

FALSOPIANO CINEMA

10

GIORGIO SIMONELLI
GAETANO TRAMONTANA

**DATEMI
UN NOBEL!**

L'OPERA COMICA
DI ROBERTO BENIGNI

Le parti di cui si compone questo libro sono opera, rispettivamente, di:

Giorgio Simonelli (*Be a clown, Datemi un Nobel, Mi piace la moglie di Roberto Benigni*)

e Gaetano Tramontana (*L'artista e la valigia, Un essere immondo, ma bellissimo!*)

Alla fine di questa divertente fatica, non ci resta che il piacere di ringraziare gli amici, e soprattutto le amiche, che ci hanno disinteressatamente aiutato:

Giampaolo Accardo, Alvaro Casali, Ludovica Fonda, Elena Pigozzi, Vanina Pezzetti e Marcello Pezzetti, direttore della videoteca del Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea.

© Edizioni Falsopiano - 1998
via Baggiolini, 3
15100 - ALESSANDRIA

Per le immagini, copyright dei relativi detentori
Progetto grafico: Falsopiano
Impaginazione e stampa: Impressioni Grafiche s.c.s. a r.l. - Acqui T.

Prima edizione - Aprile 1998

*a Giusi, che ha riso (e pianto)
perché la vita è bella*

*a Emiliano, per i sogni
che ci ha lasciato*

INDICE

Conversazione con Roberto Benigni	pag. 7
Introduzione Be a clown	pag. 16
Cap. I L'artista e la valigia <i>Benigni e gli esordi teatrali</i>	pag. 23
Cap. II Datemi un Nobel <i>Benigni in televisione</i>	pag. 41
Cap. III Un essere immondo, ma bellissimo! <i>Benigni attore cinematografico</i>	pag. 81
Cap. IV Mi piace la moglie di Roberto Benigni <i>Benigni regista</i>	pag.136
Teatrografia	pag.160
Filmografia	pag.164

CONVERSAZIONE CON ROBERTO BENIGNI

A cura di Vanina Pezzetti

La vita è bella presenta la vicenda di una famiglia di ebrei toscani, o meglio una famiglia “mista”, deportati in un lager. Perché ti sei interessato ad un soggetto così differente rispetto ai precedenti?

Anche se può sembrare un'asserzione tremenda, questo film non è differente rispetto ai miei precedenti. Penso che il comico dovrebbe occuparsi sempre di cose strepitose. Tutti i soggetti dei film dei grandi comici nascono da cose tragiche. Si pensi a Chaplin, i cui soggetti sono tutti tragicissimi. Questo film è nato così: non l'ho pensato, mi è arrivato. Volevo lasciarmi pigliare da una cosa che m'avvolgesse tutto. Ciò che sento forte in questo momento e che mi impressiona di più è l'Olocausto. Io non ho una famiglia ebraica, ma mio padre è stato in un campo di lavoro, non di concentramento. Nei suoi racconti non me l'ha fatto rivivere come un trauma, me l'ha sempre raccontato con leggerezza. Questa cosa mi è rimasta dentro. Quando ho cercato un soggetto m'è venuto fuori quest'orco che il mi' babbo non m'aveva mai fatto vedere, ma che c'era. Tuttavia ne parlo a modo mio, che non è da giullare, anche perché io sono una personcina abbastanza sensibile. Sai, la cosa che mi fa più paura dell'Olocausto è la mancanza di spiegazione.

Che personaggio rappresenti nel film?

Sono un antifascista, non solo col cuore, ma anche fisicamente: come appaio si capisce che non posso essere fascista, perché il mi' sopracciglio, il mi' dente incisivo, la mi' panza sono antifascisti. Io rappresento la libertà totale, la sgangheratezza dell'essere, la generosità. Tuttavia non ho nemmeno esagerato in una critica postuma al fascismo, che sarebbe stata troppo facile, retorica e brutta.

So che hai letto molte opere della letteratura yiddish. Credi che Guido, il protagonista da te interpretato, si avvicini alla figura dello "schlemiel"?

No, non gli si avvicina. Io volevo creare un ebreo che non si riconoscesse da segni precisi, ma fosse uguale a me. Volevo che lo spettatore si chiedesse: "perché prendono Benigni?", come se potessero pigliare anche lui. Il mio è un ebreo che vive la sua vita, che non si occupa di politica, che fa il suo lavoro ed improvvisamente gli arriva quest'ascia che spacca la sua vita, come è avvenuto nella realtà. Proprio per questo ho voluto creare un personaggio con cui tutti potessero identificarsi. Del resto somiglia a tutti gli ebrei che conosco.

Guido, dunque, non ha un'identità ebraica?

No. Guido rappresenta la libertà totale, lo scintillio, il luccichio della vita, è colui a cui vorreste fare tutto, tranne che del male. E' così come vedo gli ebrei, ovvero come tutti gli uomini del mondo. Si sente che ci sono delle tradizioni ebraiche, soprattutto nella seconda parte del film, ma è un ebreo assimilato.

Chaplin in Il grande dittatore, Lubitsch in Vogliamo vivere, Brooks in Essere o non essere sono riusciti a

creare situazioni di una comicità irresistibile, pur parlando di Hitler e del nazismo. Come sei riuscito a conciliare il tono comico con quello tragico, soprattutto nell'ultima parte del film, ambientata in un Lager?

Questa è una domanda che mi sono posto spesso, da quando è nato il soggetto del film. E il soggetto è nato proprio dall'idea di stare solo in un campo di concentramento con un bambino di cinque anni. Questo bambino viene a sapere che gli ebrei sono uccisi e bruciati nei forni e il padre, per proteggerlo, prova a scherzare sull'assurdità di questa cosa, talmente incommensurabile. Tuttavia questo film non si pone nella farsa o nella parodia, pur poetiche, di Chaplin, Lubitsch e Brooks: è realista anche se non è mai realistico nello stile.

La vita è bella può essere considerato una favola?

Sì, è una favola reale. La storia di questa famiglia ebraica è vera, ma ho costruito un campo che è un'idea di campo, l'antro del male, e l'Italia dell'Impero che è tutta un luccichìo, tutta inventata. Per esempio, non ho fatto la caricatura dei soldati tedeschi, anzi, ho usato attori tedeschi. Il terrore è sempre presente, ma mai mostrato direttamente. E' evocato. Non c'è niente di più potente e terribile del terrore evocato. Qualsiasi cosa vedi non avrà mai la potenza di ciò che puoi vedere. Poi, da quello che ho letto, visto, sentito nelle testimonianze dei deportati, mi sono reso conto che non c'è niente che possa essere vicino alla realtà di quello che è accaduto. Non potevo fare niente che ripetesse ciò che è già stato fatto e mostrasse realisticamente ciò che non ho nemmeno il coraggio di dire. E' meglio evocarlo, farlo immaginare. Del resto, non ho voluto neanche spiegare l'Olocausto, ho solo mostrato le persone più indifese del mondo in una vita qualsiasi.

Guido protegge il figlio Giosuè dagli orrori del campo. Credi che questo fosse veramente possibile?

Questo è avvenuto, ed è narrato in *Il bambino di Buchenwald*. Una storia straordinaria, anche se lì il bambino è più piccolo (ha tre anni) e il campo non è un campo di sterminio. Nel mio caso, il mio bambino ha cinque anni ed è in quell'età dove si capisce e non si capisce. Guido, da quando si rende conto che l'idea del carrarmato può salvare la vita del bambino, non l'abbandona più, anche quando è distrutto. Quindi, in un certo senso, questa storia è vicina a quella del bambino di Buchenwald. Del resto, non s'inventa mai nulla, nemmeno nelle cose più paradossali. Si pensi alla scena del film in cui mia moglie non ebrea mi segue di sua volontà sul treno della deportazione. Marcello Pezzetti, del Centro di Documentazione Ebraica di Milano, mi ha confermato che questo è accaduto davvero.

Già in Chiedo asilo, di Ferreri, hai lavorato con un gruppo numeroso di bambini. Hai avuto qui difficoltà nella direzione di una bambino di cinque anni?

Sì, certamente! Ho scelto questo bambino, il cui nome è Giorgio Cantarini, perché assomigliava a me e a Nicoletta, e poi rappresentava nel viso l'innocenza, la bellezza, la vispezza, la furbizia. Lui non ha mai recitato. Ho avuto difficoltà nel fargli impersonare le emozioni forti: ha vissuto per la prima volta dal vivo le urla, le torture, i fucili. Lui non sapeva nemmeno che cosa significasse la parola ebreo, conosceva solo la distinzione tra buoni e cattivi. Allora ha identificato i buoni negli ebrei, i cattivi negli altri. Ciò che mi ha più colpito è che ha capito quello che è veramente accaduto: il bambino è diventato uno storico!

Come ben sai, la quasi totalità degli ebrei italiani è stata deportata nel campo di sterminio di Auschwitz-Birkenau. Tu hai rappresentato un lager ideale. Che tipo di lager hai voluto ricostruire? A quali modelli cinematografico-letterari hai fatto riferimento per la ricostruzione del campo?

Ho visto quasi tutti i film sull'argomento. Sapevo che gli ebrei erano trasferiti da Fossoli ad Auschwitz e sapevo anche dell'esistenza della Risiera di San Sabba. Ho ricostruito un archetipo del campo senza le baracche di legno, ma in muratura. Per la scenografia, mi sono avvalso della collaborazione di Donati (Nedo Fiano, sopravvissuto ad Auschwitz, ha fornito la sua preziosa consulenza per il vestiario dei deportati), e per la fotografia di Delli Colli. Con Donati si è deciso di costruire una scenografia che desse l'idea della favola e al tempo stesso dell'orrore del campo di concentramento. Però la potenza dell'immagine del campo non è mai farsesca. E' per questo che non ho introdotto l'immagine di un sidecar. Non l'ho voluto perché è buffo, pensa un po'. Il sidecar, dalla *Guerra lampo dei fratelli Marx* a Lubitsch, a Brooks è un "topos" della gag.

Per la realizzazione della scena in cui gli ebrei si spogliano, prima di essere assassinati col gas, ti sei avvalso dell'aiuto di Shlomo Venezia, unico italiano sopravvissuto a un Sonderkommando di Birkenau (era costretto a lavorare negli impianti di messa a morte). Inoltre, hai voluto un aiuto da parte di Marcello Pezzetti, storico del Centro di Documentazione Ebraica di Milano. Perché l'esigenza di una tale precisione?

Per essere più libero, più creativo, evitando però grossi errori. Non potevo non sapere, non leggere, non documentarmi. Sarebbe stato un errore terribile, oltre che una

mancanza di rispetto. Il fatto di documentarmi è fondamentale, perché si ha a che fare con una ferita sempre aperta. Quello che mi premeva era non tanto la ricostruzione filologica, ma il senso del tutto. Venezia, quando è venuto sul set, aveva pensato: “Benigni sta facendo un film in un lager, bisogna fermarlo”. Ma, di fronte alla scena della spoliazione, si è commosso e mi ha detto di non farcela a continuare a vedere. Io, comunque, dovevo fare questo film perché nessun soggetto reggeva a confronto con una cosa così potente.

Vuoi che la gente rifletta su ciò?

Sì. Non dovremmo dimenticare e non vorrei nemmeno che questo diventi uno slogan. Dovremmo “non dimenticare” come se “non dimenticare” fosse detto ora per la prima volta. Bisogna ricordare soprattutto le condizioni che hanno portato alle deportazioni. All’inizio del film, due goliardi fanno uno scherzo allo zio di Guido, e questo evento è contrassegnato dallo stesso tema musicale che troveremo di fronte ai forni. Da quella goliardia, da quelle sciocchezze che vengono sottovalutate, il mio personaggio è stato deportato. Sono quelle sciocchezze che aprono lo spiraglio alla barbarie. Come diceva Primo Levi, l’uomo non dovrebbe mai perdere la dignità.

Che cosa hai provato di fronte a Shlomo Venezia, quando è venuto sul set?

Non mi aspettavo di vederlo. E’ stata una generosa sorpresa di Marcello. E’ stato come toccare Abramo. Ero molto emozionato. Mi ha colpito il suo sguardo, ma soprattutto la voce, la maniera di parlare, come se fosse ancora in quella camera a gas. La voce di Shlomo non si staccherà facilmente dalla mia testa. Lui non mi ha raccontato quasi niente. Conoscevo la sua storia, perché ho

visto quel meraviglioso film: *Memoria*.

A proposito del film Memoria di Ruggero Gabbai, il personaggio di Guido si avvicina a Romeo Salmoni, nell'unione tra comicità e tragedia ?

Romeo è molto buffo e vispo, ha voglia di vivere. E' estremamente meraviglioso. Il mio personaggio è un pò diverso: è un intellettuale. Non riesce a fingere, non mette allegria agli altri, è allegro solo con il bambino. E' talmente toccato da quello che accade che non ce la fa. E' vinto dalla follia, da ciò che non comprende. Per me, Guido riassume tutti i deportati. Vorrei che il pubblico si identificasse con il mio personaggio e con tutti i deportati.

Dopo i successi dei tuoi film precedenti e in un periodo di comicità disimpegnata, non temi di essere seguito di meno dal pubblico, con un soggetto di questo tipo?

L'opposto. E poi, anche se non mi segue più, sono convinto di avergli dato una cosa. E' come un falegname che dà la cosa più bella che sa fare. Io gli ho dato la cosa più bella che avevo in questo momento. Potevo fare anche il conto degli incassi o dei produttori. Quando dico ad un produttore: "faccio un film su un deportato", mi dice: "lascia perdere". Ma uno fa ciò che gli piace di più, e poi mi sarei sentito più in colpa se avessi scelto un'altra cosa per paura di questa. Anche cinematograficamente, questa è una storia straordinaria.

Hai o hai mai avuto rapporti con il mondo ebraico?

Ho avuto la fortuna di avvicinarmi alla letteratura ebraica attraverso Shalom Aleichem, Singer, il mio preferito per tanto tempo, e poi l'umorismo ebraico in genere, che è il più grande del mondo e a cui ho rubato molte

cose, soprattutto riguardo al “prendersi in giro”. Ho avuto sempre il desiderio di incontrare Singer e una volta l’ho veramente incontrato a New York. Però sapevo dai suoi libri che non amava essere disturbato. Era uguale a Geppetto. Sono stato un’ora a osservarlo, ma non sono andato da lui. Avrei voluto mettere in scena molti dei suoi racconti, penso per esempio a *Gimpel l’idiota*. Anche il mio film *Il piccolo diavolo* è nato un pò da Singer: il piccolo diavolo, come diceva Walter Matthau, è un dibbuk, un diavoletto scherzoso.

Sei mai stato in Israele?

Sì. Ci sono stato due o tre volte. Mi sono successi anche dei fatti curiosi. Quando sono arrivato all’aeroporto di Tel Aviv, mi hanno chiamato al microfono. Mi hanno fatto salire su una Mercedes con tre rabbini che parlavano in ebraico. La macchina mi ha accompagnato fino alla meta del mio tragitto. Sapevano esattamente dove dovevo andare. Poi ho letto sul “Jerusalem Post” la notizia del mio arrivo. Alla fine credo di avere capito il motivo di tutto il gran bene che mi hanno voluto: quando a Roma ci fu l’attentato in sinagoga, manifestai la mia indignazione a due giornalisti. Ero l’unico personaggio del mondo dello spettacolo che lo aveva fatto. Non se lo sono scordato. Ne sono rimasto colpito.

Tua moglie Nicoletta ama come te questo film?

E’ il film che lei ama di più in assoluto. Il suo personaggio è straordinario. Poi questa è soprattutto una storia d’amore, come *Maus* di Spiegelman. Il mio personaggio ama lei e pensa sempre a lei, è innamorato di questa donna perdutamente, per sempre.

BE A CLOWN

*Il clown è il poeta in azione.
Egli è la storia che recita.
E si tratta sempre della stessa, eterna
storia: adorazione, oblazione, crocifissione.*

Henry Miller, *Il sorriso ai piedi della scala*

Due brevi premesse, una riguardante il titolo di questa introduzione e un'altra la condizione psicologica in cui gli autori si apprestano al lavoro. Cominciamo dalla seconda.

Ogni volta che si inizia a scrivere un libro, lo si fa sempre con un certa apprensione, pensando inevitabilmente a cosa ne diranno i lettori, i critici, gli esperti in materia, gli studiosi. Ma se l'oggetto del libro non è un problema generale, un tema astratto, ma un personaggio, anzi una persona viva, allora la prima cosa a cui si pensa è cosa ne dirà "lui". E da questo punto di vista - ci si concederà - la nostra posizione è tra le più difficili. Come accingerci a questa impresa senza avere davanti, come un fantasma, il soggetto del nostro lavoro, "lui", il Benigni, anzi il Benignaccio? Come non pensare, mentre si scrive, mentre si fanno ricerche, mentre si analizzano i testi, a quello che potrebbe dire di questa nostra interpretazione della sua opera, lui, il comico che, senza mai perdere quel suo fare bonario, è in grado, con una battuta, con una smorfia, di distruggere ogni cosa gli si presenti al cospetto.

Né è possibile, mentre si scrive, evitare di immaginarselo con questo libro tra le mani: lo soppesa, lo guarda di traverso, come fa lui; enfaticizzando con il tono della voce i titoli, i nomi, denuncia tutto il ridicolo che c'è in un'impresa del genere, poi lo fa a pezzi, magari non solo metaforicamente, lo mangia

Insomma - i nostri lettori ci devono capire - non ci siamo messi in una bella situazione. Forse sarebbe più facile scrivere di Chaplin, o di Keaton, o di Woody Allen, che dal suo empireo newyorkese neppure vede quel che si scrive di lui, o di Massimo Troisi che, purtroppo, non c'è più e la cui opera attende una definitiva consacrazione a livello critico. E invece noi a parlare di Benigni: ed è come scrivere con una pistola puntata alla tempia, con una bomba a orologeria posata sotto il tavolo, con quel fantasma, il folletto che se la ride, che ci si para davanti all'inizio di ogni frase.

Tanto più che l'impresa non è solo vulnerabile per e dal suo stesso oggetto, ma è anche ambiziosa. L'ambizione consiste nel tentare una lettura trasversale della multiforme attività del comico. ("Trasversale", "multiforme", pensate cosa ci potrebbe fare Benigni con due aggettivi così, riprendendoli all'infinito con tonalità diverse ci potrebbe costruire un'intera serata, come fa con certi nomi, ricordate "Berlìnguer o Berlinguér"? Ma scacciamo il fantasma e torniamo al nostro lavoro). Che si propone di cercare una linea che attraversa una carriera non solo ormai lunghissima, ma giocata su piani molto diversi: la performance teatrale e l'interpretazione cinematografica, la partecipazione televisiva e la regia di film. Esistono, dunque, tanti Benigni diversi?, ognuno dei quali è legato a un momento, a un periodo della vita del personaggio e alla storia della cultura italiana, secondo una successione che non è difficile proporre: l'uomo di teatro diventa personaggio televisivo, si trasforma in attore cinematografico e assume la direzione completa

della sua realizzazione filmica. O, al contrario, esiste sempre un solo Benigni? un personaggio, una maschera che riempie di sé, della sua presenza e del suo significato ogni manifestazione in cui fa la sua comparsa, si tratti di uno spettacolo teatrale off, di un varietà televisivo o di un film hollywoodiano. La domanda non è oziosa, almeno si spera, e le risposte che questo libro cerca e propone dovrebbero riuscire a spiegare quello che si presenta come uno dei fenomeni più singolari nel contesto di solito un po' prevedibile della comunicazione di massa in Italia.

E veniamo alla seconda premessa, riguardante il titolo e che forse si rende necessaria, almeno per i lettori più giovani. "Be a clown" è il titolo di una vecchia, indimenticabile canzone scritta da Cole Porter per un musical di Vincente Minnelli, *Il pirata*. Si tratta di un film del 1947 le cui singolari vicende vale la pena di ricordare anche in questa occasione, in quanto non del tutto estranee al tema specifico della nostra attenzione, la comicità.

Il film, dunque, che fu uno dei più clamorosi flop della *MGM*, - in Italia fu distribuito solo nel 1980 come reperto archeologico destinato a un improvviso revival del genere - narra le rocambolesche avventure del saltimbanco Serafino in un improbabile paese dei Caraibi: tra scambi di persona e inattese scoperte, fughe, inseguimenti e pratiche ipnotiche, l'attore conquista l'amore di una nobile fanciulla del luogo che, promessa al corrotto don Pedro, ama il pirata Mococo, ma alla fine si concede a Serafino che, grazie alla sua arte, si è fatto passare per il pirata. L'arte dell'attore, la sua capacità illusoria ma più vera della realtà è, dunque, il vero tema del film, un'esaltazione dell'arte comica che ritorna esplicitamente due volte nell'ultima parte del film, cantata e ballata, proprio nel finale, da Gene Kelly e Judy Garland vestiti da pagliacci, e, poco prima, già accennata dallo stesso attore in una delle scene più significative: quella in cui

Serafino, salito sulla forca preparata per lui, la trasforma in palcoscenico sul quale recita un monologo in cui, tra finte citazioni di Shakespeare e di Sofocle, rievoca come, di fronte alle preoccupazioni materne per il suo futuro professionale, abbia fatto una scelta precisa, riassunta nella formula “faccio/ e neanche malaccio/ il mestiere più serio/ il pagliaccio” e intona:

“I got your future sewn up/ if you’ll take this advice:/ be a clown, be a clown,/ all the world loves a clown./ Act the fool, play the calf/ and you’ll always have the last laugh./ If you became a dentist/ they’ll be glad when you’re dead/ you’ll get a bigger end/ if you can stand on your hand/ be a clown, be a clown, be a clown.”

“Ho in mano il tuo futuro/ se accetti il mio consiglio:/ fai il pagliaccio, fai il pagliaccio,/ tutti amano i pagliacci./ Fai lo scemo, fai la parte del “vitello”/ e avrai sempre l’ultima risata./ Se diventerai un dentista/ saranno felici quando morirai:/ farai una fine migliore/ se sai camminare sulle mani/ fai il clown, fai il clown, fai il clown”

E’ un tema, quello dell’importanza della comicità, caro a Minnelli, che lo riprenderà in maniera ancor più articolata in *Spettacolo di varietà*, e, in generale, a tutto il musical americano. Basti pensare al film più amato e conosciuto, quasi antonomasticamente, di tutto il genere, *Cantando sotto la pioggia*, dove il protagonista e coregista Gene Kelly canta e balla, invitato dal partner Donald O’Connor, un motivo che riprende, nella musica e nel testo, molto da vicino quello composto da Porter, “Make ‘hem laugh”.

“Falli ridere”, dunque, “fai il clown”, se vuoi raggiungere attraverso la finzione la vera essenza della vita, senza perderti dietro la pretenziosa e vana intellettualità del teatro colto.

Che la figura del clown metta in gioco e in scena uno dei temi fondamentali della cultura moderna, non è intuizione solo di Minnelli, Porter o di Arthur Freed, il produttore di *Il pirata* e di *Cantando sotto la pioggia*, a cui verosimilmente si deve la scelta dei due numeri tanto simili nel testo musicale e verbale. Vi è, sull'immagine del clown, una linea di riflessione certamente più articolata e approfondita che deriva dalle osservazioni elaborate da Michail Bachtin, nel suo celebre testo su *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, a proposito di quello che egli definisce "corpo grottesco" in opposizione alla rappresentazione di un "corpo canonico". Un corpo -quello grottesco- iperbolico, sincretico e ibrido (tra maschile e femminile, tra bambino e adulto, tra bestia e uomo), un corpo in cui sono accentuati gli elementi che superano il confine, la levigata compiutezza e la separazione e della superficie (il naso, la bocca, i piedi, il sesso spesso alluso dalla gestualità), rivestito da un abito fuori posto, fuori misura e proporzione, fuori forma, un corpo che si esprime in alcuni movimenti-chiave come la caduta e la capriola che sono metafora del suo stato di liminalità e del passaggio attraverso la morte e il pericolo verso una rigenerazione vittoriosa sulla iniziale situazione di disagio, di costrizione, di opacità goffa e greve. E' questa immagine del corpo e i significati a cui, secondo la lettura bachtiniana, fa riferimento, che hanno affascinato gli artisti che, nel corso del Novecento, hanno costantemente rappresentato il clown: i pittori come Toulouse-Lautrec o Picasso, gli scrittori come Apollinaire o Boll, gli uomini di teatro come Copeau o Majakovskij e quelli di cinema come Chaplin o Fellini.

E questa linea, da cui siamo partiti con la canzone di Cole Porter interpretata da Gene Kelly e con il significato che assume nel cinema di Minnelli, segna profondamente l'opera di Roberto Benigni. L'immagine del clown sembra essere un modello di espressione, un punto di

riferimento culturale decisivo nel percorso artistico dell'attore e del regista, soprattutto se intesa nella sua forma essenziale, lontana da certe rappresentazioni edulcorate che hanno fatto la loro comparsa in alcuni spettacoli recenti e strettamente legata, invece, alla definizione e all'analisi bachtiniana del corpo grottesco. In questo senso, è già una presenza clownesca quella del primo Benigni, quello del personaggio Cioni che rielabora l'universo del clown nelle sue ossessioni verbali, quel suo riferirsi continuamente al sesso, al cibo, al "basso materiale e corporeo", alla sua vitalità, alla sua naturalezza, in una visione gioiosa e, al contempo, tragica dell'esistenza. E' l'irruzione di un tipo di comicità così ancestralmente popolare in un ambito, come quello teatrale o televisivo, in cui da tempo dominavano modelli comici borghesi o popolari, che fa di Benigni un personaggio nuovo, diverso. Ma dopo questa prima fase in cui il corpo grottesco è oggetto di riferimenti verbali, c'è la seconda fase, quella della sua manifestazione fisica. Ad essa è legata una parte molto consistente dell'attività comica di Benigni, nel cinema e nella televisione, molto della sua originalità e anche del suo successo. La scoperta di una comicità giocata sul piano corporale, spesso in maniera prorompente, è stato un fatto decisamente nuovo, almeno in Italia. Lo è stato per lo spettacolo leggero televisivo che ruotava - e continua a ruotare - attorno agli sketch, alle autoparodie, alle imitazioni, lo è stato per il cinema comico italiano, che, una volta superato e rimosso Totò, è vissuto, nella lunga e felice epoca della "commedia" sulle celebri battute e sulle facce dei suoi mattatori.

La comicità di Benigni si è scostata da questa tradizione e ha abbandonato anche i compagni di strada, i comici della sua stessa generazione, come Verdone e Troisi, che hanno tentato, spesso con successo, di continuare la tradizione della commedia, rivitalizzandola e aggiornandola negli ambienti, nei personaggi e nelle for-

mule narrative. Benigni ha cercato, invece, i suoi modelli più lontano, alle radici della storia della comicità, in un archetipo comico, quale è il clown, nelle sue rappresentazioni assolute di vita e di morte. E di lì ha tratto la forza per andare oltre l'osservazione della quotidianità che è propria della commedia, per portare il discorso comico in territori estremi, compiendo - mettendo rischiosamente in scena quella "capriola" di cui parlava Bachtin, quel passaggio attraverso la morte che garantisce un futuro alla vita.

Capitolo Primo

L'ARTISTA E LA VALIGIA***Benigni e gli esordi teatrali***

Come in un film nemmeno tanto originale, la carriera di Roberto Benigni inizia con una forte e indefinita passione per il palcoscenico, le prime timide esperienze nella provincia operaia e contadina, il sogno della grande città e infine il *grande passo della valigia*, l'addio alla terra d'origine - quasi sempre dopo un'estate in cui le decisioni maturano e il fervore cresce - e l'approdo nella metropoli, con tanta grinta e le tasche vuote.

Da qui si parte di nuovo da zero e si riprende a salire, se la buona sorte lo consente. Quante volte storie del genere sono state raccontate, messe in film, hanno fornito la struttura per un romanzo di successo? Tante volte da diventare uno stereotipo, con la tipica escalation da angusti monolocali ad attici al centro, da pasti saltati a ricevimenti da vip, da fumose cantine a show di successo; se poi aggiungiamo anche un tirocinio al seguito di un piccolo circo viaggiante, il tutto appare fin troppo perfetto, e soprattutto già visto, per essere vero. Ebbene, c'è chi ce la fa. E Benigni è uno di questi.

Il 1966 segna la prima uscita dalla piccola provincia toscana che aveva visto nascere e crescere Benigni. terminate le scuole medie a Vergaio, dove la famiglia, originaria di Misericordia, si era trasferita dopo varie tappe all'inizio degli anni Sessanta, Roberto si iscrive all'Istituto Commerciale Datini di Prato, dopo una brevis-

sima “prova” al Collegio dei Gesuiti di Firenze.

In questo periodo si colloca anche l’esperienza circense col Modin, un piccolo circo che Benigni frequenta dedicandosi particolarmente alla clownerie e all’acrobatica.

Certo, Prato non è una grande metropoli, e lo studente fa ancora il pendolare da Vergaio, ma sicuramente rappresenta un passo avanti in direzione di un fermento culturale più stimolante; simbolo di questo passaggio è lo storico Teatro Metastasio, proprio in quegli anni protagonista di una rinascita che lo porterà ad essere punto di riferimento per l’attività teatrale della zona.

Il Metastasio diventa un po’ il centro gravitazionale per il giovane Benigni: nel Ridotto del teatro terrà le sue prime serate di cabaret insieme ad amici e compagni di scuola, segue con attenzione anche fin troppo partecipe gli incontri del Teatro Studio, un gruppo fondato anni prima da Paolo Emilio Poesio e in seguito guidato da Paolo Magelli, facendosi tanto notare, con i suoi commenti e le sue curiosità, che proprio con il Teatro Studio debutterà nel 1972, a vent’anni (Benigni è nato, infatti, nel 1952), in *Una favola vera*, a fianco di un altrettanto giovane Pamela Villosesi.

E’ importante considerare il clima sociale e culturale in cui tutto questo avviene. Sono i primissimi anni Settanta, sull’ondata del Sessantotto la spinta di rinnovamento per le giovani generazioni è ancora molto forte. Per quelli, fra loro, più attenti ad un nuovo modo di intendere il teatro e il linguaggio della scena, le elaborazioni del convegno di Ivrea del ’67 sono state dirompenti, anche se in alcuni ambienti - la provincia italiana, ad esempio - risulteranno complessi da tradurre e magari troppo all’avanguardia.

Inoltre in Toscana, terra tradizionalmente di sinistra, un tipico coinvolgimento emotivo ed autenticamente ideologico riveste tali elaborazioni di un significato tutto particolare e consente loro di giungere fino alla provincia

tradizionalmente sonnolenta, seppur con inevitabili limiti e le dovute proporzioni.

Nella cerchia di Benigni, entusiasta di questo clima culturale era Donato Sannini, che diventerà l'anima di un gruppo formato da Roberto, lo scenografo Aldo Buti e Carlo Monni, un contadino che aveva frequentato il Teatro Studio di Firenze, dotato di una recitazione istintiva ed efficace, e che Benigni porterà con sé nel grande salto cinematografico.

Nel '72 i quattro fanno le famose valigie e partono per Roma; obiettivo: l'avanguardia teatrale tanto osannata da Sannini e che faceva confluire nei grandi centri di Roma e Milano centinaia di giovani artisti da tutt'Italia, pronti a tutto pur di approdare agli spazi deputati della scena "alternativa" e del cabaret.

Il riferimento romano di Sannini e Buti era Lucia Poli che, giovanissima, era stata insegnante di lettere di Buti al liceo artistico di Firenze. Tramite lei conoscono Silvano Ambrogi, autore dei *Burosauri*, che Sannini aveva visto anni prima nella versione del Piccolo Teatro di Milano diretta da Ruggero Jacobbi e interpretata da Ernesto Calindri.

La compagnia del Fantasma dell'Opera - così Sannini e compagni avevano deciso di chiamarsi - debutta con *I burosauri* diretto da Sannini nel '72 al Teatro dei Satiri di Roma.

Roberto Benigni - ricorda Silvano Ambrogi - gracile e scattante, attentissimo e pungente, appena ventenne, il più giovane del gruppo, mi colpì subito per lo straordinario acume di certe osservazioni. Impersonava un personaggio di spicco non molto particolare, da cui insomma era difficile uscire fuori in modo evidente (...)

Ma Robertino sfruttò al massimo la trovata della regia suggerita da un fattore occasionale,

risultata poi di incredibile, spiazzante arguzia. Donato Sannini utilizzando lo straordinario patrimonio di costumi teatrali, avuti in eredità dalla nonna e approfittando del suggerimento del capufficio nella commedia, di vestirsi cioè al meglio, per l'arrivo del capo del personale, fece indossare nel secondo tempo costumi di tutte le epoche, lui stesso sfoggiò una goldoniana con lunghissime code e Roberto Benigni la divisa di ufficiale dei dragoni, con le spalline dorate che scuoteva ogni poco (fra altre, innumerevoli gag) rivelando un contrasto esilarante con la squallida attività impiegatizia attribuita al personaggio. Fu un grosso successo che non riuscirono a sfruttare, perché avevano fissato il teatro per quindici giorni soltanto, timorosi dapprima di non chiamare pubblico neppure per quel breve periodo.¹

Traspare, quindi, pur se in embrione, il carattere del comico arguto, pronto ad afferrare lo spunto occasionale e trasformarlo in motivo conduttore e dirompente per tessere infinite variazioni e creare originali giochi comici. Un naturale istinto all'improvvisazione che rappresenterà la chiave del successo di Benigni nei *one man show* da *Cioni* in poi, unito, come si vede, ad una propensione a "far parlare il corpo", ad occupare la scena da protagonista a prescindere dal ruolo riservatogli dal testo, tramite un'attitudine tutta clownesca nell'appropriarsi dei codici - quelli del vestiario, ad esempio - e rielaborarli coerentemente alle proprie capacità espressive.

¹ Silvano Ambrogio, "Le antiche radici di un comico moderno", in *Quando Benigni rompe il video*, a cura di S. Ambrogio, Nuova Eri, Torino, 1992; pp.10-11.

La collaborazione con Lucia Poli fornì certamente una spinta propulsiva decisiva all'attività del Fantasma dell'Opera e al suo inserimento nella realtà della sperimentazione teatrale romana. I piani espressivi dei due gruppi, quello che faceva capo a Sannini e quello della Poli, rimasero però costantemente paralleli, registrando collaborazioni e affinità più sul piano dell'impegno attoriale che sulla ricerca drammaturgica ed espressiva.

Il fuoco che alimentava lo spirito di Sannini era l'avanguardia più tipica, quella delle cantine; egli stesso in seguito, con stile tipico dei tempi, teorizzerà i principi di partenza del gruppo:

Inizialmente il gruppo ha tentato di verificare il rapporto testo-interprete attraverso una sorta di improvvisazione stimolata dal testo e ostacolata da condizionamenti di vario tipo (fra i quali la sparizione di alcuni personaggi) per sollecitare l'attore a interrogarsi e a problematizzarsi.²

Da queste proposizioni nasce, nel 1974, *La corte delle stalle* di Frank Kroetz, che debutta al Beat 72 di Roma, tempio del teatro d'avanguardia.

Lucia Poli, insieme a Giuseppe Bertolucci, suo compagno a quei tempi, tendeva invece ad una ricerca che non rinunciava del tutto alla tradizione del teatro di parola, cercando quindi una sorta di *innovazione dal di dentro*, superando l'avanguardia più estrema:

.....più o meno a tutti sembrava esaurita
l'avventura del teatro-immagine così come

² Donato Sannini in: Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino, 1978; p.640.

andava definendosi in una sorta di paradossale accademismo anti-accademico. Volevamo rimettere in gioco la parola. L'obiettivo comune di lavoro allora è stata la ricerca di registri nuovi di linguaggio. Prima di tutto l'analisi dei segni: dal gesto, all'uso mimico del corpo, dalla frase incerta e frammentaria (o dialettale) del discorso vissuto, al senso della parola letteraria usata oggi, fino al linguaggio matematico e cioè simbolico.³

Nasce così il gruppo "Le parole, le cose", che coinvolge attivamente Benigni e Buti, e solo parzialmente Sanini e Gianfranco Varetto.

In questo periodo Benigni appare impegnato su più fronti: prosegue il sodalizio col Fantasma dell'Opera, è sempre più coinvolto nel gruppo "Le parole, le cose", che esordisce con *La festa* sempre al Beat 72, inoltre collabora ad alcuni spettacoli di Marco Messeri, anche lui vicino all'entourage della Poli.

Si crea, dunque, un ambiente estremamente dinamico, percorso da forti legami artistici e personali, una sorta di "clan toscano" sostenuto da una coesione costantemente bilanciata da interessi diversi, grazie ai quali emergono di volta in volta stili e tipi di collaborazione differenti.

In questo clima si fa sempre più strada la collaborazione di Benigni con Giuseppe Bertolucci, dalla quale nasce *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, che debutta nel '75 all'interno di un circolo Arci nella provincia Toscana.

Cioni Mario è il prototipo di tutte le performance teatrali e televisive di Benigni, quello che dà l'impronta alla sua comicità. Il percorso attraverso l'avanguardia sfocia per Benigni nel monologo, un monologo dirompente, che

³ Lucia Poli in: Franco Quadri, *op.cit.*, p.649.

fa piazza pulita di tutte le convenzioni sorte attorno a questo tipo di intervento teatrale.

Catalogare gli show di Mario Cioni come cabaret sembra riduttivo, sebbene nascano nel medesimo ambiente ed entrambi rappresentino l'esito di un'urgenza comunicativa che metta in gioco l'attore, solo, davanti ad un pubblico che diventa parte integrante del mondo di riferimento della performance. Queste di Benigni sono autentiche prove teatrali, dove il monologo evita a priori il soliloquio, scandaglia molteplici potenzialità espressive e sempre più spesso si trasforma in dialogo con personaggi immaginari ai quali l'attore fornisce di volta in volta il proprio corpo e la propria voce.

Il filo conduttore è l'invettiva, il motto arguto, l'elevazione del turpiloquio a codice comico, sempre e comunque distante dalla parolaccia come intercalare, quindi fine a se stessa e svuotata di significato. Nell'eccentricità di questo personaggio, nel suo rapporto fra parola e gesto, fra sperimentazione linguistica e uso del corpo, confluisce buona parte dei motivi di ricerca perseguiti dal gruppo e teorizzati da Lucia Poli.

In *Cioni Mario la toscànità* del protagonista risulta elemento imprescindibile. Confluisce in esso tutto un clima culturale fatto di tradizione e fermenti contemporanei: la prassi dei fescennini, lo scambio rituale di offese ed insulti osceni dei contadini italici in occasione del raccolto, il canto a contrasto, la novellistica toscana, che tanta familiarità ha con aneddoti scabrosi e frasari boccacceschi, la denuncia sociale e le rivendicazioni politiche della *base* in pieno clima di contestazione.

.....Roberto Benigni, nel suo monologo, si mostrava inconsapevolmente erede (anche se la sua cultura è molto più solida di quanto voglia far apparire) di certi moduli espressivi. Non aveva paura di usare le parole dei suoi

compagni di ventura, appunto perché il contadino è abituato ad avere paura casomai delle 'cose' (la fame, la carestia, le disgrazie familiari, l'invidia dei meno fortunati) e non può avere paura anche delle parole.

Nei fescennini i dialoganti si mascheravano in modo primitivo, impiasticciandosi il viso con il mosto o coprendolo con la scorza degli alberi. E Benigni ripeteva miracolosamente, all'inizio del suo monologo, l'antico gesto rituale, rimanendo a lungo in silenzio, col volto sollevato e coperto da un fazzoletto, prima di dare il via alla sua tiritera scoppietante.⁴

In questo aggancio, più o meno consapevole, a tradizioni arcaiche e popolari, riconosciuto da più osservatori, si innesta il lavoro drammaturgico di Bertolucci e la naturale propensione e perizia di Benigni nel rielaborare originalmente fonti, spunti e una dose di autobiografia che ricorrerà sempre più spesso, in maniera più o meno esplicita, nella sua opera.

Si innesta, inoltre, quel senso del rischio e di curiosità che sin da subito lasciano trasparire, pur se ancora velatamente, la verve clownesca che Benigni sviluppa da questo momento in poi.

Il rodaggio di *Cioni Mario* in provincia fu tutt'altro che esaltante dal punto di vista dell'accoglienza del pubblico. Istintivamente i contadini e gli operai dei piccoli centri esprimevano senza mezzi termini un rifiuto che forse i due autori non si aspettavano.

Il "popolo comunista" - spiega Massimo

⁴ Silvano Ambrogi, *op.cit.*, p.12-13.

Martinelli - era allora uno dei più tradizionalisti; due metri più in là, ai tavoli della briscola o al bar si ‘bociava’ e si urlava ogni tipo di bestemmie e parolacce con la massima tranquillità, ma non si era ancora preparati a sentir dire le stesse cose da un palcoscenico. Il popolo, anche nel cosiddetto teatro popolare, raramente aveva parlato con la propria voce, ed il teatro ufficiale era sempre stato una creatura della classe intellettuale. Il popolo era stato perciò abituato ad ascoltare la voce della classe media come fosse la propria e non riconosceva le proprie parole, come uno che non riconosce la propria voce nel registratore.⁵

Ma ad incoraggiare Benigni e Bertolucci fu Paolo Poli, presente ad una replica dello spettacolo, e così il sodalizio andò avanti, fino a sbarcare, nel dicembre del '75, a Roma, inaugurando il Teatro Alberichino. Anche questa volta, dopo alcune repliche pressoché deserte, fu la presenza in sala di un critico teatrale a decretare il successo dello spettacolo.

L'anno successivo Benigni esordisce in televisione, in *Onda libera*, dove l'esperienza teatrale di *Cioni Mario*, alquanto insolita per la Rai dell'immediata post riforma, risulta efficace anche sul piccolo schermo.

Sebbene affiancato da vari personaggi, da ospiti musicali e inserito in una situazione immaginaria ben precisa⁶,

⁵ Massimo Martinelli, “Un uomo ed una lampadina”, in Martinelli, Nassini, Wetzl, *Benigni Roberto di Luigi fu Remigio*, Leonardo Arte, Milano, 1997, p.83

⁶ L'immaginaria emittente libera Televacca. Cfr. il capitolo successivo.

lo stile e l'esibizionismo verbale di questo Mario Cioni è figlio diretto del suo antecedente teatrale, nonostante inevitabili "ripuliture" per il *passaggio* televisivo.

Quando nel '77 il medesimo personaggio si trasferisce al cinema con *Berlinguer ti voglio bene*, il cambiamento è radicale, come se Mario Cioni fosse cresciuto e l'impeto che caratterizzava la sua giovinezza fosse stato a forza ridimensionato dal mutare dei tempi e dagli esiti della lotta politica di base, trasformato in malinconia e dis-integrazione. Il piano ideologico sembra allora influire profondamente su quello artistico, provocando uno scarto tra il Cioni teatrale del '74/'75 e quello cinematografico del '77.

Forse al cinema, più che alla televisione, è affidato un mandato più complesso, un compito in cui il peso della riflessione politica - al di là di vaghi "messaggi" e manifesti - equilibri costantemente il piano comico, o meglio, ironico della narrazione.

Ritornando sulle scene molti anni dopo, nell'83, con il primo *Tuttobenigni*, di Mario Cioni resta ben poco e, naturalmente, questo modello di giovane anarcoide, proletario con ascendenze contadine, traspare sempre meno negli show di Benigni. Resta però come una sorta di sottotesto, ispira il tono, il linguaggio fisico e verbale dell'attore, e in qualche maniera anche la tematica principe, l'obiettivo della cruda invettiva: le istituzioni e il potere in tutte le sue declinazioni.

Mario Cioni, come personaggio, si stacca, allora, progressivamente da Benigni, si trasforma in esperienza sedimentata, ormai, nelle fibre dell'attore; un mezzo, un tramite con il quale tradurre il reale e renderlo materiale di scena. Cioni ha permesso a Benigni di riconoscere la propria strada, già segnata, ma in maniera indistinta, dalle serate di cabaret dei liceali al Ridotto del Metastasio, dall'origine contadina, dalle riunioni nei circoli, dall'abitudine ad emigrare ed a ricreare ogni volta un habitat il più possibile congeniale.

E il ruolo di Giuseppe Bertolucci in tutto ciò è stato di fondamentale rilievo. Il lavoro di costruzione del personaggio, afferma egli stesso,

.....ricalcava la situazione del set psicoanalitico: da una parte il paziente-attore che vomita fuori tutto il suo vissuto infantile adolescenziale paesano, dall'altra il terapeuta-regista che glielo organizza secondo dei modelli.⁷

L'occhio di Bertolucci guida il giovanissimo Benigni - ha ventitré anni ai tempi del primo *Cioni* - lungo un percorso di autocostruzione, scomparendo dietro l'attore e il personaggio nelle performance teatrali, ma riappropriandosi in pieno del suo ruolo di autore in *Berlinguer ti voglio bene*, dove tutto il retroterra culturale che ha contribuito alla costruzione di Cioni viene esplicitato, mostrato al pubblico quasi per consentirgli di capire e sondare meglio l'anima di un tipo come Cioni. E lo stesso personaggio nel film sembra guardarsi con maggiore attenzione, scoprire le proprie sconfitte e gli aspetti più amari della propria condizione.

Al tempo di *Tuttobenigni*, edizione 1983, la realtà artistica di Benigni è profondamente mutata, il suo impegno nel cinema è ormai costante e si prepara ad esordire nella regia con *Tu mi turbi*.

In questo *one man show*, via di mezzo fra il più teatrale *Cioni Mario* e formule più vicine al cabaret, emergono già i nuovi temi della comicità di Benigni, oltre ad una revisione delle prove trascorse. Temi in qualche maniera già "assaggiati" dal pubblico in occasione dei passaggi

⁷ Giuseppe Bertolucci, "Vi presento Benigni", in *Si fa per ridere... Ma è una cosa seria*, Firenze, 1985, p.106.

televisivi e di un film, *Il Pap'occhio*, di Renzo Arbore (1980), che sfrutta moltissimo l'esperienza televisiva dell'intero clan dell'*Altra domenica*.

Lo show rappresenta un nuovo battesimo teatrale per Benigni, alle prese questa volta con platee stracolme e con repliche che registrano il tutto esaurito. Il suo eloquio si snoda su due tematiche principali: la politica - colpita nei suoi rappresentanti al governo: la Dc di Fanfani e il Psi di Craxi - e la tradizione cattolica, con i suoi comandamenti, vizi capitali e prerogative divine, ma soprattutto con la rielaborazione delle storie del Vecchio Testamento, che forniscono a Benigni una trama sulla quale tessere originali invenzioni e dove la sua comicità incandescente sembra agire al meglio.

E' uno spettacolo basato su un ritmo continuo, incalzante, come al solito il protagonista non si risparmia, saltella da una parte all'altra del palco, quasi senza accorgersi che adesso il suo spazio di manovra è dieci volte maggiore che nei circoli e nelle cantine, ma Benigni sembra rubare l'energia dal pubblico: si sbraccia, suda, senza mai perdere i tempi dello spettacolo.

Appaiono, e torneranno sempre di più negli anni successivi, gli intermezzi musicali, che consentono di prendere fiato, ma anche di variare il codice espressivo senza rinunciare al riso e alla satira, come nel caso di quell'*Inno del corpo sciolto* che presto diventerà la canzone più popolare di Benigni.

Una delle cose più interessanti dello spettacolo, dal punto di vista del lavoro di Benigni attore è, appunto, il rapporto che tende ad instaurare con lo spettatore. Per gran parte dello show, pur rivolgendosi palesemente al pubblico, questo non sembra entrare nell'orizzonte di riferimento dell'attore. Il distacco, non emotivo ma, per così dire, istituzionale, resta abbastanza marcato. Sul palco non c'è "uno di noi", bensì un tribuno stralunato, un fustigatore di costumi, un insegnante folle o, in alter-

nativa, un giullare del tutto distaccato dalla nostra quotidianità. Lui conosce, ad esempio, particolari sul Giardino dell'Eden che noi non sapremo mai: lui c'è stato. Il limite, il bordo del palcoscenico equivale, quindi, al limite della cattedra, alla soglia che, convenzionalmente, separa chi apprende da chi sa. La carica verbale di Benigni supera disinvoltamente questa soglia, ma tale condizione resta pressoché immutata fino alla fine, subendo una scossa in occasione dei bis.

Quando Benigni ritorna in scena, a spettacolo virtualmente concluso, chiamato a gran voce dal pubblico, è come se realmente scendesse dal palco e si mischiasse agli spettatori. Non può sfuggire questo scarto, i bis sono previsti, ma qui risalta una dose di improvvisazione finora accantonata. Svelandone i meccanismi di costruzione, Benigni si mette ad inventare storie ispirate a frasi lanciate dal pubblico, fissando all'inizio soltanto quella che concluderà definitivamente lo show. Instaura, così, una sorta di suspense comica, rinviando continuamente l'arrivo della "formula magica", giocando e fintando con lo spettatore, fino a sorprenderlo con un accostamento inimmaginabile che chiude la partita.

Ritroveremo la medesima struttura - tranne i bis - in *Tuttobenigni 95/96*⁸; sono passati dodici anni, ma soprattutto sono passati nove film, nove successi, cambiamenti

⁸ Anche se chi collabora ai testi (e alle sceneggiature dei film) adesso è Vincenzo Cerami, a dimostrazione della funzione di completa rielaborazione dell'esistente a propria misura operata da Benigni. Sembra instaurarsi una sorta di osmosi creativa: l'attore "acchiappa" lo spunto fornito dal collaboratore, lo amplifica, ci ricama sopra usando il filo resistentissimo della propria originalità; ma lo stesso collaboratore sa che il proprio spunto zampilla dalla continua osservazione del lavoro di quell'attore, dentro e fuori la scena; l'imput fornito è buono per quell'attore e per lui soltanto.

sostanziali nella vita privata e professionale dell'attore, Benigni è uno degli artisti italiani più conosciuti all'estero; adesso sono i palasport a contenere a malapena il pubblico.

Le linee guida sono le stesse: siamo in piena tangento-poli, Craxi è ad Hammamet, il governo Berlusconi è caduto da poco, cambia qualche nome ma i discorsi sono sempre quelli; a dispetto di un'eventuale monotonia, Benigni pesca nel suo repertorio espressivo spunti di originalità che vivificano il soggetto, la sua carica comica e la sua istintiva e caustica avversione per le istituzioni nutrono da sé il tema; i nomi, i riferimenti a fatti o persone concrete sono pretesto.

Ancora una volta la tradizione cattolica offre gli spunti più originali: Benigni dilata le storie del Vecchio Testamento⁹ e arrivando fino al Giudizio Universale (rivedendo alcuni precedenti del *Pap'occhio*) miscela i due temi principali: politica e religione, creando una seconda parte dello show in cui sempre più velocemente e in maniera sincopata si succedono gag fra Dio, Pietro, Mosè, Noè e riferimenti a Craxi, Berlusconi, Ferrara, Sgarbi ecc.

Sembra di poter affermare che la satira di Benigni sulla religione giochi più volentieri e più efficacemente sulla tradizione delle Scritture e su alcuni atteggiamenti ufficiali della Chiesa cattolica - peraltro criticati ben più duramente da altre fonti - cercando di tenersi sufficientemente lontana da problemi più strettamente spirituali e di fede. Non ci sono molti elementi di paragone con la sati-

⁹ Il cruccio che Adamo ed Eva avessero due figli maschi da cui tutti discendiamo continua a tormentarlo; come nello spettacolo dell'83, Caino e Abele diventano protagonisti di invenzioni comiche e verbali tra le più originali del testo, dando il via alle divagazioni sulle Scritture.

ra religiosa, ad esempio, di Dario Fo, che assume spesso un carattere accusatorio, dettato da convinzioni politiche estranee, pare, a Roberto Benigni.

Una delle cause può probabilmente essere rintracciata dalla diversa estrazione dei due autori-attori. Anche Fo proviene dalla provincia, dal varesotto, ma presto inserito in una realtà milanese direttamente coinvolta nelle lotte operaie. Benigni, pur avendo abbandonato giovanissimo la provincia, ad essa resta profondamente legato, come ad una cultura familiare tipicamente costituita da atavico comunismo e stretta osservanza religiosa, specie nelle donne come Isolina, la mamma di Roberto molte volte citata da Benigni stesso.

Il legame con le classi popolari in Fo assume presto un carattere intellettuale, e lo dimostra il tipo di attenzione riservata ad un autore come Ruzante, attenzione, peraltro, espressa teatralmente in una fase avanzata della carriera. Più autenticamente ruzantiano appare Benigni, specie in *Cioni Mario*, legato “carne e sangue” al suo mondo d’origine, non delegatosi a parlare a favore del popolo, bensì come questo autenticamente sofferente e incazzato.

Come spesso avviene anche in alcuni testi cinematografici (i finali di alcuni episodi di *Tu mi turbi*, ad esempio), Dio è un riferimento fondamentalmente positivo, benché anche lui fallibile e con qualche debolezza “umana”¹⁰, e nell’ultimo spettacolo appare forse con maggior nitidezza. Tornato da una vacanza, Dio si accorge che i suoi comandamenti sono stati fraintesi dagli uomini (anche a causa della sordità di Mosè che non li ha trascritti bene), che hanno fatto una gran confusione senza capirli e tantomeno applicarli, prende allora una decisio-

¹⁰ Sulla tradizione cattolica come tema comico in Benigni, cfr. il capitolo su Benigni attore cinematografico.

ne drastica:

.....tutte queste regole! La gente è confusa, ne bastano poche di cose, sennò il Paradiso è vuoto (...) Sant'Agostino ha detto un comandamento solo che li raggruppa tutti, ha detto: 'Ama e fa' ciò che vuoi'. E' inutile scrivere non rubare, non ammazzare... Se io vi amo, non ti rubo, non t'ammazzo, ne basta uno: Ama e fa' ciò che vuoi! Scriviamo solo questo, giusto?

E' uno slogan che mette a posto le cose, forse un po' ruffiano, con intenti ecumenici, per far capire che "...si fa per scherzare eh! Per farci due risate!"¹¹

Tra le due edizioni di *Tuttobenigni* si collocano, nel 1990, due performance molto particolari: *Pierino e il lupo* ed un'insolita *Lectura Dantis*.

E' lo stesso Claudio Abbado che propone Benigni come voce recitante dell'opera di Prokofiev, ruolo precedentemente sostenuto da nomi storici del teatro come John Gielgud, Eduardo e Tino Carraro, o popolarissimi cantanti come Aznavour, Sting e in seguito Lucio Dalla.

Forse per la prima volta Benigni si impone - o lo impone la circostanza - un'inedita compostezza scenica, che traspare nella voce, quasi priva dell'usuale inflessione dialettale, e nei gesti, sempre tipici ma mai stravaganti. Nonostante questo, le critiche, specie da parte dei puristi musicali, non sono mancate.

La performance con l'orchestra di Abbado si colloca al centro di un periodo in cui lo status professionale di Benigni registra un ulteriore salto di livello. Si è appena conclusa l'esperienza della *Voce della luna*, che gli consente di recitare da protagonista in quello che sarà l'ulti-

¹¹ Benigni a Dio in *Tuttobenigni*, 1983.

mo film del Maestro Fellini, e si giunge alla “consacrazione accademica” della *Lectura Dantis*.

Invitato da Luigi Berlinguer, allora Rettore dell’Università di Siena, per festeggiare i 750 anni dell’ateneo, Benigni stupisce tutti recitando a memoria l’VIII canto dell’Inferno e, come bis, il V, quello di Paolo e Francesca.

Nonostante l’ufficialità dell’occasione, qui Benigni appare più a suo agio, l’argomento gli è noto e indubbiamente più congeniale; il personale commento con il quale accompagna i canti tende a disegnare un Dante erotico e trasgressivo, anche lui figlio di quel territorio che secoli dopo partorirà Cioni. Neanche in questo caso mancano le solite accuse di dissacrazione, ma a dispetto di queste il Dante versione Benigni non solo diverte ma piace nel complesso, tutto sta nell’acceptare che l’attore, in quanto tale, rielabori la materia secondo le proprie corde, e la recitazione a memoria lo consente molto più delle compassate letture così frequenti in questi casi.

Insomma, se si chiama Benigni a recitare si sa a cosa si va incontro: non è la parolaccia e neanche la dissacrazione intravista da alcuni che va considerata, bensì, come spiega Cesare Garboli, rendersi conto che è la *scatologia* il campo d’azione del comico toscano.

La scatologia, il corpo e le funzioni del corpo, come agisce il corpo, che cosa pensa il corpo, quali relazioni, quali conflitti, quali discussioni ha il corpo col mondo, questo è per Benigni il regno del comico. Non si esce dalla fisiologia, non si esce dalle budella. I nostri pensieri hanno la stessa cecità delle nostre viscere. Disegnano lo stesso percorso acciambellato dei nostri intestini. Ma il nostro corpo si fa domande. Non può star fermo, si agita, vuole sapere e conoscere. La

scatologia invade abusivamente le regioni alte, usurpa un recinto privilegiato, il palazzo della cultura. Le domande che si fa il corpo investono la religione e la politica, i due tormentoni, le idee fisse della comicità di Benigni: come è fatto il mondo, chi l'ha fatto (la religione) e come funziona (la politica)¹²

E' il caso, allora, di scomodare illustri ascendenze letterarie per concedere a Benigni uno status artistico sempre difficile da concedere a un comico?

Si potrebbe nominare Boccaccio, Rabelais, il Belli, i satiri greci, la letteratura picaresca, la tradizione goliardica e via dicendo, o forse, ed è questo che suggeriamo, riaprire le porte alla tradizione dei clown, dei giullari, con le loro risate amare e le loro scomode verità: castigat ridendo mores.¹³

¹² Cesare Garboli in: Roberto Benigni, *E l'alluce fu*, a cura di Marco Giusti, Einaudi, Torino, 1996.

¹³ Per la ricostruzione delle prime esperienze teatrali di Benigni, un debito di riconoscenza va alla citata ricerca di Martinelli, Nassini, Wetzl, alla quale il presente contributo deve numerose informazioni.