

# IL COMICO È IL TRAGICO VISTO DI SPALLE

## di Anna Concia



Il fotogramma, tratto dal film del 1921 di Charlie Chaplin “The idle class” (letteralmente “la classe oziosa”, reso nella versione italiana con il titolo “Ricchi e vagabondi” o “Charlot e la maschera di ferro”, <https://www.youtube.com/watch?v=lc0ZveZvBnE>) ci sembra scherzosamente emblematico dell’aforisma di Gérard Genette che abbiamo scelto come tema della nostra pagina.

Charlot di spalle è scosso dai singhiozzi accanto alla foto della moglie, che gli ha lasciato un biglietto in cui dichiara di abbandonarlo se non smetterà di bere. Il dolore sembra avere il sopravvento su di lui, ma, quando si volta, il pubblico realizza che lo scotimento del suo corpo è dato dal mixer che le mani impugnano per la preparazione di un cocktail.

La commozione lascia il posto alla risata.

La vicenda del film muto narra dello scambio di persona - tema ripreso più tardi nel più famoso film “Il dittatore” - tra un vagabondo e un ricco signore. Durante una festa mascherata i due incroceranno le proprie storie a causa di un elmo di ferro che imprigiona il malcapitato bevitore. Il vagabondo riuscirà a liberare il sosia, non prima di averne sedotto la moglie tentata dalla sua galanteria.

Chissà se lo studioso francese Gérard Genette (1930-2018) si ispirò proprio alla scena che vi abbiamo proposto sostenendo - nel saggio sulla narratologia “Palimpsestes. La

littérature au second degré, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982; tr. it., “Palinsesti. La letteratura al secondo grado”, Einaudi, 1997 - che “le comique n'est qu'un tragique vu de dos.... !” Sicuramente no, trattandosi di uno degli illustri fondatori dello strutturalismo, insieme ai più conosciuti Roland Barthes e Claude Levi-Strauss. Ma ci piace pensarlo e riteniamo che da uomo “*estremamente ironico*” quale, secondo [Gianfranco Marrone](#), pare che fosse, non si sarebbe irritato.

Per documentare come, fra i tanti segreti della comicità, ci sia la capacità di “sdrammatizzare” e di considerare la tragedia da un punto di vista laterale, lasciamo ora il tragicomico del cinema muto per arrivare al teatro ed a tempi decisamente più recenti.

Prendiamo in considerazione l’opera di Annibale Ruccello “Anna Cappelli”, presentata nel 1986 come monologo destinato ad un’interprete femminile.

Anna Cappelli è una provinciale degli anni Sessanta, insoddisfatta ed in guerra con il mondo, che vive sola in subaffitto in una casa che detesta. Un giorno le si avvicina il ragioniere Tonino Scarpa, proprietario di un appartamento con dodici stanze. Anna sfiderà il mondo e le critiche del suo ambiente, andando a vivere a casa del compagno. L’attaccamento della donna verso Tonino si farà giorno dopo giorno sempre più morboso. E quando il ragioniere riferirà di volersi trasferire in Sicilia da solo, Anna difenderà il suo nuovo status sociale con le unghie e con i denti, letteralmente, facendo a pezzi il malcapitato e divorandolo per affermare il possesso sia dell’uomo sia della casa. Dalle ossa, infatti, ricaverà candele con cui brucerà la casa e sé stessa.

Più drammatico di così....

Mettiamo ora a confronto due diverse interpretazioni teatrali del personaggio:

**MARIA PAIATO in ANNA CAPPELLI, UNO STUDIO** per la regia di Pierpaolo Sepe

<https://www.youtube.com/watch?v=1zIbXyhgtvQ>

**ANNA MARCHESINI in PARLANO DA SOLE: ANNA CAPPELLI** per la regia di Mario Missiroli

<https://www.youtube.com/watch?v=WmTKrMAvwfA> (la telefonata)

<https://www.youtube.com/watch?v=26xTUrGC5PA> (scena conclusiva)

## LA SCENA

Sul palco di MARIA PAIATO una valigia di tessuto chiaro e il nome della protagonista, a caratteri cubitali sullo sfondo, sono gli unici elementi scenografici. Pierpaolo Sepe, il regista, sceglie di sgomberare la scena da qualsiasi oggetto. Un palco vuoto dove l'interprete può spaziare in lungo e in largo. Strumenti musicali talvolta dissonanti accompagnano la scena, mentre forti chiaroscuri e giochi di luce sottolineano la drammaticità del momento.



Il salotto vecchio stile di una casa in subaffitto, una cucina come tante completamente arredata e corredata, un ambiente domestico anonimo costituiscono la scena in cui ANNA MARCHESINI si aggira con disinvoltura. Rassetta la casa, telefona, prepara il soffritto, apre e chiude il frigorifero, mentre si rivolge al suo Tonino. Nessuna musica di sottofondo. Una luce calda dall'alto illumina parzialmente gli arredi sottolineando la quotidianità delle azioni.



## TONINO...TONINO

MARIA PAIATO, illuminata di taglio e sola sulla scena vuota, parla con qualcuno di evanescente, quasi con un fantasma che sta alle sue spalle, volgendo lo sguardo obliquo ora a destra ora a sinistra con movimenti misurati, quasi impercettibili.



ANNA MARCHESINI parla al telefono seduta sul divano; si agita, interrompe la conversazione ed è interrotta dall'interlocutore, che non vediamo ma che sentiamo reale e presente. Le frasi sono ripetute, balbettate, sovrapposte fino all'exasperazione, mentre i movimenti concitati ed una gestualità irrequieta sottolineano le parole.



## MONOLOGO FINALE

Il monologo finale della protagonista è forse l'esempio più efficace di ciò che ci proponiamo di dimostrare: il comico è il tragico visto di spalle.

Nel testo di Ruccello la protagonista parla accanto ad un tavolaccio coperto da un lenzuolo.

Pierpaolo Sepe sceglie di lasciare al centro della scena soltanto la valigia. La PAIATO è in controluce col cappottino aperto, come un'ala diabolica. Non vediamo il suo volto. Le parole non escono dalla sua bocca, ma da una voce registrata ed amplificata a ritmo concitato che sembra arrivare da un mondo lontano, quasi da un imperativo superiore mentre lei impugna il coltello con cui smembrerà il corpo del compagno e fa intuire l'intenzione di annullare anche sé stessa.



ANNA MARCHESINI in cucina con la mezzaluna in mano trita il rosmarino con cui preparerà l'intingolo. Estrae dal frigorifero ora una ciotola, ora un'altra e, sollevando la stagnola, si rivolge al cervello o al cuore del *suo* Tonino, indecisa su quale parte cucinare per prima.



La risata trionfa sul sentimento, ma la rappresentazione del delirio amoroso e della follia omicida non tradisce l'intenzione dell'autore.

Possiamo quindi concludere con Henri Bergson (“Le rire. Essai sur la signification du comique”, Éditions Alcan, Paris, 1900; tr. it., “Il riso. Saggio sul significato del comico”, a cura di F. Stella, Rizzoli, Milano, 1961) che “Il comico esige, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che somigli a un’anestesia momentanea del cuore”.

*giugno 2021*