera buffa messa in croce. Infortunata. Un senso di tragedia e farsa insieme, come in certe rappresentazioni cristiane antiche, dove in croce Gesù era raffigurato come un asino. Un asinello nero. Eh sì. Nel canovaccio ci sono due storie intrecciate, parallele: quella di Arlecchino, e quella dei figli (Lelio e Orazio) e delle loro avventure erotiche. Tutto finisce 'bene', nelle nozze conclusive, e anche Arlecchino finisce 'fortunato', sposo di Colombina e servo felice dei felici padroni. Se la

via crucis di Arlecchino mi turbava, non sapevo proprio che farmene delle vicende dei figli.

3. Ho lavorato sul canovaccio di Goldoni in tre tempi, che chiamerò così: fuga, ritorno, contatto.

Fuga: dopo averlo scelto, me ne sono allontanato. Ho cercato di vedere al di là della macchina, del meccanismo logico e concatenato dello scenario: ho lavorato lasciando correre l'immaginazione, immergendo quelle figure di padri e figli, di Pantaloni e Angeliche e Arlecchini, nell'atmosfera di questo fine secolo.

E ho scritto uno scenario parallelo, in cui prendevano forma figure di mercanti vampiri, assetati di sangue e carne umana; padri divoratori, e non benedicienti, «mangiatori di uomini» alla Lu Hsun; figli deboli, incapaci di contrastare la voracità dei genitori, figli cui la testa pesa, «un macigno, una montagna sulla testa...»; tra padri e figli la figura di Scapino, il servo che per tradizione risolve tutti gli imbrogli, e che invece, in questo scenario parallelo (in fuga!), è uno che non sa neanche dove sta di casa, uno che non sa dove posare il capo. Scapino vorrebbe ammazzare tutti: servi e padroni, padri e figli, creatori e creature. È nero dentro: fa tenerezza. E acquista così un ruolo importante, più importante rispetto a quello marginale in cui lo relega il canovaccio goldoniano.

E ancora: le due figure femminili, Angelica e Flaminia.

Angelica, amata da Lelio, la 'finta' figlia di Pantalone, Flaminia, la 'vera', l'ereditiera, tanto attesa e desiderata.

Pensandole come figure reali e allegoriche, ho cambiato il nome di Flaminia, l'ho ribattezzata Sapienza: eh sì, Angelica e Sapienza, Angelica Sapienza!!!

La prima me la sono immaginata come una serva mezza deficiente che Lelio trova in un motel (un motel in cui si è 'perso': la testa gli pesa...) a una lega da Milano, e che si porta a casa al posto della sorella Sapienza. Angelica verrà divorata pezzettin per pezzettino dal Pantalone e dal Dottore.

Sapienza è invece la vera figlia di Pantalone, ereditiera, cinica, più forte dei padri, apparirà solo alla fine ed imporrà la sua legge ai vecchi. Mentre Lelio e Orazio, anziché opporsi ai padri, si scannano tra loro.

Che guaio! Tutto rovesciato! Niente nozze risoltrici, ma un

clangore di spade, eccoli là, i figli, con le budella di fuori e il sangue che esce dagli occhi, mentre Sapienza decide che più che quel bamboccione scotennato di Orazio, preferisce sposare il padre, vecchio vampiro, e le tre maschere (Pantalone, Dottore e Sapienza con la bautta sul volto) salgono ridacchiando la scalinata del Municipio.

E in questo universo insanguinato corre Mor Arlecchino, preso a calci dal Destino e dalla Storia, messo in croce come la 'sua' Africa, come Stracci nella pasoliniana *Ricotta*: una massa di carne sbattuta dal vento, diretto discendente degli Zanni bergamaschi (che bello, un africano discendente di bergamaschi). Sradicato, tra le pezze multicolori del costume cela feticci animisti e segni della fede musulmana. Affamato e straniero come lo erano i suoi avi: fuggivano dalle valli bergamasche in cerca di pane e lavoro. I più andavano a Venezia, la ricca Venezia, a sgobbare come servi e facchini. Oggi fuggono dai deserti del Sud del mondo, e Venezia è il ricco Occidente. Se balla, Mor Arlecchino non lo fa sulle punte (francese, settecentesco): come i suoi antenati del '500 lo fa con la pancia. E se diamo retta agli studi iconografici di Taviani sugli Zanni delle origini, questo Arlecchino africano e la sua danza ter-ragna, più che una trovata d'avanguardia, mi sembrano un omaggio autentico a una tradizione antica.

4. Mi sono ritrovato, dopo mesi di lavoro e riflessione, con due scenari: quello goldoniano, e il mio. A quel punto potevo accantonare del tutto il canovaccio originale, ed elaborare partendo dalle mie visioni: invece ho scelto di ritornare alla macchina settecentesca. Ritorno: ovvero tradimento e ritorno. Sono ritornato allo scenario da cui ero partito, affascinato dalla sua natura di giocattolo in tre atti, con la sua logica di 'entrate e uscite', di meccanismo in progressione. Fino alle nozze, e allo scioglimento finale: il mio è sì un lieto fine beffardo, e tragico, ma è comunque un finale, a cui sono arrivato seguendo una serie di concatenazioni narrative, di nodi drammaturgici che molto debbono all'originale goldoniano.

Fuga e ritorno. L'affresco parallelo creato nel movimento di fuga mi ha permesso l'invenzione di un altro mondo, da sottoporre e piegare, in seguito, alla tripartizione dell'originale.

Tre atti impuri, mi sono detto.

5. Fuga, ritorno, contatto: contatto con chi? Con gli attori. Con chi deve poi indossare i vestiti-personaggi pensati e cuciti dal sarto-drammaturgo. Come è mia consuetudine, da anni, scrivo per. Pensando a. I personaggi che andavo costruendo nei due tempi iniziali (fuga, ritorno) erano scritti sapendo già che in scena avrei lavorato con Luigi, Laurent, Pierangela, Mor, Mandiaye e Ermanna. Limite? Costrizione? Gabbia? Eh sì. Ma una gabbia che ti permette di passare, mentalmente, dalla carne dell'attore all'anima del personaggio, in un gioco di rimandi continui. Limite e punto di forza, come la terzina dantesca. Una regola, simile a quella cui obbediva Goldoni: «tutte le opere teatrali che ho poi composte, le ho scritte per quelle persone ch'io conosceva, col carattere sotto gli occhi di quegli attori che dovevano rappresentarle [...]. E tanto mi sono in questa *regola* abituato, che trovato l'argomento di una commedia, non disegnava da prima i personaggi, per poi cercare gli attori, ma cominciava a esaminare gli attori, per poscia immaginare i caratteri degl'interlocutori» (*Prefazione* al t. XI dell'edizione Passignani, ora in *Opere*, Milano, Mondadori, 1935, vol. I, p. 694).

Il tempo del contatto nasce già nelle prime fasi del lavoro, e diventa poi operativo quando si arriva in sala prove, là dove il lavoro comune può ribaltare, riscrivere, aspetti importanti dei personaggi e dell'azione drammatica. L'esempio più evidente, in questo testo, è stato il lavoro su Scapino: ha mantenuto le caratteristiche di cui dicevo, ma si è trasformato in Spinetta, autista di Lelio, spina dorsale del testo e spina-tormento, serva e anarchica, ribelle e dipendente. Questa trasformazione è avvenuta perché, lavorando con Ermanna, abbiamo preferito ribaltare la mia prima immaginazione: più che uno Scapino-femmina, una Spinetta-maschio. Lacerata. E l'abbiamo trovata, questa Spinetta, in scena: costruendola in palcoscenico, misurando battute e toni di voce, monologhi e gestualità. Ma anche il Lelio di Laurent, in prova, ha assunto sfumature più ciniche rispetto a quelle 'innamorate' del mio testo: è così che ho continuato a scrivere fino a una settimana dal debutto, stracciando scene intere – buone sulla carta, pessime in scena – in un continuo e complesso andirivieni tra i camerini dove battevo a macchina il mio 'tempo' mentale e la scena dove gli attori scandivano il loro 'tempo' corporeo.

Io lavoro così: perché la scrittura si faccia carne, perché la scrit-

ture non resti ideuzza, chiacchiera mentale, devo massacrarla sul palcoscenico. Lasciarmela massacrare. Il palco è la prova della verità. L'attore è la mia vittima, costretto a indossare l'abito che gli scrivo addosso, ma anche il mio torturatore, sa bene che può – deve! – lacerare l'abito per mostrarmi la pelle, costringendomi a riscriverlo l'abito, a riadattarlo, a ri-figurarlo: di più, l'attore è il mio compagno d'avventura e di viaggio.

Mi si permetta una citazione, lunghetta, ma necessaria: «Capita facilmente di credere che non vi sia differenza tra un discorso sul Margaux e il Margaux, pur non avendolo assaggiato. Prendete e bevete. Gustate. Provate (testez). Si crede che un buon atlante sul deserto possa essere sostitutivo della vita dei Tuareg del Sahara. Partite, andateci. Si crede che una partita si riduca a ciò che ne dice il giornale. Spogliatevi, scendete in campo, giocate. Critica agevole, arte difficile. No, l'amore non si prova affatto con parole, né con lettere d'amore. Finiamola di parlare, ci vogliono azioni. La storia detta non equivale mai alla storia fatta, benché renda più gloria e danaro, e con fatica infinitamente minore; allo stesso modo, le strategie si giudicano sul terreno. In ogni caso, saggiate (essayez). In caso contrario, state mentendo. Mentirete, anche dicendo la verità, nel supporre che vi accontentiate di dire. Vivete, gustate, partite, giocate, fate, non copiate. La vera menzogna viene dall'arretramento di fronte alla prova» (Michel Serres, *Il mantello di Arlecchino*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 128).

6. Ci giochiamo tutto nel rapporto con la Tradizione. Che sono i Padri. (E le Madri, assenti in questo testo 'infortunato'...). Che sono il Passato, e il fardello di avere un'Origine. (Quante maiuscole!!!). Siamo cresciuti in un secolo che si è opposto con forza alle Tradizioni: che ha avuto nelle avanguardie un segno vitale di opposizione alla sterilità e alla pigrizia del Già Detto, del Già Classificato, del Già Morto, in una parola, della Storia.

I maestri sono quelli che hanno fatto Storia, combattendo la Storia: che hanno stilato manifesti, roboanti o sommessi, «contro». Che ci hanno insegnato a gridare «no». Beh, questo secolo volge alla fine. Nuovi segnali si intravedono. Abbiamo bisogno di Storia, ecco tutto. Guardiamo alle radici con spirito nuovo; non un museo di cere, ma un universo di antenati, di fertili segreti, in cui ri-cono-

scerci. Sento che la mia nascita non è in Carmelo Bene, ma in Aristofane. E forse in qualcosa di ancora più antico, profondo, sepolto? Sento che non posso rinunciare a Aristofane come non posso rinunciare a Artaud: sento che nel mio tragitto debbono convivere, come in un felice paradosso, come in un fertile ossimoro, Tradizione e Ricerca. Radici e Spirito di opposizione. Non più aut-aut, come questo secolo spesso ci ha ammonito, ma et-et. Combat-tendo la Storia, e riconoscendola. Amandola e violentandola (per-ché la Tradizione è come il Regno dei Cieli, e misteriosamente i violenti se ne impossessano. Rileggiti Matteo, XI.12).

Vorrei essere chiaro: non sto parlando di innocuo recupero del Già Detto, del Già Classificato, del Già Morto, come certo postmo-derno ha fatto, fa. Parlo di qualcosa di oscuro e necessario: essere distruttori e costruttori con lo stesso *gesto*. Gridare «no» mentre si costruisce per il «sì». Dare scandalo edificando.

7. Cosa ci resta, tra le mani?

Più che le teorie, più che i manifesti, ci resta il Teatro. È poco, è ai margini, ma quello ci resta. Una fettina di legno, dove raccon-tare gli infortuni delle anime e del mondo. Eh sì. Ci resta il teatro. E se ci guardiamo bene, alcuni maestri di questo secolo l'avevano già detto: magari in appendice, in nota a piè di pagina.

Prendi Brecht. Quando alla fine se la piglia con se stesso, ci dice: il mio è un teatro asinino: è pieno di fantasia, umorismo, senso. Se i critici pedanti guardassero al mio teatro come vi guar-dano gli spettatori – senza dare, cioè, quasi alcuna importanza alle mie teorie – talvolta esse pure un po' pedanti – vedrebbero del Teatro, del Teatro Puro e Semplice!