

Tommaso Fortunato

## PERSONAGGI: FORZE MENTALI

Il primo spettacolo che feci con il professor Arnaldo Picchi fu *Al pappagallo verde*<sup>1</sup>.

Se vi capitasse di vedere la ripresa (cosa improbabile dato che custodisco l'unica testimonianza girata con due camere), io sono quello muto, capellone, che raccoglie un fazzoletto e lo porge a una damigella: *lo sgherro*. Raccogliere un fazzoletto e porgerlo a una damigella. Tutto qui. Tre giorni alla settimana per un anno, saltando solo le feste comandate. Sotto spettacolo i giorni diventavano quattro, cinque... Raccogliere un fazzoletto e porgerlo a una damigella.

Andrò ora a raccontarvi cosa non si imparava nel Laboratorio del professor Arnaldo Picchi: innanzitutto la dizione. Potevi parlare con un accento milanese come il mio e per il professore non faceva differenza, essere straniero e non padroneggiare la lingua non era discriminante. Non si può nemmeno dire che fosse un laboratorio sul gesto, perché i movimenti elaborati non tendevano mai alla spettacolarità.

*I personaggi non sono uomini, ma forze mentali...* dunque nel Laboratorio si lavorava sull'energia.

Posso paragonare il Laboratorio ad una miniera nella quale dai testi – spesso quelli analizzati a lezione – si estraevano esempi straordinari di scene. Le lezioni erano infatti parte integrante del Laboratorio (in realtà la vita stessa del professore era parte integrante del laboratorio). A lezione, attraverso strepitosi percorsi, si acquisivano gli strumenti e le modalità di ricerca. La differenza tra la ricerca di un oggetto e l'oggetto ricercato diveniva sottile. Attraverso trame iconografiche intessute a lezione si cercava in laboratorio d'interpretare iconologicamente i risultati. Il percorso/ricerca è sempre stato la logica motrice del laboratorio; mai lo è stata la rappresentazione. Questo fino ad *Enzo Re*.

Non starò ora a descrivere in dettaglio il quadro in cui questo spettacolo andava a collocarsi, vi basti sapere che, in piazza Santo Stefano, Lucio Dalla cantava la colonna sonora, Ugo Pagliai dialogava con Paolo Bonacelli e Lucilla Morlacchi mentre io, che per un anno avevo raccolto un fazzoletto per porgerlo a una damigella, passeggiavo tra un centinaio d'attori bardati e sulle pareti degli storici palazzi venivano proiettate scene di battaglia.

Se ogni testo teatrale è un succedersi di problematiche, *Enzo Re* ne presentava una serie molto variopinta.

Il professore aveva un modo molto suo di risolvere questi problemi, come ad esempio il problema di interpretare lo spazio scenico di Piazza Santo Stefano. Concepì un interno: una locanda costruita su due piani (il secondo sarebbe stato utile per la torre/prigione). In questo luogo il mio personaggio, Enzo 2 (il protagonista era distribuito su due attori: uno interpretava il condottiero del 1200 e l'altro, da me interpretato, il prigioniero, che vive nel tempo del 'ricordare'), avrebbe annegato i dispiaceri con l'amico Marino. Oltrepassando la pedana della taverna si sarebbe giunti all'altra realtà spazio-temporale: lo slargo della piazza diveniva il luogo del ricordo del mio personaggio, che in Enzo 1 riviveva tutta la sua vicenda. E se, ad esempio, Bernardo de Rossi veniva colpito a morte in piazza, esalava l'ultimo respiro in taverna, come barbone.

Certo non ci sono chiavi universali per stabilire cosa sia giusto o sbagliato, bello o brutto, ma Picchi aveva un suo vocabolario emotivo, testato per capire cosa fosse efficace. "Picchiano" è – lui mi prenderebbe per un orecchio – sinonimo di forte... no, molto forte, così forte che ti prende da dentro e in qualche oscuro luogo provoca un cortocircuito. Efficace, dunque, mi sembra il termine corretto.

---

<sup>1</sup> 25 Giugno 1996 – *Al pappagallo verde*, di Arthur Schnitzler. Allestimento per il Laboratorio di Regia del DAMS di Bologna. Bologna, Teatro San Martino.

Per spiegare la mia presenza come personaggio nell'*Enzo Re* racconterò di un altro spettacolo in cui recitai parecchi anni prima: *Crepino gli artisti* di Tadeusz Kantor. Regista e autore, Kantor è in scena. I personaggi, che altro non sono che ricordi della sua gioventù – io interpretavo Kantor a 10 anni – , costituiscono gli elementi di un racconto che egli dirige anche durante la rappresentazione. Ma i ricordi, intesi come personaggi, sono *forze mentali*, e sono dunque difficili da gestire: così il regista diviene spettatore del suo passato.

Ecco. Ad Enzo 2 succede qualcosa di simile. Racconta nella prima parte ciò che gli è capitato al ponte della Fossalta e assiste inerme alle conseguenze delle sue azioni nella seconda parte.

La costruzione di questo personaggio, come per tutti i personaggi, ha una tappa obbligata: l'individuazione del suo nucleo drammatico. L'anno precedente durante gli studi per una messa in scena de *Il Vangelo secondo Matteo* uno dei problemi più affascinanti fu quello di mettere in scena un miracolo. Come credere in quello che si sta recitando? Come interpretare Amleto, cioè come vedere (e dunque far vedere) il fantasma del proprio padre? E poi, come interpretare un fantasma e come mettere in scena un'apparizione? Lo "strumento" *Amleto* ci sarebbe servito per trattare il problema dei miracoli di Cristo. Analizzato l'incipit dell'*Amleto* avremmo forse capito quale energia doveva avere una scena che contenesse un miracolo. Ecco, questo è un esempio di come Picchi elaborasse una scena a partire da un testo: distaccarsene, trattarlo come problema, sovrapporvi un testo apparentemente estraneo e proporre quest'ultimo ai ragazzi del laboratorio come tema d'improvvisazione, e vedere così come il primo testo può reagire al cortocircuito con il secondo.

Ritornando all'*Enzo Re* l'energia avrebbe dovuto essere proprio quella che emana da una visione fantasmatica, poiché i personaggi che popolavano la piazza avrebbero dovuto essere fantasmi della memoria di Enzo. Riprendemmo così in mano quel primo atto dell'*Amleto* trattato mesi prima, stavolta per sondare sia il problema spettrale che il rapporto d'amicizia tra Amleto e Orazio, sovrapponibile a quello tra Enzo e Marino da Eboli. Io e Tommaso Arosio, (che interpretava Marino) andammo in Piazza Santo Stefano e incominciammo a recitare dall'entrata di Orazio...

Orazio - Salute alla tua signoria.

Amleto - Son contento di vedere che stai bene; ma tu sei Orazio se non m'inganno.

Orazio - Proprio lui, signore mio, e sempre tuo umile servitore.

Amleto - Mio buon amico, vorrai dire piuttosto. E questo il nome che accetto di scambiare teco...<sup>2</sup>

Amleto è la personificazione della regalità, ma allo stesso tempo tratta Orazio come un suo pari per sottolineare l'amicizia che li lega, lo stesso vale per Enzo e Marino...

Amleto - [...] Ma che fai qui, in Elsinore? Ti insegneremo ad alzare il gomito, prima che tu parta.

Orazio - Son venuto a vedere i funerali di tuo padre<sup>3</sup>.

L'*Enzo Re* inizierà con l'*Amleto*! Il re imprigionato che pensa al padre lontano e alla sua imminente sconfitta:

Amleto - [...] Orazio! Mio padre! Mi sembra di veder mio padre.

Orazio - Oh, come, signore mio?

Amleto - Con gli occhi della mente, Orazio<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> W. Shakespere, *Amleto*, trad. it. di G. Baldini, Milano, Rizzoli, 1995, p. 59.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ivi, p. 61.

---

La piazza inizia a popolarsi: fantasmi di amici perduti, lo spettro dei ricordi ha il sopravvento. Che l'allucinazione di Enzo abbia inizio, e con essa l'apparizione del padre di Amleto.

Ubaldo Soddu, nel suo articolo di critica allo spettacolo, sostiene che ad una “tela fa pensare Enzo, *il re sgherro*: quel *Doppio ritratto* del Giorgione (nel museo di Palazzo Venezia) dove un uomo ombroso e malinconico sboccia da altro, avido e senza pietà”<sup>5</sup>.

Enzo si salva – badate non Enzo il Re, ma l'uomo, il poeta che sboccia all'alba di un nuovo giorno; e senza saperlo Soddu interpreta a perfezione un percorso della mia vita accanto ad Arnaldo Picchi, da sgherro a Enzo, fatto per capire che un fazzoletto raccolto da terra può racchiudere una poesia, se il gesto è fatto con la giusta energia.

---

<sup>5</sup> U. Soddu, *Enzo, il re sgherro*, in “Diario della settimana”, anno III, n. 27, luglio 1998, p. 54.

