

Claudia Contin Arlecchino

GLI ABITANTI DI ARLECCHINIA

Favole didattiche sull'arte dell'attore dal 1991 a oggi



EDIZIONI
FORME LIBERE

Claudia Contin Arlecchino, *Gli abitanti di Arlecchinia*
Copyright© 2019 Edizioni Forme Libere
Gruppo Editoriale Tangram Srl
Via dei Casai, 6 – 38123 Trento
www.forme-libere.it – info@forme-libere.it

Collana “Porto Arlecchino” – NIC 03

Prima edizione: settembre 1999 – Campanotto Editore
Seconda edizione: settembre 2019 – *Printed in Italy*

ISBN 978-88-6459-093-6

In copertina: *Locandina de “Gli abitanti di Arlecchinia”*, grafica di Luca Fantinutti da foto di scena e da particolare di *Famiglia di diavoli buffi*, disegno di Lodovico Ottavio Burnacini del XVII secolo (per gentile concessione del KHM-Theatermuseum di Vienna, Inv. HZ_Min29_20)

Elaborazione grafica delle immagini e delle schede a cura di Luca Fantinutti

Le matrici lignee e le maschere sono realizzate da Claudia Contin Arlecchino e fanno parte dell'Archivio Porto Arlecchino

Le decorazioni grafiche del prologo sono particolari tratti da incisioni dalla *Raccolta Fossard* del XVI secolo (per gentile concessione del Nationalmuseum di Stoccolma, Inv. NMG 2189/1904)

Laddove non specificato diversamente, le immagini provengono dall'Archivio Porto Arlecchino



L'etichetta FSC* garantisce che il materiale utilizzato per questo volume proviene da fonti gestite in maniera responsabile e da altre fonti controllate

*a Clelia Falletti Cruciani
che per prima ospitò gli esperimenti di queste favole*

Prefazione	11
Introduzione	15
Premessa – Storia di uno spettacolo dal 1991 a oggi	19

GLI ABITANTI DI ARLECCHINIA

Prologo – L’allenamento d’attore alle deformazioni grottesche	27
Scena I – Oggi parliamo di Commedia dell’arte	97
Scena II – Il neutro di base e le fasce corporee	109
Scena III – Archetipo dello Zanni	125
Scena IV – Invito al pubblico: esempio di applicazione didattica	137
Scena V – Archetipo di Pantalone	145
Scena VI – Archetipo di Balanzone	163
Scena VII – Archetipo di Arlecchino	175
Scena VIII – Archetipo di Brighella	191
Scena IX – Archetipi degli Innamorati o Amadori	199
Scena X – Archetipo del Capitano	211
Scena XI – Archetipo della Servetta	231
Scena XII – Archetipo della Cortigiana	243
Scena XIII – Archetipo di Pulcinella	251
Scena XIV – Dieci archetipi per un’infinità di maschere	263
Scena XV – Il trucco sotto la maschera	273
Scena XVI – Il volto sotto la maschera	279
Scena XVII – Come si usa la maschera	287
Scena XVIII – La codificazione di un nuovo linguaggio del corpo	295
Scena XIX – L’allenamento vocale	321
Scena XX – L’improvvisazione	325
Appendice – I “Balli di Sfessania” e i “Balli di Arlecchinia”	333
Viaggi di Arlecchino	369
Indice dei personaggi	385
Referenze fotografiche	387

GLI ABITANTI DI ARLECCHINIA

Favole didattiche sull'arte dell'attore dal 1991 a oggi

PREFAZIONE

Arlecchino, nel mondo di oggi, si è costruito un avatar, con il quale è presente e opera nel mondo fisico. Questo ennesimo Arlecchino l'ha disegnato donna – in omaggio all'antenata moglie prolifica dell'Arlecchino Primo Martinelli che ha dato al marito sette *Gatesini* maschi nell'attesa vana di una figlia femmina – e l'ha chiamata Claudia Contin. Come è tradizione dei grandi comici dell'arte nei confronti dei figli, le ha attribuito una formazione culturale di prim'ordine: un diploma presso una Scuola d'arte, una laurea in Architettura, studi e collaborazioni presso l'università di Bologna. Attraverso questo avatar, Arlecchino gira per il mondo e fonda laboratori in suo nome (Porto Arlecchino), porta avanti progetti antropologici (Progetto Sciamano), scrive testi teatrali con piglio accademico e libri accademici con verve teatrale, dipinge, scolpisce, in una continua contaminazione dei mezzi che usa. L'ha chiamato Claudia Contin cosicché anche nel nome ricordasse le frequentazioni nobili del suo illustre antenato.

Insomma, questo avatar – che come ogni avatar è inconsapevole della propria natura – gira il mondo pretendendo che Arlecchino sia il suo avatar, non viceversa, e costruisce la propria biografia come se fosse uno “zibaldone di repertori buffi”. Racconta molti episodi della sua vita ricca di incontri, di riflessioni e di opere, nel suo ultimo volume pubblicato, *La Umana Commedia di Arlecchino – Tra iconografia antica e ritratti d'arte del primo Arlecchino donna*, un volume poderoso ma leggero, in cui traccia magistralmente una storia di Arlecchino dalle legendarie radici nel Medioevo fino a oggi attraverso i secoli e le culture.

Questo che presentiamo, invece, *Gli abitanti di Arlecchinia – Favole didattiche sull'arte dell'attore*, è il primo libro dell'Arlecchino donna, primo tentativo compiuto e riuscito di dilatare lo spazio del teatro, di

essere con il suo pubblico anche senza il recinto teatrale. Il libro, infatti, proprio come i suoi spettacoli, è caratterizzato dal dialogo continuo con gli spettatori/lettori, mettendosi nei loro panni e, soprattutto, mettendo lo spettatore/lettore nei suoi panni, in particolare con la lingua chiacchierata in cui – senza maschera – entra ed esce fluidamente dal personaggio illustrandone tutte le meccaniche fisiche in ogni situazione mentre continua a chiacchierare con la propria voce alternandola a frammenti di tirate proprie del personaggio. Così il personaggio/maschera si espande e si ritira come fa l'onda del mare, senza soluzione di continuità. E il pubblico, ma anche il lettore, è portato per il naso, divertito, ammirato, a suo agio; e allora, zac, l'attrice conclude ognuno di questi frammenti con la battuta fulminante, voce e lingua della maschera e immobilizzazione tipica al culmine del composto gesto deformante. Da istantanea.

Quando fa notare le caratteristiche tipiche delle diverse maschere, in scena, la sua trasformazione è immediata ed è come se il suo corpo dall'interno indossasse l'età, gli acciacchi, le doti fisiche e le tare, i vizi, i comportamenti morali del personaggio. Con alta maestria, tutto è fluido e allo stesso tempo costruito (è un montaggio), come in un'anamorfosi in movimento, in cui a muoversi è l'oggetto e non il guardante, avanti e indietro. Provate ora a leggere, per esempio, la descrizione della maschera del vecchio Pantalone (scena quinta). Sfido chiunque a leggere come il *performer* deforma se stesso per formare Pantalone, senza rispecchiare nel vostro corpo quello rattappito della maschera, addirittura liofilizzato, senza l'impulso a tendere come corde di violino i tendini delle vostre caviglie, senza sentire la gobba che spinge a inarcarvi verso l'alto mentre la forza di gravità e il peso dei suoi duecentonovantacinque anni schiacciano lui e voi verso terra.

Ci sono dimostrazioni di lavoro che stanno in equilibrio tra la conferenza d'attore e lo spettacolo. Qui abbiamo una terza dimensione in più, quella del libro, che è come un deposito di memoria o un *vademecum* che si può sfogliare e che autorizza a saltare in avanti o tornare indietro.

È un libro che non va solo letto, ma agito: come un libro di esercizi; ma con, in più, un gioco e un'ironia e una continua sorpresa: come uno spettacolo. Come uno spettacolo, il libro è diviso in scene che coincidono pressappoco con altrettante maschere della Commedia dell'arte.

A volte succede, e sono casi molto rari, che il praticante di teatro abbia la capacità rara non solo di riflettere sulla propria arte, ma di illuminare il percorso e scoprire i segreti e rivelare l'esistenza di un linguaggio completo e non arbitrario. Per lo studioso e il ricercatore, le pagine più illuminanti di questo libro sono le ultime cinque scene. La scena quindicesima è il rituale della vestizione ed è l'occasione per svelare, nella pratica quotidiana, perché il "trucco sotto la maschera" esiga che si dipinga tutto il corpo. Nella sedicesima scena, l'autrice insiste sulla necessità dell'allenamento per acquisire il massimo di elasticità e mobilità del volto sotto la maschera (a chi è digiuno dell'arte questa necessità potrebbe non essere mai venuta in mente), perché possa corrispondere alle deformazioni e ai movimenti richiesti del carattere: "Il lavoro che il volto compie sotto la maschera è addirittura molto maggiore di quello che è necessario in un teatro naturalistico a volto scoperto". E conclude (con Mejerchol'd, ci verrebbe da dire): "Non è finzione di espressione, ma il risultato dell'addestramento alla reattività nei confronti delle azioni del resto del corpo". In *Come si usa la maschera*, gli insegnamenti sono in realtà utili in genere per tutti gli attori, con o senza maschera, ma è proprio la maschera che costringe l'autrice ad analizzare e a prendere coscienza della necessità di un *training* consapevole: i piani del volto, le intenzioni, lo sguardo della maschera, ricordano la maestria consumata di un attore di teatro *Noh* giapponese. Nella codificazione di un nuovo linguaggio del corpo, Claudia Arlecchino tratta di una lingua fisica fatta di un vocabolario e di una grammatica del movimento e dell'allenamento per arrivare a pensare direttamente nella nuova lingua appresa, per avere un numero finito di note e di precise regole musicali con cui comporre ogni giorno musiche diverse. Nell'allenamento vocale (scena diciannovesima) l'autrice invita a lavorare per scoprire la voce adatta a ciascun corpo/maschera, e il rapporto ritmico tra parola e gesto. Le ultime riflessioni di Claudia Arlecchino da artista-pedagoga sono sull'improvvisazione, l'estremo traguardo da raggiungere, il culmine dell'arte. Per concludere con l'affermazione: "Tutta la Commedia dell'arte, intesa in questo modo, come raffinato e selezionato artigianato teatrale, rappresenta tutt'oggi un forte invito alla consapevolezza di autoformazione dell'attore".

Questo libro dell'ennesimo Arlecchino, come si vede, contiene in sé tutti i principi della scienza dell'attore del Novecento e oltre, da Sta-

nislavskij a Mejerchol'd, da Decroux a Eugenio Barba e all'antropologia teatrale.

È un libro indispensabile per lo studioso che indaga sulla Commedia dell'arte. È il miglior *vademecum* con cui confrontarsi perché è il prodotto della distillazione di ricerche decennali che hanno passato al vaglio della pratica scenica innumerevoli documenti letterari e iconografici, notizie su maschere e interpreti diversi, in contesti e occasioni attraverso i secoli, incarnandoli nel corpo dell'attore, dell'Arlecchino Claudia Contin.

Allardyce Nicoll, notissimo storico del teatro, nel suo *Il mondo di Arlecchino – Studio critico della Commedia dell'arte*, riconosceva che non avrebbe potuto scrivere quel libro se non avesse conosciuto di persona il grande Arlecchino Marcello Moretti, primo interprete dell'avventura diretta da Giorgio Strehler con la messa in scena novecentesca del *Servitore di due padroni* di Carlo Goldoni. In quel contesto Nicoll sosteneva la necessità per gli accademici di calarsi nel teatro facendolo concretamente, auspicando l'avvento dello *Scholar Clown*, e affermava che uno studioso chiuso nelle sole conoscenze libresche e nelle riflessioni teoriche è uno storico dimezzato.

Clelia Falletti Cruciani
gennaio 2019

INTRODUZIONE

L'atto unico in forma di monologo che si trova in questo volume appartiene chiaramente a un genere particolare: quello delle dimostrazioni d'attore. Copioni o canovacci con spiegazioni e aneddoti, frammenti di spettacolo e materiali di percorso che, a partire dagli anni Ottanta, vantando illustri precursori come gli attori dell'Odin Teatret o Dario Fo, hanno costituito una grande opportunità di divulgazione e una inedita forma di pedagogia specializzata nell'ambito dei movimenti di rinnovamento del teatro.

Gli abitanti di Arlecchinia è stato messo in scena per la prima volta il 15 gennaio 1991 presso il Teatro Ateneo dell'Università "La Sapienza" di Roma, su invito di Clelia Falletti Cruciani, cui l'autrice ha felicemente voluto dedicare questo volume. Come testo scritto è stato elaborato solo in un secondo momento, raccogliendo progressivamente le esperienze maturate dal vivo. La presente pubblicazione si affianca alla conferenza-spettacolo tuttora in repertorio; non la riproduce.

Secondo l'autrice, che ne è anche interprete sulla scena, è un insieme di favole didattiche; effettivamente vi si può apprezzare uno sforzo di equilibrio tra precisione e puntualità tecnica e storica da una parte e, dall'altra, una narrazione fluida e lieve, ora umoristica, ora in qualche modo commovente, che vuole ottemperare comunque senza deroghe al patto di fascinazione con il pubblico.

Il suo argomento è la Commedia dell'arte nello specifico della definizione dei suoi personaggi più famosi, dalle fonti storiche e iconografiche alle risonanze antropologiche dei loro singoli linguaggi comportamentali, fino alle opportunità di conquista, sviluppo e ri-creazione di essi da parte dell'attore. Proprio grazie alla sua semplicità, e senza impegnarsi in qualche esplicito passo teorico, il raccon-

to di Claudia Contin Arlecchino trascolora spesso in una riflessione più universale rispetto al suo oggetto, una riflessione che tocca a tratti le essenze più generali del linguaggio del comportamento, a tratti il “potere” della maschera, a tratti il rapporto di necessità tra le forme e le presenze, a tratti ancora la ricchezza e il valore della differenza e la complementarità tra le differenze. Ma più esattamente ne *Gli abitanti di Arlecchinia* è forse proprio l’oggetto stesso, la Commedia dell’arte, a far nascere quelle trasparenze verso le domande attuali della cultura e del teatro.

Ciò che spinge all’incontro e allo studio di un teatro “vecchio”, o più precisamente “antico” è forse proprio il desiderio di un teatro “nuovo”, o più precisamente “altro” rispetto all’esistente; che sia tale non tanto per ansia di auto-espressione dell’attore/artista nel miraggio dell’unicità, quanto piuttosto per la necessità di realizzare un linguaggio, un sistema di segni, che risulti oggettivamente più puntuale nei confronti del cosiddetto “spirito dell’epoca”, più capace di dargli voce e ascolto. Così si intraprende “per bisogno” una sorta di opposizione alle leggi dell’ereditarietà culturale, forse del tutto simili a quelle biologiche nel fatto di far emergere determinati caratteri in modo alterno, non continuo e costante, nel corso delle generazioni; un’opposizione che va a cercare i geni latenti, che va a scrutare le generazioni “saltate” e non rappresentate nelle forme del presente.

Si tratta di un’operazione letteralmente anti-naturale, che rientra nell’ambito dell’artificio, dell’arte, già nel suo essere una ricerca. Nello scoprire e nel condurre “vivi” fino alla superficie del presente quei geni latenti, essa fatalmente inventa: percorsi sperimentali, colture di laboratorio, restauri di parti mancanti, ipotesi di ambienti generali, traduzioni (tradimenti) sul filo delle equivalenze strutturali. Allo spettatore, ancora una volta protetto dallo statuto di umiltà della favola, spetta il giudizio sulla riuscita dell’esperimento, tanto nel suo reperire e preservare elementi di vita, quanto nel suo consegnarli, in forma adeguata ed efficace, alla realtà artistica di oggi.

Claudia Contin Arlecchino calca le scene, con diversi spettacoli, nel corpo di un Arlecchino ricavato dall’esperimento che il monologo qui pubblicato racconta. Si tratta di un esperimento ostinatamente *in progress*, di un desiderio fortunatamente mai saziato, di un modo di fare spettacolo sempre in fase di rinnovamento. Tuttavia, non è questa la

sola ragione di un evidente e persistente aumento di spettatori e di allievi che sembrano cercare proprio questo Arlecchino. Al di là anche dei riconoscimenti, specializzati per l'impegno a strappare le possibilità sceniche della Commedia dell'arte alle false consolazioni del puro omaggio alla tradizione, come pure ai limiti del folclorismo o ai travestimenti "in maschera" della comicità di maniera, sembra di poter osservare da parte del pubblico più comune e vario un'elezione speciale nei confronti di un siffatto Arlecchino. Un riconoscersi in un antieroe, dimenticato o rimosso, che rappresenta prima ancora nel suo corpo che nelle sue storie qualcosa che si direbbe lo spirito di "non-adattamento" di molti. Si è potuto riscontrare per esempio che, oltre ogni aspettativa, l'Arlecchino di Claudia Contin celebra molto spesso incontri densi e significativi con il pubblico giovane, anche con quello di fascia d'età tra i quattordici e i diciotto anni che apparentemente sarebbe lontanissimo dai suoi "colori", dal suo lessico, dalla sua "fame". Come se quei tali geni recuperati da un passato nascosto costituissero per questo pubblico la scoperta di una via d'uscita da comportamenti e modi di vita tanto scomodi e logori quanto retoricamente liberi e sempre nuovi.

Gli abitanti di Arlecchinia è un testo fortunato, non solo nel senso del gradimento del pubblico.

Ha avuto in dono dalla sua autrice alcune importanti intuizioni circa lo statuto non solo convenzionale ma anche antropologico-biologico dei linguaggi di cui parla, oltre alla puntigliosa passione di ricerca, nei campi della storia, delle tradizioni tecniche, della iconografia.

Ha avuto a disposizione, alle sue origini, tutta la serietà e l'esperienza di alcuni tra i grandi attori di *Arlecchino servitore di due padroni* diretto da Giorgio Strehler, nel ruolo di maestri d'arte.

Ha sperimentato i sogni di Commedia dell'arte insiti nelle raffinate tecniche delle grandi scuole di Mimo.

Ha respirato la passione artigianale e la vocazione popolare e pedagogica del Teatro a l'Avogaria di Giovanni Poli a Venezia.

Ha ereditato le tecniche di laboratorio del Teatro di Ventura, che già negli anni Settanta aveva iniziato a coniugare la definizione dei personaggi in maschera con le prospettive più attuali dell'antropologia teatrale.

Ha potuto sviluppare le proprie necessità e potenzialità in un ambiente adeguato, quale la Scuola Sperimentale dell'Attore di Pordenone.

ne che, oltre ad aver contribuito a fondare, crescendo, ha contribuito a far crescere.

Di una tale fortuna, come si conviene nelle avventure della cultura dove ogni nuova idea rende giustizia alle precedenti, sono i beneficiari più che il beneficiato a essere doverosamente grati, come il sottoscritto, collega e regista dal 1990 dell'autrice e dell'idea di attore multiforme che lei rappresenta.

Ferruccio Merisi

gennaio 1999

PREMESSA – STORIA DI UNO SPETTACOLO DAL 1991 A OGGI

In questa nuova edizione riveduta e ampliata ho l'occasione di parlare di molte persone che alla sua fortuna hanno concretamente collaborato o che, nel tempo, hanno vissuto il libro come parte integrante della loro esperienza di formazione e professionale. I nuovi lettori dovranno pertanto perdonare l'arlecchinesco polimorfismo di identità con cui, nel presentare la storia di questo spettacolo, dovrò riferirmi a me stessa o al mio personaggio: potrebbe risultare anche divertente e molto utile ad anticipare il percorso di trasformazioni corporee e comportamentali che questo libro propone agli attori. Non potendo in coscienza utilizzare un ciceroniano plurale *maiestatis*, mi permetterò dunque, un po' grottescamente, di utilizzare qua e là qualche cesariana terza persona per il mio controverso nome arlecchinesco, oppure qualche termine neutro come: l'autrice, la sottoscritta, l'attore sulla scena e così via.

La storia teatrale dello spettacolo *Gli abitanti di Arlecchinia* (debuttato nel 1991) è ormai cosa nota: è stato definito uno degli spettacoli di Commedia dell'arte contemporanea più longevo e continuativo dopo quello goldoniano di Giorgio Strehler, *Arlecchino servitore di due padroni* (debuttato nel 1947). Entrambi sono tutt'oggi in repertorio e hanno girato tutto il mondo, tradotti in diverse lingue. Mentre lo storico allestimento di Strehler ha visto finora succedersi nel tempo diverse generazioni di attori, capeggiati dai tre grandi Arlecchini storici Marcello Moretti, Ferruccio Soleri ed Enrico Bonavera, l'assolo di Claudia Contin Arlecchino non ha al momento ancora trovato eredi. Costruito attorno alla didattica per la re-invenzione e la trasmissione delle tecniche d'attore per la Commedia dell'arte, *Gli abitanti di Arlec-*

chinia pare avere ancora bisogno della sua autrice e inventrice per essere tramandato sulle scene del Terzo Millennio con la poliedricità e la stagionatura di competenze d'attore che questa ricerca prevede e richiede.

Allo stesso tempo, però, il testo di questo spettacolo, opportunamente ampliato e coadiuvato da numerose immagini per essere dato alle stampe, è divenuto valido strumento didattico per la formazione di nuove generazioni di comici dell'arte. Sin dalla sua prima edizione nel 1999, si è rivelato, inoltre, uno strumento divulgativo efficace per riavvicinare il pubblico al comportamento e alla fisicità caratteriale delle maschere: una sorta di manuale sui linguaggi del corpo e sulla comunicazione interculturale della gestualità teatrale.

Gli abitanti di Arlecchinia era nato, all'inizio degli anni Novanta, soprattutto come dimostrazione di lavoro d'attore per lezioni universitarie. Durava circa due ore e mezza e costituiva un'esposizione accademica, benché assai divertente, supportata da studi storici condivisi con gli atenei di Bologna, Roma, Venezia, Torino e Benevento. Contemporaneamente la versione più snella e agile de *Gli abitanti di Arlecchinia*, ridotta a un atto unico di un'ora e mezza di rappresentazione e dotata di adeguate tecniche di coinvolgimento del pubblico, girava nelle rassegne teatrali, nei teatri o nelle piazze, come strumento di riavvicinamento del pubblico alle maschere e alla storia del teatro professionale italiano.

La scelta di pubblicare il testo la prima volta nel 1999 nella sua forma agile e colloquiale, adatta a un pubblico sempre più allargato, nasceva proprio dall'esigenza di testimoniare l'efficacia di una ri-costruzione originale di tecniche d'attore ispirate alla Commedia dell'arte, senza appesantire il lettore con la ripetizione di tutte le fonti di riferimento individuate dall'autrice-ricercatrice e già inserite in altri saggi volti a ridare attenzione anche a fonti storiche e iconografiche che sembravano dimenticate o sottovalutate nel secondo Novecento. Soprattutto in collaborazione con gli atenei di Roma e Bologna, era stato possibile seguire e coadiuvare le tesi di laurea di numerosi ricercatori e dottorandi che si interessavano a diversi aspetti del fenomeno della Commedia dell'arte e alla possibilità di una sua trasmissione al teatro contemporaneo. Lo spettacolo, invece, era costruito con le tecniche del racconto, della trasmissione orale di favole, leggende e miti, at-

traverso una narrazione fluida supportata dalla chiarezza iconografica e antropologica del movimento corporeo dell'attore. Nel libro era necessario mantenere lo stesso stile di chiarezza e immediatezza. Insomma, si potrebbe dire che *Gli abitanti di Arlecchinia* è a tutt'oggi l'unico libro di Claudia Contin Arlecchino privo di note bibliografiche. La leggerezza e la semplicità di questo testo hanno senz'altro contribuito a una sua facile fruizione anche presso lettori non addetti ai lavori. Pertanto, si è deciso di mantenere agile anche questa nuova pubblicazione seppur ampliata con informazioni, aneddoti e immagini.

È stato possibile corredare questo testo di molte fotografie scattate durante le rappresentazioni dello spettacolo e le attività didattiche a esso correlate, da Alessandro Brasile, Graziano Cicuto, Giulia Colussi, Tony D'Urso, Luca Fantinutti, Héctor González De Cunto, Daniele Guidetti, Nata Korenovskaya, Franco Mammana, Ferruccio Merisi, Gianluca Minuzzi, Enzo Mirone, Gianfranco Piersanti, Alessio Prosser, Enrica Provasi, Veronica Risatti, Luciano Rossetto, Pierluigi Rossoni, Mirko Silvestrini, Orlando Sinibaldi, Peter Stachel, Fausto Tagliabue, Silvio Vicenzi e Lucia Zaghet. Queste immagini sono catalogate e fanno oggi parte dell'Archivio fotografico di Porto Arlecchino da cui provengono anche le riproduzioni di matrici lignee e maschere in cuoio della Commedia dell'arte realizzate da Claudia Contin Arlecchino a partire dal 1988.

Un contributo particolarmente utile è arrivato da studiosi e ricercatori che, in occasione delle loro ricerche per le tesi di laurea e dottorato presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna, hanno seguito e documentato anche il lavoro didattico di Claudia Contin Arlecchino sulla Commedia dell'arte, a cavallo tra Novecento e Terzo Millennio, in particolare Daniele Guidetti, Rossella Mazzaglia ed Enrica Provasi.

Un corposo apporto di immagini viene da Vene Vieitez che nel 2012 ha realizzato un'accurata documentazione fotografica sul riscaldamento e sulle specifiche tecniche di preparazione del corpo d'attore alle deformazioni grottesche della Commedia dell'arte, tavole fotografiche oggi inserite nel prologo.

Ricordiamo la collaborazione dei due maestri Dino Tomè e Lucia Zaghet che nel 1999 hanno realizzato una documentazione tecnica su

danze popolari ed etniche connesse con la Commedia dell'arte, inserita in appendice nella sezione dei *Balli di Arlecchinia*.

Nella stessa sezione si ricorda la collaborazione con Julio Adriaio che nel 1994 ha partecipato a una documentazione iconografica e fotografica su posture di Capitani tratte dalle incisioni seicentesche dei *Balli di Sfessania* di Jacques Callot.

Non si può non sottolineare la lunga collaborazione dell'autrice con il regista Ferruccio Merisi che è stato testimone sin dalle origini di ogni passaggio di questa lunga ricerca di codificazione e trasmissione.

Ricordiamo, alla fine degli anni Ottanta, l'importanza degli incoraggiamenti e dei preziosi suggerimenti dell'indimenticabile Fabrizio Cruciani, docente di storia e storiografia dello spettacolo, che ha seguito, a Venezia, a Bologna e a Roma, le ricerche e le prove per gli allestimenti dei due primi spettacoli dell'autrice: *Gli abitanti di Arlecchinia* e *Il Mondologo di Arlecchino*.

L'autrice consolida e rinnova la dedica di questo lavoro a Clelia Falletti Cruciani, docente di storia del teatro e dello spettacolo, che ospitò il debutto dello spettacolo *Gli abitanti di Arlecchinia* nel 1991 a Roma presso l'allora attivo Teatro Ateneo dell'Università "La Sapienza".

Il progetto de *Gli abitanti di Arlecchinia* ha potuto contare anche sulla complicità di Emilio Genazzini, regista della compagnia Abraxa Teatro di Roma, che vide nascere, sin dal 1991, la didattica sulla Commedia dell'arte dell'autrice-attrice, ospitandola nella sua scuola romana per numerosi laboratori teatrali e, infine, tra il 2017 e il 2019, ha collaborato attivamente alla promozione e divulgazione di questo progetto editoriale per il Terzo Millennio.

Il libro *Gli abitanti di Arlecchinia* ha avuto anche una fortunata storia di traduzioni, che lo hanno fatto conoscere nel mondo come il primo manuale d'uso pratico per l'attore (e per lo spettatore) sullo specifico tema dei caratteri della Commedia dell'arte.

La versione spagnola, *Los habitantes de Arlequinia*, è stata tradotta da Moisés González, attore e profondo conoscitore del rapporto tra Commedia dell'arte e teatro spagnolo del "Secolo d'oro".

Per la versione inglese, *The Inhabitants of Arlecchinia*, è stato importante il lavoro di John Glynn, consulente nelle ricerche tra Commedia dell'arte e teatro-danza dell'India del Sud, che nel 2006 curò l'edizione italiano-inglese, sulla base della quale l'autrice ha sviluppato la ver-

sione internazionale dello spettacolo. L'aggiornata riedizione in lingua inglese è curata da Luca Fantinutti che ha provveduto all'adeguamento delle metafore e dei modi di dire nello specifico linguaggio di "inglese arlecchinesco" sviluppatosi direttamente sulla scena durante le tournée internazionali dello spettacolo e dei laboratori connessi.

Claudia Contin Arlecchino
luglio 2019

GLI ABITANTI
DI ARLECCHINIA

PROLOGO – L'ALLENAMENTO D'ATTORE ALLE DEFORMAZIONI GROTTESCHE

Signori e Signore (come esordivano gli attori dell'Otto e Novecento), miei *Lordi et Merdame* (come esordivano gli Arlecchini rinascimentali e barocchi), miei compagni d'avventura del Terzo Millennio (come piace esordire a me ai tempi d'oggi), benvenuti tutti nel *Paese di Arlecchinia*.

Si tratta di un luogo ove si raccontano favole didattiche sull'arte dell'attore di tutti i tempi. Una tradizione del raccontare che i comici condividono e si tramandano di generazione in generazione, di secolo in secolo, di spettacolo in spettacolo.

Nel 1611 il comico italiano Flaminio Scala (1552-1624) pubblicò a Venezia la prima raccolta di canovacci teatrali intitolata *Il teatro delle favole rappresentative*. Nel 1772 il Conte Carlo Gozzi (1720-1806) pubblicò in otto volumi a Venezia la prima edizione delle sue dieci *Fiabe teatrali*, poi riedite nel 1801-1802 con l'autore ancora vivente. Insomma, pare che la terminologia di favola o fiaba, sia cara al teatro comico: essa permette di spaziare agilmente tra la letteratura tecnica del teatro e la letteratura fantastica dell'immaginazione.

Così, nel Paese fantastico di Arlecchinia si è liberi di raccontare anche favole molto concrete, molto realistiche, ma senza più il fardello delle insistenti note esplicative, delle accurate bibliografie comprovanti la storicità, la veridicità, la pertinenza di ogni parola. Tutto ciò che viene narrato ad Arlecchinia è semplicemente più vero del vero, ovvero è talmente vero da non aver corrispondenza con la realtà effimera né col tempo che passa.

Parafrasando Edoardo Bennato, grandissimo cantautore, potremmo dire che il luogo utopico di Arlecchinia è un "Paese che non c'è" ma che si può raggiungere facilmente da ogni punto di vista, basta saper ri-

dere di se stessi, svoltare alla “seconda losanga a destra” e poi dritti “verso il proprio destino”.

L'attore esegue una serie di acrobatici inchini con capitomboli, salti e capriole.

Poiché, tra i molti miei mestieri del teatro, è dal 1987 che sono sulle scene proprio come Arlecchino e come esperto di Commedia dell'arte, ritengo che non ci sia più bisogno di presentazioni, incombenza che lascio ormai volentieri ad altri cari amici ed esperti dei fenomeni teatrali a cavallo tra i due ultimi millenni. Possiamo entrare, dunque, nel vivo dei segreti di mestiere di questo mio Paese teatrale d'elezione e dei suoi fantastici abitanti che sino a oggi mi hanno affiancato.

La prima domanda a cui rispondere è: “Qual è l'allenamento di base a cui si deve sottoporre l'attore per aspirare a diventare un abitante di Arlecchinia?”

Il corpo dilatato

Nel corso della mia lunga esperienza didattica ho avuto modo di elaborare una forma di pre-riscaldamento e allenamento per l'attore affrontando linguaggi fisici extra-quotidiani in cui sono presenti forti componenti di deformazione delle posture corporee, come accade per esempio nella Commedia dell'arte. Il tema fondamentale di questo percorso didattico è il “corpo dilatato” dell'attore, ovverosia la riscoperta di un corpo amplificato nella sua presenza scenica. Il percorso si avvale, nello specifico, della ricostruzione di un comportamento “grottesco-popolare” ispirato alle maschere della Commedia dell'arte e all'iconografia di questa multiforme teatralità sviluppatasi in Italia a partire dal XVI secolo. La prima finalità didattica è quella di fornire all'attore contemporaneo elementi pratici di disinibizione e di gioco dilatato con le possibilità del proprio corpo. La successiva finalità stilistica è quella di riportare nel teatro contemporaneo professionale corpi d'attore artigianalmente o artisticamente progettati nel loro funzionamento espressivo sulla scena. I principi di esagerazione gestuale e di deformazione grottesca delle posture che connotano le

antiche maschere della Commedia dell'arte, ci permettono di immaginare e ricostruire, ancora oggi, nuovi personaggi amplificati e di forte impatto fisico.

Le tipologie di esercizi compresi in questo percorso di pre-riscaldamento provengono, però, da diversi codici teatrali, ginnici, marziali, circensi. Attraverso un adeguato processo di rielaborazione e adattamento, molti di questi esercizi derivano, nello specifico, dallo stretching classico, da tecniche di pre-acrobatica e contorsionismo, da elementi di disarticolazione del Mimo corporeo, da arti marziali come lo *Judo*, il *Tai Chi*, il *Kung Fu*, da addestramenti di pre-sciistica e preparazione al nuoto. Poiché in questo percorso le forme e gli stilemi delle maschere della tradizione italiana vengono riscoperti e continuamente reinventati all'interno di un dialogo puntuale con le conoscenze dell'antropologia teatrale, diversi esercizi specifici sono ricavati dal confronto con le tradizioni teatrali di altre culture, come il *Kalary Paiattu* e il *Kathakali* dell'India del Sud, l'Opera cinese di Pechino e dello *Hebej*, il *Topeng* e il *Baris* dell'isola di Bali in Indonesia, la danza del ventre egiziana e così via.

Quello che per parecchio tempo è stato definito, nel gergo interno di laboratorio della mia scuola, come “contorsionismo delle deformazioni”, si è rivelato un valido metodo di riscaldamento e preparazione del corpo dell'attore prima di affrontare il training, le prove o quegli spettacoli impegnativi in cui siano richieste prestazioni fisiche extra-ordinarie. Se praticato quotidianamente, questo metodo favorisce progressivamente l'allungamento dei muscoli e lo scioglimento delle articolazioni attraverso una complessa serie di posizioni e movimenti, svolti in una successione precisamente codificata.

L'attore esegue e spiega con cura le diverse fasi del pre-riscaldamento.

Il contorsionismo delle deformazioni

Il primo passo per rendere elastico e mobile il corpo, mettendolo in grado di assumere atteggiamenti nuovi e più complessi, è una sequenza di *stretching* della muscolatura e di contorsionismo delle giunture studiata appositamente per scaldare e allungare i muscoli in modo

organico e completo. Già durante questa prima fase di addestramento avviene una scoperta del proprio corpo in posizioni insolite: durante gli esercizi è possibile percepire il lavoro specifico di alcuni particolari muscoli che possono risultare irrigiditi o parzialmente atrofizzati dalle posture sedentarie quotidiane; essi vengono, infatti, sottoutilizzati nell'arco della giornata e la maggior parte delle persone ne ignora persino l'esistenza. Un graduale lavoro con la sequenza di "contorsionismo delle deformazioni" rimette in moto e sviluppa il funzionamento di queste muscolature dimenticate, per una salutare "ripresa di possesso" del proprio corpo. La sequenza funziona anche come preparazione e salvaguardia della muscolatura e delle articolazioni prima di affrontare prestazioni ginniche e acrobatiche, nonché tutti i movimenti e posture complesse dell'arte dell'attore.

In trentasette tavole, le cui immagini sono state realizzate da Vene Vieitez nel 2012, abbiamo riassunto le principali fasi della sequenza.

Queste tavole sono accompagnate da testi esplicativi che, apparentemente, sembrano rivolti specificamente agli "addetti ai lavori", ovvero a quegli allievi, attori, professionisti che intendano riprodurre esattamente sul proprio corpo questo percorso di "contorsionismo delle deformazioni". In realtà si tratta anche di un'occasione di conoscenza, per il lettore paziente o per lo spettatore curioso, dei più particolareggiati segreti anatomici che preparano l'attore ad affrontare le grandi "deformazioni" fisiche e caratteriali indispensabili per costruire i personaggi della Commedia dell'arte.

Gobbe da Pantalone, inarcature estreme da Balanzzone, piegamenti e contorsioni di braccia e gambe indispensabili per i servitori come lo Zanni o Arlecchino, divaricazioni degli inguini e allungamenti delle cosce individuabili nelle camminate dei Capitani e degli Innamorati, tutto ciò e altro ancora sarebbe impossibile per l'attore – e forse incomprensibile per lo spettatore – senza le informazioni di queste schede propedeutiche all'incontro con la Commedia dell'arte.

Chi avesse fretta di addentrarsi nel mondo simpatico e coinvolgente della Commedia, può saltare inizialmente la lettura delle schede, dare un'occhiata veloce alle tavole con le posizioni e proseguire con la Scena Prima. Siamo certi che, a queste tavole, verrà voglia di ritornare più e più volte durante la lettura del testo.

Buona avventura nel Paese di Arlecchinia!

Tavola 1 – *“Scimmia che prega”*

La “scimmia che prega” è la postura di base con la quale le sequenze di stretching e contorsionismo per la deformazione del corpo d'attore cominciano e finiscono.

Struttura base: gambe divaricate, ginocchia molto flesse e divergenti, piedi bene aperti e talloni posati a terra, palmi delle mani uniti all'altezza del petto, gomiti aperti puntati contro l'interno delle ginocchia, busto eretto perpendicolare al bacino, testa in asse.

Lavorano in allungamento: muscoli anteriori delle cosce (retti femorali), muscoli all'interno delle cosce (adduttori), inguini.

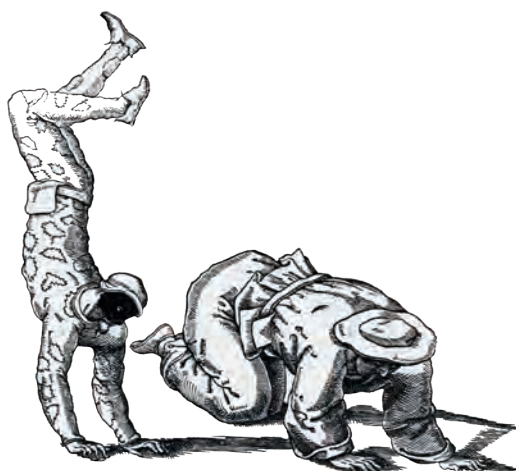
Lavorano in flessione o torsione articolare: caviglie (forte piegatura del piede a “martello”), articolazioni tra anche e femori.

Consigli di esecuzione: per un corretto allungamento della muscolatura degli arti inferiori le direzioni delle tensioni si devono sviluppare in un gioco di opposizioni. Si spinge il bacino in avanti e si premono i gomiti verso l'esterno in direzioni opposte, per contrastare la chiusura delle ginocchia verso l'interno. In opposizione all'abbassamento del bacino la testa e il collo tendono verso l'alto ed è possibile osservare come le tensioni della parte superiore del corpo siano localizzate nell'articolazione delle braccia, nei muscoli tricipiti, nelle spalle (deltoidi e trapezi).



Tavola 2 – *Transizione al “granchio”*

Si portano le mani a terra e la parte interna delle ginocchia si appoggia sui gomiti nello stesso punto nel quale facevano pressione nella “scimmia che prega”, la tensione si concentra nei polsi fortemente piegati, gli avambracci restano perpendicolari a terra, la testa spinge in avanti e tende ad avvicinarsi al suolo avendo come contrappeso il bacino, finché si riescono a sollevare entrambi i piedi da terra.



Harlequin.

Zany Cornetto.