

Francesco Burroni

MATCH D'IMPROVVISAZIONE TEATRALE ®

**La storia, le regole, la tecnica e gli esercizi
dello spettacolo più rappresentato al mondo**

introduzione di Yvon Leduc

Dino Audino Editore

CAPITOLO 4 - TEORIA DELL'IMPROVVISAZIONE

4 – 1 UN'ARTE A PARTE

Improvvisazione: l'arte in movimento

La vita deve obbedire a due necessità che, per essere opposte tra loro, non le consentono né di consistere durevolmente né di muoversi sempre. Se la vita si movesse sempre, non consisterebbe mai: se consistesse per sempre, non si muoverebbe più.

E la vita bisogna che consista e si muova

Luigi Pirandello (*Questa sera si recita a soggetto*)

Realizzare un fatto artistico significa innanzitutto creare, dar vita a qualcosa che prima non c'era, e in pratica mettere in moto sia le proprie capacità immaginative sia le tecniche specifiche del proprio mestiere. Tutto il processo creativo è in effetti un'attività che implica un movimento, un fare, un aggiungere, un togliere, un dare forme nuove alla propria opera o al proprio materiale, interrompendo un precedente momento di staticità per iniziare un viaggio che porterà poi ad un'altra tappa (un altro momento di staticità) da dove ripartire ancora con l'attività di movimento, e così fino alla fine della creazione e al compimento dell'opera. Dunque lo scultore darà i primi colpi di scalpello, arriverà ad una prima forma, se ne distaccherà per andare, supponiamo, a cena con la modella, e il giorno dopo riprenderà quel pezzo di marmo per dargli una forma sempre più definita.

Nella messinscena tradizionale ci sono le prove, il lavoro di scavo sul testo e sui personaggi, le prove costumi, le prove luci e così via fino al debutto.

Questo meccanismo di alternanza tra movimento e staticità è molto ben spiegato da Pirandello, che in *Questa sera si recita a soggetto* (titolo che significativamente in francese si usa tradurre *Ce soir on improvise*), farà illustrare chiaramente questi concetti al personaggio del regista, il dott. Hinkfuss.

Va chiarito che il concetto di staticità, inteso come fine della creazione dell'opera, va riferito al percorso dell'artista e non a quello del pubblico che anzi, entrando in rapporto con quella staticità e con quell'oggetto apparentemente inanimato, o meglio dotato solo di una vita potenziale, può mettere in moto la propria recettività, dando vita a un proprio movimento, ad una propria immagine personale e originale. Va anche ulteriormente chiarito che dobbiamo tener conto di tutte le differenze che esistono tra le opere d'arte che possono e devono essere in qualche modo ricreate dal fruitore (il lettore di un libro, il visitatore di una mostra) e quelle che, oltre che del pubblico, hanno bisogno anche di riprendere vita, sera per sera, per mano di un esecutore (la musica scritta, il testo teatrale, la coreografia della danza) perché altrimenti di fatto non esisterebbero.

Nell'improvvisazione il momento della staticità, del *consistere* pirandelliano, nel bene e nel male, non c'è. Esiste soltanto la parte *in movimento* del processo creativo. Come il pittore, lo scrittore, il compositore, anche l'artista che improvvisa si separa ogni sera dalla propria creazione, con la sostanziale differenza che i primi separandosi lasciano qualcosa di tangibile come quadri, sculture, racconti o note sul pentagramma (che magari potranno il giorno dopo riprendere, arricchire, modificare) mentre l'improvvisatore non lascia assolutamente niente di concreto per sé o per il pubblico, ma solo l'immagine, il ricordo di quella storia, di quella battuta, della propria bravura, della propria fantasia.

L'angoscia dell'improvvisatore

Volendo vedere anche il rovescio della medaglia, questo continuo creare senza sosta, senza mai fermare un qualcosa, può arrivare ad essere per l'artista estemporaneo pericolosamente dispersivo e depauperante. Quante volte vedendo i nostri spettacoli molti

cominci abituati a scrivere, a volte anche con fatica, nuovi testi per i loro spettacoli ci hanno chiesto se in un secondo momento rielaborassimo le improvvisazioni fatte dal vivo, sgranando poi tanto d'occhi alla nostra risposta negativa. "Ma come? Tutte queste idee? Tutto questo materiale? Non ne fate niente?". In questi casi normalmente l'improvvisatore butta là, con non celato autocompiacimento, qualcosa del tipo: "Che senso ha riprendere questo materiale? Tanto poi ne produciamo di nuovo e in abbondanza ad ogni spettacolo...". Ma dentro di sé sente che non sta veramente capitalizzando tutte le energie che ogni sera impiega e che in qualche maniera, oltre a creare molto, molto disperde. Ed ecco allora presentarsi ai suoi occhi la visione/metafora un po' melanconica dell'incallito Casanova che ha avuto avventure con centinaia di donne ma che non ha mai avuto la gioia di una storia da costruire o di un figlio da crescere. Certo ha la consapevolezza dei propri mezzi, della propria capacità di ripetere in un'altra serata altrettanti capolavori... ma non è sempre sufficiente a far passare la depressione.

Tra improvvisazione e testo

E allora, come il pittore che, dopo anni di *schizzi*, sente a un certo punto il bisogno di dipingere un quadro a tempera rifinito in tutti i suoi dettagli e le sue sfumature, così anche l'improvvisatore, almeno quello più saggio, sente il bisogno ogni tanto di *consistere* un momento, di dedicare il suo torrenziale flusso creativo ad un qualcosa che, giorno dopo giorno, rimane, forse mettendosi a scrivere una commedia, oppure lavorando da certosino sulla messinscena di un testo d'autore, sapendo però che adesso ha molti assi in più nella sua manica. Il suo particolare training e la sua pratica di spettacolo lo hanno portato ad avere una freschezza, un senso del ritmo, una visione interna-esterna del lavoro che prima non aveva, e che molti attori probabilmente non troveranno mai, se non con l'aiuto di un bravo regista. Dopo anni di parole sparse ai quattro venti l'improvvisatore si gode molto più di altri il piacere di avere tra le mani un testo da ripetere sera per sera, da arricchire, vezzeggiare, perfezionare con delle piccole trasformazioni che rimarranno fissate nel tempo fino a far arrivare la propria *creazione-interpretazione* a traguardi sempre più alti. E sarà poi da questo livello più avanzato e *fissato* che partirà la volta successiva a lavorare e inventare, e non dal *punto zero* che propone ogni volta la creazione estemporanea.

Un attore così...

Per un regista (naturalmente di quelli che ascoltano e danno spazio alla creatività dell'attore) lavorare con un attore così è un grande piacere (sempre che anche l'attore sia disposto a sua volta ad ascoltare). Il nostro regista non dovrà fare grandi sforzi per far capire all'attore i ritmi, i cali di energia, l'uso dello spazio, perché questo tipo di attore li ha ormai incorporati nel proprio DNA, e può così concentrarsi di più sulla parte creativa della messinscena. E potete forse anche immaginare il piacere di un attore che conoscendo sia le bellezze dell'improvvisazione che quelle della messinscena tradizionale, così come Tiresia provò i piaceri dell'essere uomo e donna, potrà così passare dall'uno all'altro traendo ricchezze da entrambi i territori e con molti minori rischi di infiacchirsi e sfinirsi nell'uno o nell'altro.

4 – 2 IL PROCESSO CREATIVO TRADIZIONALE E QUELLO DELL'IMPROVVISAZIONE

Lui suonava... Non esisteva quella roba, prima che la suonasse lui, okay?, non c'era da nessuna parte. E quando lui si alzava dal piano, non c'era più... e non c'era più per sempre...

Alessandro Baricco (Novecento)

Nel campo artistico improvvisare o dare vita e forma ad un brano musicale, una scena teatrale, un testo poetico con i tempi più dilatati del percorso tradizionale significa comunque mettere in moto un processo creativo. In ambedue i casi sono comunque presenti tutti gli elementi costitutivi di una qualsiasi opera d'arte e cioè:

- l'artista
- l'evento creativo
- il prodotto artistico
- uno o più fruitori

Vediamo quali sono allora le differenze sostanziali che fanno dell'improvvisazione un evento particolare e speciale, centrando principalmente l'attenzione sull'evento teatrale.

Tre in uno

La prima differenza riguarda il soggetto-artista, che a ben vedere nel teatro tradizionale contemporaneo può essere allargato fino a comprendere tre figure: l'autore, il regista e l'attore. Nel caso dell'improvvisazione teatrale queste tre figure coincidono e convivono necessariamente all'interno di un solo corpo fisico, mentre nel teatro tradizionale di norma ad ognuno di questi *ruoli* corrisponde una persona diversa, anche se ci sono tanti casi nei quali una sola persona incarna due o anche tutti e tre questi ruoli (basti pensare a De Filippo o Dario Fo) o viceversa più soggetti contribuiscono ad una sola di queste funzioni. Per la musica c'è una situazione simile con *autore*, *direttore dell'esecuzione* e *musicista-interprete*.

I tempi della creazione

L'altra e forse più sostanziale differenza sta nei tempi della creazione e della rappresentazione. Se pensiamo al processo della creazione tradizionale, che segue di norma il percorso *scrittura del testo-prove-rappresentazione*, possiamo immaginare che Shakespeare, in un giorno di primavera camminando nella campagna di Stratford-upon-Avon, abbia visto due giovani innamorati scambiarsi tenere effusioni su di un prato fiorito, e questo gli abbia fatto balenare in mente l'idea di scrivere una storia d'amore con due giovani protagonisti. Magari il giorno dopo, ricordandosi di un racconto o di una leggenda sentita chissà dove, ha cominciato a delineare meglio questa sua prima idea e così si è messo a scrivere. E supponiamo anche che dopo due mesi possa esserne uscita fuori la prima stesura di *Romeo e Giulietta*. Forse la stagione successiva, diciamo in ottobre, il direttore del Globe gli ha proposto di mettere in scena questo suo nuovo lavoro che, dopo un periodo di prove invernali, ha visto la luce sul palco nella primavera successiva, più o meno ad un anno da quella prima *visione* dei due innamorati di Stratford-upon-Avon. Dalla prima intuizione del nostro William alla composizione dell'opera e al conseguente godimento da parte di un pubblico è passato più di un anno. Ma possiamo anche allungare, e di molto, i tempi, pensando ad una messinscena contemporanea dove il nostro regista ha avuto un'intuizione (o un finanziamento...?) che lo ha portato alla decisione di mettere in scena la storia dei due amanti veronesi, e per far questo si è rifatto a due o tre regie viste in precedenza, a questa o quella nuova traduzione, ha scelto gli attori, ha fatto le prove e alla fine è andato in scena. Ecco allora che dalla prima idea di Shakespeare sono passati diversi secoli, e soprattutto si sono via via sovrapposti e stratificati vari passaggi, vari artisti, vari interpreti, che hanno portato ognuno il loro contributo al *prodotto* finale, nel quale però non ci sarà più traccia del percorso creativo precedente che rimarrà nascosto nell'opera finita. Ci sarebbe poi da dire che, secondo Craig e Brecht, anche Shakespeare, nella stesura dei testi, si serviva largamente dell'improvvisazione degli attori... ma questo ci porterebbe lontano e farà magari parte di un altro libro.

Nel teatro tradizionale quindi il testo è un punto di arrivo per l'autore e un punto di partenza per l'opera del regista; un sentiero già tracciato da percorrere per arrivare alla rappresentazione. Nel teatro d'improvvisazione invece, le regole (i *contraintes* e la struttura) sono la delimitazione dello spazio entro i quali può compiersi il percorso, e il testo è di conseguenza un punto di arrivo che si compie insieme alla rappresentazione. L'unica improvvisazione normalmente utilizzata e permessa nel teatro tradizionale è la cosiddetta *toppa* che l'attore utilizza per risolvere un momentaneo vuoto di memoria o per rimediare ad una battuta sbagliata o dimenticata da un altro. Il teatro d'improvvisazione è di fatto costituito esclusivamente da *toppe*... proprio come il costume di scena di Arlecchino.

Il rapporto diretto con il fruitore-pubblico

Differenza, anche questa fondamentale, è il rapporto con il fruitore (nel nostro caso il pubblico in sala) che nello spettacolo tradizionale assiste solo alla rappresentazione intesa come prodotto finale di un percorso svoltosi precedentemente, mentre nello spettacolo di improvvisazione partecipa a tutto il processo creativo che come abbiamo visto si svolge e si materializza proprio sotto i suoi occhi. Con una bizzarra metafora pittorica immaginiamo il pubblico tradizionale che fa la fila al Louvre per vedere la Gioconda e il pubblico dell'improvvisazione che entra direttamente nello studio di Leonardo intento a ritrarre Monna Lisa.

Ma va anche tenuto presente che il pubblico a teatro non è mai passivo, e anche lo spettacolo più tradizionale e definito vive comunque degli umori della sala che possono in qualche modo influenzare l'interpretazione degli attori.

Nello spettacolo di improvvisazione l'empatia tra pubblico e attori può invece influenzare non solo la parte verticale-interpretativa ma anche la parte orizzontale di costruzione della storia e del testo. In sostanza se nella recita tradizionale Amleto potrà essere un po' più depresso del solito perché il teatro da 1.000 posti contiene solo 10 spettatori, attaccherà comunque il suo monologo con la battuta *Essere o non essere*. Nello spettacolo di improvvisazione invece Amleto non si sa cosa dirà e, a dirla tutta, non si sa nemmeno se quella sera ci sarà Amleto.

Qui e ora: il regno dell'effimero

Ho scritto l'amo sulla sabbia e il vento a poco a poco se l'è portato via con sé
Franco I e Franco IV

Improvvisazione... se la scriviamo, questa parola si può leggere, perché lo scritto rimane. Si può tornare indietro, guardarla tutta insieme o prendere in considerazione solo una parte di essa. Ma se si pronuncia, mentre si dice la seconda sillaba, la prima è già scomparsa e la terza non c'è ancora.

È così nello spettacolo d'improvvisazione, dove l'intuizione dell'artista, la scrittura del testo, la regia, la rappresentazione dell'attore e la fruizione da parte del pubblico avvengono nello stesso istante, o meglio si consumano nello stesso attimo. Quella battuta non era stata pensata prima e non sarà ripetuta dopo. È una stella cadente spuntata all'improvviso... chi l'ha vista, l'ha vista! L'improvvisatore non scolpisce nel marmo, scrive sul bagnasciuga. Lo spettacolo d'improvvisazione infatti non ha un passato. Gli attori si sono sì allenati, ma senza sapere in nessun modo quali battute avrebbero poi detto in scena. E non ha nemmeno un futuro, in quanto la registrazione e la visione successiva di quell'evento è un'eccezione molto rara, e riveste in genere solo un interesse documentario a fini di analisi interna.

Lo spettacolo d'improvvisazione è dunque il regno dell'effimero, del *qui ed ora*, da godere solo in quell'istante, quella sera, solo per quel pubblico. Dopo non ne rimarrà traccia se

non nella mente degli attori e degli spettatori, che potranno poi, nel ricordo di quell'esperienza, migliorarne o peggiorarne l'immagine, dimenticarla del tutto o operare una selezione di alcune parti.

Nell'improvvisazione il passato e il futuro non sono dello spettacolo ma dell'attore che ha un passato di formazione e un futuro potenziale di capacità e di mestiere acquisiti. Anche se non potrà mai dormire sugli allori né avere garanzie certe sul domani, perché ogni volta sarà sempre e comunque la classica *prima volta*.

È ovvio che c'è anche la possibilità di vivere il testo come qualcosa di nuovo ogni sera, così come si può e si dovrebbe riuscire a vivere come una persona sempre nuova e diversa la propria moglie/fidanzata... mentre quel libertino dell'improvvisatore si abbandona ogni sera nelle braccia di una bella sconosciuta.

imprevedibilità: come il gioco, come lo sport, come la vita, come l'amore

L'incertezza stessa è insieme minaccia ed estasi: e il suo azzeramento è l'azzeramento della vita.
Salvatore Veca (*Dell'incertezza. Tre meditazioni filosofiche*)

Il termine improvvisazione ha origine dal latino *improvisus*, a sua volta composto da *in* (non) e *provisus* (previsto). Siamo dunque in presenza di qualcosa di *non-previsto* o meglio, *che non si può vedere prima*. Improvvisazione è quindi, in senso lato, ogni attività in risposta ad uno stimolo non previsto, e non è circoscritta al solo fatto artistico. È così, ad esempio, nella vita quotidiana, dove l'improvvisazione è la naturale condizione di espressione e di relazione degli esseri umani. Essa può essere utilizzata sia per rispondere a un bisogno (procurarsi il cibo, ripararsi dal caldo o dal freddo), sia per un desiderio di fare o realizzare qualcosa che crea piacere ma che, ai fini della stretta sopravvivenza, potrebbe anche risultare inutile o dispendioso (giocare, amare, creare). *Oltre* a questo c'è l'improvvisazione come modalità di creazione artistica. Il primo livello (risposta ai bisogni) è comune anche agli animali... che però si fermano lì. Un serpente, spinto dall'istinto della fame, dopo aver *improvvisato* la maniera per catturare e ingollare la sua preda, per un bel po' di giorni se ne sta tranquillo in pancioline senza altro pensiero che la digestione... non si mette certo a dipingere o a fare match d'improvvisazione con le ranocchie. Così ognuno di noi, uscendo di casa la mattina, *improvviserà*, adattando il proprio comportamento alle situazioni che si troverà di fronte. Saprà più o meno cosa farà a lavoro, dove andrà a fare la spesa, magari cambierà percorso se la tangenziale est è intasata, ma non potrà certo ripetere esattamente un copione a memoria. Ma se la vita fosse solo questo, non saremmo molto diversi dall'amico serpente e da tutti gli altri animali, per i quali *l'improvvisazione* è strettamente legata all'istinto di sopravvivenza e di riproduzione. In questo caso non si può associare ad essa il termine *fantasia*, che rende invece l'improvvisazione un'attività creativa, possibilità questa specifica dell'essere umano. Anche senza entrare nel campo dell'arte, la stessa vita quotidiana (nel lavoro, nella scuola, nelle relazioni con gli altri e così via) può essere più o meno banale e di conseguenza più o meno creativa, e offrire più o meno spazi per l'improvvisazione legata alla fantasia. Più si entra invece in una dinamica di coazione a ripetere (vedi il classico esempio della catena di montaggio), più la vita è monotona e ripetitiva o, come si usa spesso dire in questi casi: *una vita da bestie!*

E l'amore? Anch'esso dovrebbe essere impregnato dello stesso spirito. Se invitate una bella donna a cena potete studiare bene il menù, pensare e ripensare l'apparecchiatura della tavola e al limite memorizzare un paio di battute per rompere il ghiaccio, poi però vogliamo ben sperare che... improvviserete.

La stessa cosa vale per il gioco o per lo sport. Non credo sarebbe molto stimolante ripetere pari pari una partita a briscola, giocata la sera prima, o replicare esattamente la finale della coppa del mondo di calcio dell'anno X. Quando eccezionalmente la cosa

avviene, in genere si invitano magari i giocatori di vent'anni prima ormai veterani che, con un po' di pancetta in più, giocheranno comunque una partita dall'esito diverso e non previsto.

Tornando al mondo dello spettacolo, sappiamo che spesso lo spettatore abituale va a teatro (cinema, TV ecc.) per avere delle conferme, delle sicurezze: Otello ucciderà Desdemona, Rambo avrà la meglio sui cattivi, Pippo Baudo presenterà il festival di Sanremo. Nel match invece lo spettatore va a vedere uno spettacolo del quale conosce la cornice, la durata, la struttura, ma non sa assolutamente cosa accadrà, quale strada prenderà quella storia, quale battuta seguirà a quell'altra. Lo stesso dicasi per l'attore che non sa assolutamente cosa andrà a dire e a fare, ma saprà solamente *quando, con chi e con quali regole*. L'unica certezza è che lo spettacolo ci sarà e che, più o meno dopo un paio d'ore, finirà... e che con ogni probabilità ci si diventerà.

Irripetibilità

Paganini non ripete
Niccolò Paganini

L'aneddoto sulla proverbiale insofferenza di Paganini, conosciuto al suo tempo come eccellente improvvisatore, a ripetere un brano già eseguito-improvvisato, ci ha lasciato una locuzione entrata ormai nel linguaggio comune... anche se il noto musicista ci ha poi lasciato dei notevoli capolavori scritti. Anche l'improvvisazione in genere non si ripete, e soprattutto quella teatrale. Questo ne fa un fenomeno ancora più particolare e di nicchia e forse anche paradossale in un mondo in cui la riproducibilità in serie dell'opera d'arte ha creato le premesse per un matrimonio, non sempre felicissimo, con il mercato e l'industria culturale. Se questo rende economicamente la vita più difficile agli improvvisatori per altro verso consente loro di poter vantare una professionalità specifica acquisita in anni di esperienza sul campo che può decisamente far impallidire sia la finta improvvisazione di molti programmi tv che la troppa polvere accumulata su molti palcoscenici di prosa. Parlando dei pregi dell'effimero viene infatti anche spontaneo mettere in risalto i lati negativi della creazione come ripetizione. Senza scomodare certe sonnolenti repliche del teatro tradizionale pensiamo all'attività teatrale con i bambini più piccoli, che vedono e vivono il teatro come un gioco non diverso dalle loro cavalcate fantastiche ("dai, facciamo che siamo dei pirati e quel tavolo è la nostra nave!"). Per loro ripetere qualcosa di già inventato e di fatto già *bruciato* è una sofferenza atroce. Sofferenza che può anche contagiare il pubblico pur benevolo di mamme e papà che assistono alla classica tragedia di certe recitine-saggio di fine anno mandate giù a memoria come la peggiore delle medicine. In amore poi sappiamo bene quanto sia ad alto rischio di insuccesso il tornare... in quella stessa camera di quello stesso albergo per cercare di rivivere quelle stesse sensazioni.

Con questo non vogliamo certo proporre le equazioni: *improvvisazione = creatività e divertimento* e *teatro di testo = mancanza di fantasia e noia*. Anche l'improvvisazione può essere molto noiosa e il lavoro sul testo può essere sublime. Tutto dipende dalla capacità e dal cuore dell'artista. Qui ci interessa soltanto mettere in risalto le specificità in positivo e in negativo delle due modalità creative senza trarne giudizi irrevocabili a priori o creare due partiti in conflitto.

Il lavoro di squadra e la creazione collettiva

La sola star nell'improvvisazione è il gruppo.
Del Close

Uno degli aspetti più affascinanti dell'improvvisazione dal vivo è che si tratta sostanzialmente di un lavoro di gruppo e la creazione è principalmente opera collettiva. Questo ci differenzia in maniera decisa dall'improvvisazione (e spesso dalla finta improvvisazione) di alcuni mattatori/improvvisatori individuali che lavorano su una traccia ben consolidata permettendosi poi alcune *uscite di sicurezza*, spesso le solite anche in più repliche. Noi lavoriamo sulla possibilità e capacità di costruire ogni sera, attraverso meccanismi di ascolto e di rimando tra i singoli attori, un'architettura complessa, una struttura elaborata che ha valore in quanto opera d'arte in sé, al di là del valore dei singoli. Questo fa gridare al miracolo i nostri ammiratori. Questo fa sì che cinque giocatori rossi e cinque giocatori blu diano un risultato superiore a dieci. La struttura collettiva è poi ovviamente rafforzata (ma non sostituita) dalla capacità e dall'estro dei singoli. Ma la capacità e l'estro dei singoli senza uno sforzo di intrecciare relazioni per la costruzione di una struttura sono macchie di colore che non riescono a formare un quadro. Le capacità e l'estro dei singoli, senza uno sforzo di intrecciare relazioni per la costruzione di una struttura, sono molto gratificanti per i singoli ma poco gratificanti per la struttura collettiva, e siccome l'assenza di una struttura ricade anche sui singoli ecco che il... gatto si morde la coda con danno per tutti. Così mentre i vari mattatori continuano a gratificarsi aggiungendo altre *stelle* al loro firmamento, nei fatti si danno sovente la zappa sui piedi, oltretutto zappare i piedi degli altri e tutta l'insalata dell'orto. La creazione di una struttura fa invece sentire l'attore più tranquillo ed esalta di conseguenza maggiormente anche le *esplosioni* individuali. Struttura collettiva e abilità dei singoli: questi due mondi possono entrare in conflitto o essere complementari tra di loro rafforzandosi a vicenda. Nel match, benché ci si trovi apparentemente di fronte ad un triangolo che vede due squadre che si fronteggiano e il pubblico ad assistere, deve essere in realtà sempre ben chiaro che il rapporto è sostanzialmente a due: il gruppo degli attori nel suo insieme da una parte e il pubblico dall'altra.

4 – 3 IMPROVVISAZIONE: UN TENTATIVO DI DEFINIZIONE

"Improvvisare": Tenere un discorso, comporre versi, musica per immediata ispirazione senza studio o preparazione.
Il nuovo Zingarelli – Vocabolario della lingua italiana

Dopo averne enunciato i principi teorici, la definizione dell'improvvisazione data dallo Zingarelli mi pare quantomeno incompleta. Sono d'accordo sulla immediata ispirazione, ma decisamente in disaccordo sulla mancanza di studio o preparazione, così come mi pare essenziale fare riferimento sia all'interazione con gli altri artisti sia alla partecipazione del fruitore all'evento creativo. Proviamo quindi a dare una nuova ipotetica definizione del termine, circoscrivendolo all'evento artistico in generale e al campo teatrale in particolare. **"Improvvisare": creare sul momento un evento artistico, da soli o in relazione con altri, in maniera continuativa e alla presenza del pubblico che fruisce direttamente, non solo dell'opera d'arte, ma anche di tutto il suo processo creativo.**

4 – 4 RAZIONALE E IRRAZIONALE

Simultaneità, sfalsamento e dissociazione: i tempi della creazione estemporanea nei vari linguaggi artistici.

L'improvvisazione è molto più vicina al ping pong che a una partita di scacchi
Del Close

Pur senza entrare troppo nei dettagli, vorrei cercare qui di analizzare per sommi capi le analogie e le differenze che caratterizzano i meccanismi della creazione nei vari linguaggi artistici che utilizzano l'improvvisazione come elemento fondante e caratterizzante. Possiamo ipotizzare che in alcune forme d'arte estemporanea questa sincronia tra *immagine-dell'artista/esecuzione/fruizione-del-pubblico*, pur parlando di tempi che stanno nello spazio di un batter di ciglia, possa comunque avere *velocità* diverse. Ci può essere, almeno in ipotesi, una sincronia totale, e cioè un *fare e pensare* con i due verbi che vanno del tutto in simultanea, e un *fare mentre si pensa* o un *pensare mentre si fa* che possono far agire in qualche modo i due verbi in maniera separata o differita, dando vita ad una sorta di meccanismo apparentemente o potenzialmente *dissociativo*, ma che con un termine francese possiamo più elegantemente definire di *décalage*.

Sempre su un piano artistico, ma più tecnico, ci viene spontaneo il parallelo con la *respirazione circolare* usata da certi strumentisti a fiato, come i suonatori sardi di launeddas, che riescono simultaneamente a emettere e prendere aria o, come avviene spesso nella vita quotidiana, quando facciamo due cose contemporaneamente, come guidare la macchina e parlare al cellulare, o fare un versamento in banca sognando una cenetta intima con la bella cassiera che abbiamo di fronte.

Questa simultaneità parziale, questo meccanismo di differimento o sfalsamento o separazione, se ben padroneggiata dagli artisti può arricchire l'opera estemporanea, ma può anche in alcuni casi, e soprattutto nei meno esperti, far perdere completamente la bussola, dando vita ad un cortocircuito tra un'attività più istintiva ed una più razionale fino ad arrivare alla dissociazione vera e propria. Così come può succedere che conversando al cellulare imbocchiamo l'autostrada in direzione Milano anziché di Roma o che mentre guardiamo smarriti i begli occhioni della cassiera versiamo sul conto corrente della polizia municipale... un milione di euro (magari per una multa che ci hanno fatto perché stavamo parlando al cellulare).

Se possiamo immaginare che nella musica jazz o nella danza questa sincronia sia pressoché totale, dall'altra parte di questa ipotetica scala troviamo l'esperienza della *poesia estemporanea in ottava rima*, dove il poeta che improvvisa versi nella struttura rigorosa e chiusa dell'ottava, con i suoi endecasillabi e il suo schema fisso di rime, riesce spesso a cantare un verso e pensare contemporaneamente a quelli successivi o al distico finale di chiusura.

Nella scrittura, anche volendo scrivere *di getto*, è proprio lo stesso meccanismo che, a livello tecnico, non permette un automatismo completo. Per quanto si possa scrivere velocemente, la mano sul foglio sarà sempre più lenta dell'immagine mentale dello scrittore, che potrà così avere durante la scrittura un maggiore afflusso e una sovrapposizione di immagini, mettendolo nel bene e nel male nella condizione di dover operare delle scelte.

Stesso discorso può valere per l'*Action painting* e le performances di arte figurativa dal vivo così come nella danza, dove ci possono essere comunque notevoli differenze se pensiamo alla velocità della *contact improvisation* o all'estrema lentezza del *Butoh*. Proprio a metà di questa scala potremmo collocare l'improvvisazione teatrale facendo anche qui dei distinguo tra i vari stili interpretativi e i linguaggi utilizzati, dove possiamo avere vari livelli di velocità e di sincronia che vanno dal monologo in stile *fuochi d'artificio* (una parola come tema, niente 20 secondi di coaching e 15-30 secondi di improvvisazione) alle categorie che hanno ritmi recitativi più lenti, come ad esempio *alla maniera di Shakespeare, tragedia greca* o ancora di più *in rima*.

Farepensare

A noi basta immaginare e le immagini si rappresentano da sole per virtù della vita stessa
Luigi Pirandello (*I giganti della montagna*)

Dopo aver sfatato il mito per cui l'improvvisazione vivrebbe sempre della totale simultaneità tra idea e rappresentazione, possiamo dire che, come in tutte le arti, l'obiettivo dovrebbe essere comunque quello di mettere insieme il mondo dell'immediatezza istintiva o irrazionale e quello razionale della costruzione più elaborata, degli universi a volte distanti della mente e del cuore. Sia che si parli di improvvisazione o di interpretazione tradizionale, alla fine l'artista sul palco dovrebbe sempre essere in grado di compiere per sé, in rapporto agli altri in scena e al pubblico in sala, quella *regressione* che lo porterà ad un fare senza (apparentemente) pensare o ad un pensare facendo o ad un fare pensando e comunque ad una completa spontaneità-simultaneità. Dunque non ci dovrebbe mai essere il caso di pensare senza fare o di permettere al pensiero di rallentare l'azione. La particolare modalità di creazione dell'arte improvvisata tende infatti ad annullare l'intervallo temporale tra stimolo e risposta e *costringe* gli attori ad ubbidire quasi ad un riflesso neurologico, come quello del martelletto sulla rotula: un cortocircuito tra stimolo uditivo ed espressione linguistica e interpretativa. Questa velocità costringe la mente a non poter utilizzare i consueti meccanismi del pensiero analitico che raccoglie i dati (*stimolo*), li soppesa e valuta attentamente inserendoli in uno schema esplicativo già dato (*il pensare*) e li ripropone ordinati e comprensibili in un fare razionale (*risposta*), ma obbliga ad un pensiero sintetico in cui la risposta sgorga immediata e non pensata a priori. Quasi un fare senza pensare, ma che ora possiamo meglio tentare di definire come un fare senza l'intervento della ragione lenta e ponderata, ma mosso da un altro pensiero, anzi fuso ad un altro pensiero irrazionale che è la capacità di immaginare. Fusione di immagine, comportamento e linguaggio, per cui pensare-immaginare è contemporaneamente muoversi-parlare senza mediazione della riflessione razionale che per sua formazione è più lontana e più staccata dal corpo. Alla base di questo ragionamento c'è la condivisione dei principi teorici per cui il pensiero umano non si esaurisce nel pensiero verbale, che è legato all'attività della coscienza, ma si manifesta anche in quella attività mentale non cosciente, particolarmente evidente nei sogni, che è fondamentalmente una produzione irrazionale di rappresentazioni e cioè un pensare per immagini. Lo stesso pensiero irrazionale può poi esplicarsi, con modalità diversa da quella onirica, anche in stato di veglia in quel particolare fare che è alla base della produzione artistica.

Ma siamo entrati in un terreno teorico talmente vasto che può riferirsi a tutta la storia dell'arte, e che immagino continuerà ad essere dibattuto all'infinito. Mi interessava qui solo dar conto dei principi generali del problema per dire, riferendoci alla nostra esperienza, che questa spontaneità, questa immediatezza di *farepensare* non è comunque un regalo che ci viene dato automaticamente quando si improvvisa, ma che l'improvvisazione stessa può correre il rischio di essere molto razionale e molto *fredda*, e che l'immediatezza e la spontaneità sono comunque della conquiste e degli obiettivi da raggiungere sia per chi improvvisa che per chi recita ogni sera la stessa parte. Per riportare la mia esperienza di palco e di training posso affermare che, con il corpo in movimento e l'attore coinvolto nell'azione, la mente mette anch'essa in movimento dei sistemi di elaborazione più dinamici e comunque ben diversi dal cosiddetto *pensare a tavolino*.

Chiudo il discorso con l'esempio che faccio spesso ai miei allievi di improvvisazione, quando inevitabilmente sbattono la testa su questo problema della fusione o dissociazione. Bertolt Brecht nei suoi scritti teatrali esemplifica bene il problema con la poesia dell'attore che interpreta il ruolo di un soldato che sta morendo. Racconta la sofferenza e il pathos dell'attore completamente immerso nella sua parte ma che, con certissima precisione, va ad esalare l'ultimo respiro proprio nel punto in cui il regista luci ha piazzato per lui un fascio di luce rossa... l'unica differenza con il match è che qui non ci sarà nemmeno la luce rossa.

A chi dà fastidio l'improvvisazione? Qualche spunto di riflessione e di ricerca storica

... purtroppo non è esattamente il momento per discuterne, si improvvisa come fanno più o meno tutti, e nell'improvvisazione è già tanto che la testa non la perda nessuno, o quasi.

(*Il Prefetto di Roma in merito a un derby Roma – Lazio non disputato*) *La Repubblica*

Severo richiamo dell'Avvenire a parroci, vescovi e cardinali. Ecco il decalogo delle omelie. "E guai a voi se improvvisate!"
La Repubblica

Ben lungi dal voler tracciare una storia dell'improvvisazione teatrale, che avrebbe bisogno di più ampi spazi, vorrei però qui lanciare qualche spunto di riflessione e alcune ipotesi di ricerca storica.

Intanto mi preme subito sfatare il mito che nella storia del teatro l'improvvisazione sia sostanzialmente nata e morta con la Commedia dell'Arte, seppur questo fenomeno rappresenti senz'altro a livello storico l'apice di un percorso espressivo diffuso e riconosciuto a livello internazionale. L'improvvisazione in teatro, così come nelle altre arti, è sempre esistita ed ha vissuto momenti più o meno intensi, più o meno felici, ma soprattutto più o meno riconosciuti dal sistema politico, sociale e culturale, mentre le classi popolari pare lo abbiano sempre apprezzato e frequentato, o per meglio dire empaticamente partecipato, in quanto l'interazione con gli attori è sempre stata una caratteristica specifica e costante di questa forma d'arte. Per circoscrivere i nostri riferimenti storici all'Italia, sappiamo con certezza che, già ben prima dei romani, gli etruschi improvvisavano nei loro *fescennini* e gli osci nelle loro *atellane*, e sicuramente improvvisavano i giullari medievali e in genere tutti coloro che nei secoli hanno fatto spettacoli nelle piazze, così come sappiamo che, dopo l'epoca d'oro della Commedia dell'Arte, l'improvvisazione ha continuato a vivere o perlomeno a vivacchiare. In tempi più vicini a noi la ritroviamo ad esempio nella pratica della recita a soggetto (dove si continua a utilizzare un *canovaccio*) o, con modalità diverse, nel *café-chantant*, nel varietà e nel cabaret, anche se in questi casi si tratta quasi sempre di *fughe*, più o meno ampie, da una struttura di base già predefinita. Ma anche il nuovo linguaggio del cinema ne ha fatto uso. Senza scomodare la solita scuola americana dell'*Actors Studio*, chi ha lavorato con Totò racconta che nelle riprese dei suoi films, ad ogni ciak, il grande comico napoletano reinventava, spesso anche radicalmente, le proprie battute.

E allora perché l'improvvisazione dopo aver raggiunto il suo apice con la Commedia dell'Arte, più o meno dalla metà del '500 alla metà del '700, inizia verso la fine di questo secolo un rapido e verticale declino tanto da essere data ufficialmente per morta, senza nemmeno il tentativo di evolvere verso altre forme simili ?

Ci sono varie spiegazioni a questa sorta di scomparsa improvvisa dell'improvvisazione in teatro che ricorda un po' quella, altrettanto misteriosa, dei dinosauri. C'è chi afferma che ormai l'improvvisazione si era sempre più sclerotizzata e Arlecchino e Pantalone dicevano in pratica sempre le stesse battute, utilizzando un linguaggio sempre più scurrile, e ripetevano gli stessi lazzi all'interno di canovacci che raccontavano inevitabilmente le solite difficoltà di matrimonio tra due giovani innamorati. C'è chi afferma che oramai l'autore offriva una qualità maggiore e il pubblico preferiva testi ben studiati, e così Goldoni, con la sua *riforma*, aveva raccolto l'essenza e la vitalità di questo teatro popolare, ingentilendone i personaggi, le movenze e i dialoghi per renderlo appetibile ed accettabile al nuovo pubblico della nascente borghesia e per decretarne, almeno nelle sue intenzioni, la fine. L'immagine che ce ne ha restituita e che è giunta fino a noi, anche attraverso una visione ottocentesca ulteriormente stereotipata (vedi *Il capitano Fracassa* di Gautier o il teatro dei burattini), è quella di figurine leggiadre e sdolcinate, con Arlecchino e Colombina a far quasi da soprammobili in un salotto in stile Gozzano. L'ormai mitico *Arlecchino*

servitore di due padroni strehleriano, che dal '47 porta in giro per il mondo una pretesa visione *originale made in Italy* della Commedia dell'Arte, altro non fa che riproporre questo stereotipo di perfetto e armonico meccanismo a orologeria dove l'improvvisazione è di fatto severamente bandita.

A me piace immaginare (dando forse più ascolto a un'empatia storica che alle testimonianze delle fonti) che ben altra consistenza, vitalità e carnalità avessero questi spettacoli e questi personaggi, e che Pantalone ad esempio non fosse un caro vecchietto, magari un po' avaro, ma un ricco e sensuale *porco* ancora ben in salute, come dimostrato dai suoi attributi decisamente ben esibiti, e anzi valorizzati dalla calzamaglia, e ben evidenziati nelle stampe dell'epoca.

Vorrei qui proporre (o azzardare...) un'altra ipotesi e collegare l'inizio della crisi della Commedia dell'Arte con lo sviluppo della filosofia dell'illuminismo. L'età dei Lumi, come sappiamo, rivaluta la ragione e la razionalità come momento centrale del pensiero umano proponendosi di far uscire l'umanità dal buio dell'irrazionale magico-religioso. Questo pensiero non ha mai tenuto evidentemente conto che potesse esistere anche un irrazionale sano alla base dell'identità dell'essere umano, e così si è passati da un presunto buio ad una presunta luce, che in ogni caso aveva come presupposto di fondo il concetto che l'irrazionale è in ogni caso negativo, e che solo la lucidità razionale della mente possa essere un argine allo scatenarsi delle peggiori pulsioni dell'essere umano che, se lasciato totalmente libero, altro non partorirebbe che mostri e disastri. Si passa insomma dal concetto cattolico del peccato originale ad una condanna ancora più pesante, ad una idea di animalità e perversione originaria dell'uomo che solo il potere della ragione, e di conseguenza delle istituzioni sociali e politiche, avrebbe potuto, e dovuto, in qualche modo tenere a freno. Ecco allora che l'improvvisatore che agisce liberamente in scena senza un copione definito e studiato, e che era sopravvissuto alle pur pesanti condanne della religione, può essere un potenziale pericolo non solo per il potere costituito ma per l'identità stessa dell'essere umano. È così che l'autore, e più tardi il regista, intervengono per porre delle regole e di fatto per mettere sotto controllo la situazione. Diderot attribuirà al teatro e all'attore una funzione pedagogica per diffondere al nascente pubblico borghese i nuovi valori e la filosofia dei Lumi incentrata più sulle certezze che sull'arbitrarietà. Voltaire si complimenterà con Goldoni per "...aver liberato l'Italia dagli Arlecchini". E così l'improvvisazione che aveva resistito allo scontro con la religione, proponendo anzi con le sue maschere di natura idealmente demoniaca e la sua gestualità quasi animalesca, un'idea di irrazionale giocoso e divertente, soccombe invece al potere razionale della *dea ragione*.

Il processo teorico iniziato dall'Illuminismo viene poi concettualmente rafforzato nei secoli successivi dall'arte e dalla letteratura che, oltre a proporre il mito del *buon selvaggio*, presenterà una chiara visione dell'essere umano fondamentalmente perverso con personaggi altamente emblematici come *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde*. A tutto ciò viene poi a dar man forte la filosofia del positivismo e la concettualizzazione psicoanalitica di Freud. Comincia così a darsi ufficialmente per scontato il luogo comune di una connotazione estremamente negativa dell'aggettivo *irrazionale* e di conseguenza del termine *improvvisazione*. Va anche detto che l'improvvisazione, per il suo carattere di imprevedibilità e incontrollabilità, non è stata mai molto amata dal potere politico che, facendo propri i concetti di cui sopra, ha sempre visto in essa un potenziale pericolo, fino ad arrivare al ventennio fascista dove l'improvvisazione era espressamente vietata per legge e gli attori dovevano sottoporsi, prima di ogni nuova recita, all'umiliante procedura del visto del copione da parte della commissione censura che poi inviava, testo tagliato e corretto alla mano, i suoi ispettori agli spettacoli con la conseguenza che la maggior parte dei comici del varietà finirono alla fame.

E anche oggi, in epoca di libero mercato, sappiamo quanto l'improvvisazione sia poco gradita e appetibile dall'industria culturale, in quanto è incompatibile con le principali regole della moderna economia: la riproducibilità in serie e la sua controllabilità.

L'improvvisazione non può quindi essere capitalizzata e divenire un prodotto da inserire nella distribuzione commerciale... perché il consumatore vuole le sue certezze e chi vende anche. Non parliamo poi dei direttori di reti TV, per i quali la parola *improvvisazione* sta al piccolo schermo come il diavolo all'acqua santa... perché la TV la vedono anche i bambini e lo sponsor vuole sapere su cosa investe.

Con tutto ciò non voglio certo opporre ad un irrazionale creativo dell'improvvisazione un razionale asettico del testo d'autore, ma è certo che per dare effettivo valore all'improvvisazione bisogna riconoscere una sanità di fondo dell'essere umano e del suo elemento irrazionale per poter così serenamente godere nel veder nascere dal nulla sulla scena la creatività e la fantasia. Così nel teatro come nel jazz o nella danza o nelle altre arti che fanno dell'estemporaneità il momento centrale del loro linguaggio. Per fare un solo luminoso esempio non ci scordiamo che Bach era soprattutto un grande improvvisatore e crediamo che sia difficile da parte di chiunque mettere in discussione il suo genio. Ma questo riconoscimento, ribadiamo, le classi popolari, forse più sane dei loro filosofi, lo hanno sempre fatto riempiendo con entusiasmo le piazze e i teatri dove l'improvvisazione veniva praticata.

L'interesse per l'improvvisazione come metodo di lavoro e di ricerca ritorna verso la fine dell'800 con Stanislavskij mentre la pratica dell'improvvisazione teatrale dal vivo, così come la conosciamo oggi, riprende a partire degli anni '20 a Chicago, con il lavoro di Viola Spolin, per poi diffondersi a macchia d'olio in tutti gli Stati Uniti che sono di fatto ad oggi la nazione con il maggior numero (anche in percentuale) di compagnie che si dedicano a quest'arte. Dato però che la pratica della Commedia dell'Arte, almeno a livello didattico, era ben praticata in tante parti del mondo ci domandiamo perché proprio negli USA ha la sua esplosione, e non possiamo fare a meno di proporre che la grande esperienza della musica jazz, e soprattutto il suo riconoscimento come arte, seppur fuori dalle regole canoniche, abbia contribuito non poco a tirare la volata all'arte improvvisativa teatrale.

Ma in Italia le nuove possibilità espressive nel campo dell'improvvisazione arrivano solamente alla fine della guerra con lo sbarco degli americani che ci fanno finalmente conoscere il jazz della cultura afroamericana, che ha avuto appunto origine da presunti *selvaggi*. Per l'improvvisazione teatrale bisogna invece arrivare agli anni caldi del '68 per vederla irrompere, pur se in maniera caotica e disordinata, nei teatri ma soprattutto nelle piazze e nelle università occupate, *l'imagination au pouvoir* reclamava uno spazio anche nel linguaggio teatrale proponendosi di liberare l'attore dal giogo istituzionale dei *genitori* incarnati nelle figure e nei ruoli dell'autore e del regista. Purtroppo si trattava quasi sempre di ribellismo sterile perché attuato senza nessuno studio, nessuna ricerca, solo come momento di rottura... rottura spesso anche per il pubblico che assisteva non di rado a qualcosa di veramente poco digeribile mitigato solo da un forte interesse ideologico che faceva ingollare i peggiori rospi, anche se poi nell'immane dibattito finale, con inevitabili scontri tra riformisti e rivoluzionari o tra rivoluzionari A e rivoluzionari B, l'improvvisazione tornava veramente regina. Teoricamente aleggiano poi luoghi comuni come: "tanto a recitare siamo buoni tutti... l'importante non è la tecnica ma l'ispirazione... il teatro è vita e la vita è teatro... siamo tutti pazzi quindi tutti creativi...".

Ci vorranno un po' di anni e il tempo necessario a smaltire gli effetti collaterali di un movimento che, insieme a indiscutibili momenti di rinnovamento, porta con sé anche il peso di una profonda crisi ideologica consegnando negli anni successivi molti giovani di allora al terrorismo, all'illusione della droga o delle nuove religioni new age. Chi vuol fare

teatro e vuole proporre una nuova identità per l'attore capisce allora che, come in tutte le arti, bisogna mettersi a studiare, fare pratica, fare ricerca.

Passano più o meno dieci anni e, dopo aver riscosso ampi successi nel mondo francofono, arrivano anche in Italia i *Match d'improvvisazione teatrale* proponendo non un'utopia sterile ma un progetto funzionante che fino a poco tempo prima si riteneva impossibile da realizzare: uno spettacolo completamente improvvisato dall'inizio alla fine con una sua coerenza di linguaggio e di struttura. Come era già avvenuto per la musica jazz, ha cominciato allora a farsi strada l'idea che anche in teatro l'improvvisazione è possibile, che l'attore che inventa tutto di sana pianta non si perde necessariamente nei meandri del nulla... ma anche che *l'improvvisazione non si improvvisa* e che occorrono studio, applicazione e anni di lavoro.

Contemporaneamente, mentre nella società civile inizia una critica sistematica all'impianto teorico freudiano, si affacciano sulla scena (e di riflesso nella scena) idee e teorie che, concettualizzando una nascita sana dell'essere umano e una conseguente rivalutazione dell'irrazionale come momento centrale per la realizzazione della propria identità e dell'attività creativa e artistica, di fatto regalano al termine *improvvisazione* una nuova immagine finalmente positiva. In quegli anni sui muri di tante città italiane appaiono i manifesti dei match dove la parola *improvvisazione* campeggia al centro in bella vista e finalmente non per indicare qualcosa di negativo, di mal riuscito o di approssimativo ma per annunciare uno spettacolo dove gli attori scateneranno, per la gioia del pubblico, la loro fantasia.

4 – 5 QUALE ATTORE?

Un giocatore lo vedi dal coraggio, dall'altruismo e dalla fantasia
Francesco De Gregori

foto manifesto match attori nudi

Nudi alla meta

In un manifesto italiano dei match degli anni '90 appariva un gruppo di attori nudi con le manine davanti a coprire le vergogne e con il solo arbitro vestito e altero al centro. Al di sotto lo slogan che accompagna il match da anni: "Senza testo, senza scene, senza costumi... solo con la fantasia!".

Credo che questa immagine rappresenti bene l'idea di un attore che sta per entrare in quell'avventura che è ogni volta lo spettacolo di improvvisazione teatrale. Un attore che non ha praticamente nulla se non la consapevolezza del proprio mestiere, della propria capacità di saper creare, sia a livello individuale che con il gruppo, in risposta agli stimoli che gli verranno dagli altri.

Le difficoltà (attori e kamikaze)

Il nostro attore, è ovvio, non ha testo predefinito, ma non ha nemmeno altri accessori che lo aiutano nella rappresentazione. Se facciamo ad esempio riferimento alla Commedia dell'Arte, non ha né una traccia per la narrazione (*canovaccio*, *scenario*), né un repertorio di frasi e dialoghi sperimentati (*zibaldone*), né delle scene comiche già pronte e di sicuro effetto (*lazzi*). Il nostro attore non ha altre scene se non il *patinoire*, che è però un elemento neutro paragonabile al sipario e alle quinte del teatro tradizionale e sarà utilizzato sostanzialmente per entrare e uscire di scena. Non ha costumi, anzi, peggio: ha una tenuta sportiva molto appariscente, e sarà ogni volta uno sforzo in più far scomparire questa immagine agli occhi del pubblico per far apparire quella di un principe di Danimarca, di un dio greco, di un postino o addirittura di un oggetto come un armadio o un frigorifero. Oltre a queste difficoltà, tipiche della struttura dello spettacolo di

improvvisazione, ce ne sono altre inserite quasi cinicamente nella struttura match. Dopo la lettura del tema avrà infatti solo venti secondi per riflettere un po' su quello che dovrà e potrà andare a fare e a dire. Non sa chi si troverà di fronte ogni volta e quali sono le idee di partenza dell'altro attore. Verrà continuamente punito e giudicato impietosamente da un arbitro che incarna il ruolo della canaglia e che farà di tutto per far risaltare pubblicamente gli errori commessi. Alla fine di ogni improvvisazione, mediante la votazione sarà messo a confronto con gli attori dell'altra squadra dal pubblico che, come ultima *cattiveria*, potrà anche lanciargli una ciabatta quando la sua interpretazione non sarà giudicata all'altezza. Come ciliegina finale possiamo poi dire che, nonostante tutte queste asperità, gli eventuali capolavori che potrà creare non avranno futuro, non saranno raccolti da nessuno e saranno dimenticati per sempre.

Messa così, qualsiasi attore con un po' di senno direbbe subito: "Ma chi me lo fa fare?". E in effetti moltissimi lo dicono e lo hanno detto! Se infatti spostiamo l'attenzione solo sulle difficoltà, l'impresa dell'attore/improvvisatore appare in questo spettacolo quanto meno disperata, per non dire un vero e proprio suicidio. Un kamikaze pronto a esplodere sul palco per far godere al pubblico la bellezza dell'incendio del suo aeroplano... sostanzialmente un pazzo mitomane autolesionista.

I vantaggi (voglia di volare)

Se invece concentriamo l'attenzione sui lati positivi vediamo che forse i vantaggi sono più numerosi delle difficoltà, almeno per chi ama l'arte dell'improvvisazione.

La parola *senza* che normalmente fa porre l'attenzione sulla mancanza in senso negativo di qualcosa (senza soldi, senza famiglia, senza casa...) può essere vista qui anche nel suo rovescio, e cioè nel senso di liberazione da qualcuno o da qualcosa (senza debiti, senza suocera, senza mura che ti chiudono...). Per uno che ha scelto di fare il barbone l'essere senza soldi, senza famiglia e senza casa può esser vissuto con un senso di liberazione. E tutto quello che viene definito un vuoto può essere invece essere vissuto come invito alla creazione, liberi da vincoli di sorta. La scena vuota per l'attore/improvvisatore ha probabilmente lo stesso effetto della pagina bianca per lo scrittore, della tela nuova per il pittore, della cima di una rupe per chi ha un deltaplano sulle spalle: può far venire le vertigini oppure può far venire la voglia di volare, di dipingere, di scrivere, di recitare. L'attore/improvvisatore, e più in generale l'artista che è anche creatore, non ha paura del vuoto, anche se lo rispetta, e come dicono i marinai riferendosi all'elemento mare, "gli dà del lei", perché sa che potrà volare. Non ne ha paura perché è consapevole dei propri mezzi e del proprio mestiere. Perché sa che non c'è il vuoto dentro di lui e di conseguenza non ha paura del vuoto che ha davanti e che anzi rappresenta la condizione necessaria per esprimere la sua creatività. Non ne ha paura perché in questa impresa non è solo e ha fiducia negli altri compagni d'avventura, che come lui condividono gli stessi rischi e padroneggiano la stessa materia. Un po' come Ulisse che sa di avere un'imbarcazione e dei compagni di viaggio ma, al contrario di lui, con la sensazione di non fare ritorno verso un porto sicuro e la moglie che ti aspetta, ma con la felicità di andare in cerca di avventure, isole, scoperte, amanti... Nella nostra metafora quindi l'Odissea comincerebbe da Itaca e finirebbe non si sa dove, attraverso un itinerario impreveduto e imprevedibile. Così l'attore/improvvisatore sa da dove parte ma non sa dove e in che modo arriverà. L'improvvisazione è il viaggio che compie ogni sera.

Mancanze?

Continuando ad elencare i vantaggi, anche la mancanza di un testo, di un autore o di un regista può essere vissuto come realizzazione di libertà. Quante volte a un attore è toccato interpretare testi insignificanti o decisamente brutti... almeno per lui? Quante volte alla trecentosessantunesima replica della solita commediola banale avrà sognato di dire quello

che gli passava per la mente? E la mancanza del regista? Brava gente, i registi, per carità, soprattutto se si ha la fortuna di trovarne uno valido, competente e che ti ascolta, ma... alzi la mano chi non ha mai pensato di strozzarne uno! La stessa mancanza delle scene, anziché far risultare la nudità dell'ambiente, può mettere in risalto la figura dell'attore sul palco e le sue doti immaginative e mimiche, che potranno condurlo fino ad una sorta di megalomania scenografica tale da far apparire un film di Spielberg come un filmino della prima comunione. Se infatti l'attore è capace, a costo zero e nello spazio di un attimo, si possono far apparire galeoni spagnoli, castelli, isole incantate, draghi, dinosauri e con lo stesso costo e lo stesso tempo si può far scomparire tutto per trovarsi di colpo in altre epoche, magari con eserciti di comparse... sempre immaginarie, ovviamente.

Stesso discorso vale per la mancanza di costumi: ad ogni nuova scena o ad ogni nuova entrata nel corso di un'improvvisazione l'attore, con il portamento, la mimica e la gestualità può far immaginare personaggi vestiti di abiti sempre nuovi, tanto da pensare che un eventuale enorme guardaroba a portata di mano gli renderebbe solo la vita più complicata. Chi potrebbe immaginare per Dario Fo, che interpreta una selva di personaggi nel suo storico *Mistero buffo*, un abito migliore del semplice completo pantaloni e maglia nera? Senza contare che tutto ciò che manca è anche un bellissimo regalo per la fantasia del pubblico che può così liberamente farsi la sua immagine personale di quell'ambiente o di quel personaggio.

La rivoluzione copernicana

Se da una parte il teatro di improvvisazione spoglia l'attore e lo manda nudo e allo sbaraglio in pasto al pubblico dall'altra parte lo rivaluta pienamente come padrone e signore assoluto della scena. Come abbiamo già detto non è che l'autore, il regista, lo scenografo, il costumista siano assenti, ma al contrario sono concentrati nella stessa persona dell'attore, che passa così da semplice interprete al ruolo totale di attore-autore-regista-costumista-scenografo ...sempre però con una sola paga aggiungerebbero i più maligni. Così come Copernico riposiziona il sole al centro dell'universo conosciuto, l'improvvisazione incorona l'attore come il nuovo Re Sole della scena, e pone nelle sue mani, nel bene e nel male, nelle difficoltà e nei momenti di gloria, lo scettro della totale responsabilità dello spettacolo.

Crisi di identità (per una definizione dell'attore d'improvvisazione)

Purtroppo in italiano manca un termine che definisca chiaramente un interprete teatrale che è al contempo anche autore dei propri testi, problema risolto invece brillantemente nella musica leggera, dove si è coniato il felice termine di *cantautore*. In francese, sfruttando il doppio senso del termine *jouer* (*giocare* e *recitare*), si è potuto utilizzare il sostantivo *joueur* (alla lettera *colui che gioca*, ma con chiara allusione al verbo anche *colui che recita*) o anche il neologismo *jouteur* (colui che prende parte alla *joute*, la giostra, la tenzone), contrapponendoli al termine *Comédien* che definisce invece più specificamente l'attore di teatro. Una funzione simile hanno in inglese i termini *performer* e *player*. Nella nostra lingua, provando a giocare sui suffissi, si sono trovate delle soluzioni abbastanza divertenti, come *giocattore*, *improvvisattore*, *improvvisautore*. Obiettivamente però nessuno di questi ad oggi ha convinto pienamente. Con altrettanto sforzo creativo, e con una buona dose di sarcasmo, si è però al contempo cercato di definire in negativo l'attore tradizionale più ordinario, quello che si trascina e si consuma di replica in replica senza un vero desiderio, e in questo caso il termine *replicante* rende bene questa idea di *impiegato del teatro*, che si muove non di rado in un mondo di zombies senza fantasia.

Psicologia dell'attore d'improvvisazione (attori, artisti, fanatici e varia umanità)

Senza entrare nel merito del vasto tema del rapporto tra arte e salute mentale, che meriterebbe ben altri spazi e ben altre competenze, vorrei comunque sinteticamente esprimere la mia opinione dichiarando il più totale e assoluto disaccordo sul luogo comune per cui gli attori e gli artisti in genere sono tutti malati o pazzi, principio dal quale si dovrebbe poi dedurre che ogni opera d'arte è il prodotto di una patologia. Al contrario, crediamo che sia principalmente uno stato di salute e di benessere mentale quello che permette di essere realmente creativi e successivamente di non entrare in crisi più o meno profonde che rischiano spesso di travolgere l'artista. Si è anche molto equivocato sul termine *folia*, che può invece essere positivamente inteso come capacità creativa di uscire dagli schemi del quotidiano e del banale... ma solo a patto di non confonderla con il termine *pazzia* che indica più propriamente uno stato di malattia a cui non ci pare corretto attribuire una reale creatività, ma semmai solo un qualche possibile carattere di originalità. Detto questo, va poi obiettivamente riconosciuto il fatto che, pur non essendo la norma, nel mondo dell'arte e del teatro di pazzerelli e di fanatici ne girano diversi, ognuno con varie problematiche esistenziali. Esaltazione, manierismo, delirio di onnipotenza, narcisismo esasperato, mancanza di senso della realtà, non ascolto degli altri, ecc., sono abbastanza all'ordine del giorno tra le quinte dei palcoscenici così come sui set televisivi e cinematografici. Fortunatamente ci sono anche tantissimi artisti che fanno dell'umiltà, della concretezza e del rapporto creativo e affettivo con gli altri, il loro stile di vita e di lavoro.

Venendo al lavoro sull'improvvisazione teatrale, non ce la sentiremmo certo di affermare che gli artisti che operano in questo campo sono tutti sani, umili, belli e disponibili, ma innegabilmente – e questo una pratica di ormai più di quindici anni me lo conferma – certi aspetti più esasperati e deteriori delle varie *patologie d'attore* vengono in qualche modo attenuate o comunque trovano un terreno per loro assolutamente poco fertile. Come abbiamo visto l'improvvisazione è un'arte di gruppo ed è proprio dall'ascolto e dall'interazione con gli altri che può nascere una creatività che ha sì la sua componente individuale ma che è soprattutto opera collettiva, di tutto l'insieme di attori che si presentano in scena. Il Narcisista (con la N maiuscola), o la cosiddetta *primadonna*, che con un testo e un personaggio e magari con i rapporti di vassallaggio instaurati con il regista o con il produttore possono abilmente ritagliarsi il loro spazio difendendolo con le unghie e con i denti, nel teatro di improvvisazione trovano pochissimo spazio. Nessuno è disponibile ad offrire la propria energia, le proprie emozioni e la propria creatività a qualcuno che non la rimanda indietro. È un po' come nel calcio quando un attaccante, magari bravissimo nel dribbling, una volta ricevuta la palla non la ripassa mai agli altri: alla fine succede che nessuno gliela passa più. Forse anche qui si potrebbe dire che l'originalità (la bella giocata) se è fine a se stessa non è veramente creativa e (nello sport come nel match) anche poco utile per la competizione. Si tratta in ogni caso di una rotella guasta che impedisce di far funzionare l'intero meccanismo con danno di tutti: gli attori, il pubblico e lo spettacolo. Una cosa è la capacità individuale che emerge da un armonico lavoro d'insieme e altra cosa è lo scatenamento narcisistico ed egoistico che si appoggia sugli altri come un parassita. Lo stesso dicasi per il solitario monologhista (il cabarettista, ad esempio) abituato a rapportarsi da *solo* mattatore con il *suo* pubblico. Trattandosi di uno spettacolo comico molti di loro, adesso anche molto famosi (ma fare nomi non sarebbe carino) sono stati attratti e hanno provato a cimentarsi nel match, ma la difficoltà di creare un triangolo e cioè di rapportarsi non solo con il pubblico ma anche con gli altri attori è stata per la maggior parte di loro insormontabile.

Concludendo, come non mi sognerei mai di dire che l'arte ha funzioni terapeutiche ("Una scuola di teatro non è un ospedale", afferma decisamente Robert Gravel), e men che meno di vantare presunte doti curative del teatro di improvvisazione, potrei però affermare,

soprattutto per esperienza diretta, che i principi etici e tecnici che stanno alla base di questo lavoro in qualche modo creano una sorta di barriera difensiva verso gli atteggiamenti più pesantemente esasperati del *fanatico* di turno. Di fatto l'assoluta necessità di essere continuamente in rapporto immediato, creativo e di ascolto con gli altri attori impedisce, o quantomeno attenua, la tipica degenerazione esibizionistica che rischia chi, avendo il pubblico di fronte, sceglie di immobilizzarlo e incantarlo sulle poltrone, convinto che l'unico movimento che gli è concesso sia quello dell'ammirazione. Nel match in particolare il rapporto con i colleghi non è quello basato soltanto sulla tradizionale solidarietà tra compagni di palcoscenico ma si fonda su una collaborazione creativa e su una competitività che (finalmente non al servizio del profitto) tende invece a provocare la capacità di risposta di ognuno che, nel cercare di superare l'antagonista, deve superare anche il se stesso di un attimo prima, senza avere il tempo di pavoneggiarsi. In sostanza c'è la necessità di sostenere un rapporto interumano dialettico di confronto acceso, ma non violento, che è esattamente quello che la malattia mentale non permette.

Una nuova figura professionale e un nuovo modo di fare l'attore

In questi quasi venti anni di diffusione in Italia del match e dell'improvvisazione teatrale dal vivo si è di fatto creata una nuova figura professionale di attore e un nuovo possibile modo di lavorare, che ovviamente non va a sostituire ma ad affiancare e a completare quello tradizionale. Viene subito spontaneo il confronto e il parallelo con i più storicamente affermati professionisti dell'improvvisazione, e cioè i jazzisti. Anche qui come nel jazz lo spettacolo o la performance d'improvvisazione ha bisogno di pochissime prove o può farne addirittura a meno, dal momento che ogni attore conosce e padroneggia la struttura che quella sera si andrà a rappresentare, sia essa un match, una jam session teatrale, una longform, una disfida poetica. Come nel jazz, i gruppi potranno essere fissi oppure composti al momento per quella determinata serata. L'attore non è vincolato ad una lunga tournée in stile *scauvalcamontagne* del teatro di prosa, può in genere essere sostituito anche all'ultimo momento da un altro attore senza creare grandi drammi e quindi può anche permettersi di andare a girare due o tre pose in un film (che spesso arrivano all'improvviso e non sono rimandabili) o farsi un'influenza a letto.

4 – 6 QUALE PUBBLICO... E QUALE LETTURA DELLO SPETTACOLO ?

Noi spettatori vediamo l'attore o l'attrice creare davanti a noi un mondo fantastico e partecipiamo così alla sua libertà di creare.
Robert Gravel

Un pubblico particolare per uno spettacolo particolare

Nel match il pubblico è a tutti gli effetti la terza parte del triangolo che comprende anche gli attori della squadra A e della squadra B, l'arbitro, il musicista e il mdc. Il pubblico è l'attore che non parla ma che è decisamente ben presente e partecipe sia fisicamente, (con la possibilità di lanciare ciabatte in scena, di proporre temi e di decidere con il proprio voto il vincitore della serata) ma anche e soprattutto emotivamente ed empaticamente.

Sappiamo con certezza, attraverso rilevamenti statistici fatti in sala, che la composizione del pubblico del match è decisamente originale: molti di questi spettatori infatti frequentano solo il teatro-stadio dell'improvvisazione e disertano gli altri spettacoli teatrali.

Questo pubblico viene sapendo di assistere a qualcosa di decisamente diverso da una pura e semplice rappresentazione teatrale. Sa che vedrà qualcosa di assolutamente unico e irripetibile, sa che non vedrà la finta improvvisazione che ci viene quotidianamente e penosamente propinata nei molti format televisivi, sa che vedrà materializzarsi lì sul momento davanti a lui e solo per lui un evento creativo forse mediocre, forse geniale, ma assolutamente genuino e spontaneo. Per quanto male possa andare, alla fine *questo*

pubblico preferisce comunque una performance così così, ma creata e vissuta dal vivo, che una performance così così fatta in TV. Per tutti questi motivi la visione del pubblico e la lettura stessa dello spettacolo non può che essere diversa da quella tradizionale.

immagine pubblico che vota

Il rapporto empatico con l'attore

L'improvvisatore chiede al pubblico di partecipare con lui all'atto creativo, di *giocare* e divertirsi insieme, sapendo anche quanti rischi corre. Il pubblico apprezza e ama gli attori d'improvvisazione soprattutto per questa loro aperta difficoltà, per questa loro dichiarata volontà di mettersi in gioco, di prendersi ogni rischio. Lo spettatore, attraverso e per mezzo di questo reciproco contratto iniziale, entra in contatto e in vibrazione empatica non tanto e non solo con i personaggi o le storie, ma più propriamente con la fantasia dell'artista, con il suo sforzo creativo. "Che cosa tirerà fuori ora quell'attore da quel tema strampalato assegnato dall'arbitro? Il tema è *viaggio sulla luna* e qui siamo ancora in casa tra lui e lei a parlare di arredamento ... manca un minuto... che idea avranno per arrivare al tema?". C'è un po' di confusione in scena e non si capisce bene dove va a parare la storia... adesso entra in scena XY... "Vediamo se riuscirà a rimettere le cose in ordine? ... e io cosa farei al suo posto?"

L'artista riesce ogni a volte a superare gli ostacoli e dimostra ogni sera che la fantasia è possibile e che si può esercitare anche ad alti livelli. Celebra ogni sera una sorta di rito pagano della fertilità. Lo spettatore, se entra in questo tipo di comunicazione, vive in qualche maniera un risveglio o un ulteriore stimolo delle proprie potenziali possibilità creative.

Impossibilità dell'identificazione

L'attore d'improvvisazione non propone copie, non fa e non chiede immedesimazioni (Stanislavskij abita lontano dal patinoire...) ma solo la propria fantasia, cercando di far nascere anche nello spettatore il desiderio della creatività. L'improvvisazione è l'esatto contrario del Karaoke, momento supremo di imitazione-identificazione, appiattimento e non originalità. Nel match se identificazione c'è, questa non è con i personaggi, ma con la situazione creativa proposta dagli interpreti ma, dato che la creatività individuale è assolutamente originale e imprevedibile, nel nostro caso non si può veramente parlare di identificazione, ma più propriamente di compartecipazione dello spettatore, di empatia, di risonanza affettiva.

Il pubblico... sta al gioco

Il pubblico del match sa che andrà a divertirsi e, pur nel rispetto delle regole, a... *fare casino*. È il trionfo del teatro inteso come gioco e come partecipazione attiva, come succede (o succedeva) nella Commedia dell'Arte, nel teatro di fiera, nella sceneggiata napoletana, nel varietà ecc...

Ecco che allora lanciare una ciabatta all'arbitro, lungi dall'essere uno sfogo di rabbia repressa, assomiglia più allo scherzoso lancio delle molliche di pane durante una cena tra amici. Ecco che proporre un tema strampalato non significa solo cercare di mettere in difficoltà gli attori o godersi un possibile attimo di celebrità, ma corrisponde alla voglia di giocare insieme agli attori regalando un pezzetto della propria bizzarra fantasia. Nel match il pubblico in qualche modo ritrova il piacere del gioco, per molti abbandonato o dimenticato molti anni prima, a quando da ragazzi si inventavano e si improvvisavano continuamente insieme agli altri giochi e storie. Ridendo e scherzando proprio come fanno quei pazzerelloni dentro al patinoire.

La visione e la lettura dello spettacolo

In una scena del film *Roma* di Fellini i tecnici addetti agli scavi della metropolitana scoprono un'antica casa romana piena di affreschi che si sgretoleranno irrimediabilmente di lì a poco con l'entrare dell'aria. È più o meno così che lo spettatore assiste alle immagini create dal teatro d'improvvisazione. La sua visione è principalmente quella del *qui ed ora*, del *momento per momento*, della continua scoperta. Poco interessa e poco si ricorda di quello che, di brutto o di bello, è successo nell'improvvisazione precedente o solo un attimo prima: quello che conta è ciò che succede in questo istante. Grazie a questo tipo di visione il pubblico fa un'istintiva opera di selezione, concentra e ricorda i momenti migliori e tende a dimenticare rapidamente quelli peggiori, quelli più confusi, quelli con minor pathos.

La libertà del pubblico

La libertà del pubblico del match non è solo quella di manifestare il proprio dissenso ma anche quella di influenzare in qualche modo, con la preferenza espressa attraverso il voto, l'andamento della serata, premiando questo o quel tipo di interpretazione. C'è poi la magia di assistere a delle storie non finite che ognuno potrà idealmente completare a modo proprio, e la possibilità, scegliendosi le *inquadrature* a proprio piacimento, di vedere ogni sera non solo uno spettacolo originale e non replicabile ma... il proprio personale spettacolo unico e irripetibile.

4 – 7 QUALE TEATRO ?

Un giorno Picasso, visitando un simposio di scultura, rimase improvvisamente estasiato davanti all'opera in evoluzione di un giovane artista. Uno dei suoi amici gli disse: "Vedete Pablo, questa non è scultura!". Giustamente – fece lui – è per questo che è interessante!" Forse, in fondo, anche il match d'improvvisazione non è teatro!...

Robert Gravel

Difficile qui dar conto di tutte le visioni etiche ed estetiche su cosa debba intendersi per *teatro* e per *stile di recitazione* nel match, mi limito quindi a dare la mia opinione.

Comico e/o drammatico

Dopo tanti anni di esperienza nel mondo matchistico italiano e internazionale mi sento di affermare ancora con sempre più forza e convinzione che il match è essenzialmente teatro comico, che può avere certamente punte di grande poesia, costruzioni mirabolanti e scoppi di creatività, ma che rimane sostanzialmente uno spettacolo di *ars comica* nel quale è rappresentata nella maniera più sublime la visione del teatro come gioco. Tentativi di percorrere altre strade all'interno del patinoire, a mio parere sono tempo perso, e l'esperienza nazionale e internazionale me lo ha decisamente confermato in questi anni. Per percorrere altre strade, sia che si vada verso l'essenza dell'immagine e del movimento fisico, sia che si cerchi la profondità e lo scavo drammatico, dobbiamo praticare altri tipi di struttura, altri e più variati linguaggi, e magari altri format d'improvvisazione. Chiaramente ciò non è assolutamente una svalutazione del match, ma anzi una precisa valorizzazione della sua originalità, che lo definisce non come teatro nel senso più classico della parola e della tradizione storica, ma forse come metateatro, come qualcosa che sta all'interno del mondo teatrale ma con connotati altamente specifici e differenziati.

Parenti illustri

Forse più che tentare di darne una definizione precisa potremmo cercare di scoprire una sua identità cercando le sue radici che affondano nell'esperienza delle Atellane, nei giullari medievali, nella Commedia dell'Arte. Forse potremmo tentare di richiamare stili teatrali affini come il clown, il teatro di strada, il circo, il teatro epico e espressionista, lo straniamento brechtiano, l'affabulazione del cantastorie, il teatro dei burattini. Sicuramente

non il teatro naturalista, l'introspezione, il lavoro molto definito sui dettagli, sulle sfumature. La teatralità del match sarà sempre e comunque a forti tinte e assomiglierà sempre più ad un quadro di Van Gogh che ad una scultura del Canova.

Credo che questi siano gli onesti presupposti per impostare lo stile di recitazione, le basi della formazione e la metodologia degli allenamenti. Senza vivere il match come un *minus*, un qualcosa di imperfetto che non ha tutte le caratteristiche del *Grande Teatro* e senza strapparsi i capelli perché non si riesce a far entrare l'elemento drammatico-tragico nel patinoire.

Il personaggio

Anche qui è inutile sbattersi il capo con costruzioni dettagliate di caratteristiche e interpretazioni di personaggi che nell'improvvisazione non potranno mai essere definite appieno. Nel teatro d'improvvisazione i personaggi svolgono soprattutto delle *funzioni*. (come appunto anche nella Commedia dell'Arte).

Nella moderna semiologia teatrale (faccio qui riferimento alla voce *attanziale* nel *Dizionario del teatro* di P.Pavis) si esemplificano chiaramente i vari livelli della rappresentazione in riferimento all'attore.

primo livello: *le strutture elementari dove incontriamo gli elementi primari che stanno alla base dell'espressione teatrale: la musicalità, il ritmo, il movimento.*

secondo livello: *gli attanti. Entità generali come l'amore, l'odio, la pace, la guerra, la bramosia.*

terzo livello: *i ruoli o archetipi, cioè i soggetti aventi caratteristiche generali e simili tra di loro come ad esempio il nobile d'animo, il traditore, il soldato fanfarone.*

quarto livello: *il personaggio teatrale così come lo si intende nell'accezione più tradizionale con nome e cognome, costume di scena, dettagli, atteggiamenti, scavo psicologico.*

quinto livello: *quello della rappresentazione dal vivo, abbiamo poi la figura del singolo attore in quanto interprete e cioè di colui che è capace di dare un'impronta personale ai vari personaggi.*

All'interno del match possiamo realisticamente lavorare sui primi tre livelli, perché non potremmo mai avere lo spazio e il tempo per una costruzione dettagliata e uno scavo più profondo dei personaggi. Con un abbigliamento sportivo, poco tempo a disposizione e con un'altra improvvisazione appena conclusa (dove magari lo stesso attore interpretava un ranocchietto o un frigorifero) non è facilissimo far immaginare al pubblico che adesso interpretiamo il ruolo di un Principe di Danimarca con scettro, corona e mantello.

Il personaggio nel match viene accennato, suggerito e rappresenta un mezzo, un pretesto e non un fine. La sua immagine comincia a formarsi teoricamente nei 20 sec di coaching e a materializzarsi gradualmente solo nello sviluppo dell'improvvisazione. Quello che conta veramente non è lo scavo o il dettaglio ma la fantasia dell'attore, l'invenzione narrativa e la forza dell'interpretazione. Come accennato più sopra non sono nemmeno possibili tentativi di identificazione tra attore e personaggio, in quanto non è il personaggio che si esprime grazie a un attore immedesimato in lui, ma al contrario è l'autore-attore che di volta in volta usa il suo personaggio per veicolare le proprie idee.

Vari tipi di comicità

Ci sono state e ci saranno sempre tra gli attori del match delle interminabili discussioni su questo argomento, discussioni che hanno spesso generato e hanno visto contrapposti due veri e propri partiti teatrali: i *poeti* e i *gagghettari* (o più tecnicamente i *costruttori* e i *battutisti*). Forse hanno ragione o torto tutti e due, nel senso che il match è soprattutto gioco, un nobile e raffinato gioco, il grande gioco del teatro, e tutto ciò è palesemente stretto parente di quello che in maniera molto ampia definiamo come comico, anche se dobbiamo avere ben chiaro che... c'è comico e comico. C'è un comico fatto principalmente di battute o di gag, dove la narrazione e la teatralità sono quasi secondarie, e dove tutto scorre in attesa di una trovata verbale più o meno fulminante, e c'è un comico che

potremmo definire *di situazione*, dove si fa dell'ironia, del sarcasmo, dove non ci sono necessariamente solo battute (ma se ci sono ben vengano) ma è la situazione stessa che fa ridere o sorridere, forse perché ci mostra situazioni surreali o paradossali, forse perché ci fa riflettere sulla realtà mettendola appunto in gioco..

Il non verbale

Nell'amore le parole non contano: conta.. la musica!
Roberto Benigni (Quanto ti ho amato)

Al di là del contenuto espresso verbalmente (il quale nell'improvvisazione non può per forza di cose raggiungere vette altissime) credo infatti che sia un'altra la forza di fondo del match (ma forse lo stesso discorso potrebbe valere anche per il teatro in generale, da quello più sperimentale a quello tradizionale) ed è la capacità di affascinare e di coinvolgere lo spettatore già a livello non verbale, di energia impiegata in scena, di rapporti tra i movimenti dei corpi, di impasto armonico delle sonorità vocali, di ascolto profondo tra gli attori, di creazione del disegno d'insieme.

Creare armonia nel momento stesso in cui cominciano a manifestarsi e fondersi le idee. Come nella Commedia dell'Arte, il pubblico non è qui tanto attratto dalle parole (che i più, all'epoca, spesso non capivano nemmeno) ma dal movimento quasi di danza degli attori, dalla sonorità quasi musicale delle voci.

C'è un'esperienza molto utile che credo tutti abbiamo fatto: assistere ad uno spettacolo in una lingua a noi sconosciuta. Non potendo concentrarsi sul testo, istintivamente ci è naturale seguire i suoni e i movimenti degli attori, e può accadere di uscire dal teatro pienamente soddisfatti pur senza aver capito una parola, oppure aver capito subito che... il giocattolo non funzionava. Lo stesso esperimento lo si può ripetere comodamente a casa anche con un testo italiano: basta mettere la cassetta nel videoregistratore e togliere alternativamente il video o l'audio.

Se non c'è alla base questa teatralità musicalgestuale, principale forza dell'improvvisazione basata sull'immediatezza della creazione, si va inevitabilmente più sul testo, e sul testo difficilmente si può far meglio di un testo già scritto. Quando si va *troppo di testo*, e di conseguenza *troppo di testa*, il ritmo si asciuga, i movimenti si cristallizzano, le voci non si armonizzano, i corpi degli attori tendono ad immobilizzarsi e, con essi, l'insieme della rappresentazione.