

Paolo Puppa

Univeristà Ca' Foscari di Venezia

SIK SIK, NOSTALGIA E PARODIA DEL SACRO

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2015.005>

Sik Sik l'artefice mago viene inserito dal suo autore nelle *Cantate dei giorni pari*¹. I numeri pari, si sa, sono ampiamente sprovvisti di virtù propiziatorie, di efficacia scaramantica. Il processo di *infatuazione*, l'auto-investitura con cui il ciarlatano si addobba da demiurgo di periferia, da vate creatore di portentosi e di mirabilie, crolla pertanto subito: il goffo *bricoleur* che dovrebbe innalzarsi al ruolo sacro di artifex grazie alla fiducia accordatagli da un'ingenua platea, fino ad illudersi lui stesso forse sulla verità della propria menzogna vitale, rinuncia mestamente alla sua gaglioffa pretesa.

La magia resta *piccola*, i brogli non funzionano, le cose, ovvero il “culumbo”, la “cascia misteriosa”, i “due bicchieri”, gli agenti-feticcio d'un guardaroba esoterico non rendono secondo l'attesa, non operano insomma quali *fatture* positive. L'atto unico, che coincide colla minuziosa preparazione di un rituale (poi interrotto e appunto vanificato), coll'inventario di cerimoniali stratificati, ad esempio il cilindro e il kimono cinese che vengono a coprire l'iniziale, logoro frak, invece di raggiungere il *misterium tremendum* da Messa tridentina, all'insegna del *credo quia absurdum*, si rovescia così nella parodia laica, nella mondannizzazione irridente di quel miracolo che non si è ripetuto durante l'esecuzione.

In Eduardo, di solito, l'incertezza tra il sì e il no del fantastico, l'oscillazione snervante tra trucco e prodigio, tra falsità e autenticità del magico tipica di tanto repertorio post-romantico, viene annullata in partenza dalle abituali curvature sociologiche, dalle *tranches de vie* rionali che impediscono qualsiasi tentazione

¹ BARSOTTI A. (a cura di) (1995), E. De Filippo, *Cantata dei giorni dispari*, Einaudi, Torino.

spiritualistica o suggestione metafisica di sorta. Nondimeno, lungo l'intreccio di molte sue commedie, si assiste allo scatto improvviso verso esiti allucinatori, dal sogno alla pazzia, verso compensazioni neurotiche, deliranti auto – spiegazioni da parte dell'Eroe sconfitto, per trovar scampo nella crisi altrimenti immedicabile, da *Questi fantasmi* a *La grande magia*. Qui, però, i due momenti risultano ambigualmente sfasati. Si tratta infatti solo di trucco, mostrato in tutta la sua impietosa rozzezza. Ciò nonostante, avvertiamo che il testo punta altrove. Dove? Proviamo intanto ad interrogarne la lingua.

Ebbene, *Sik Sik* funziona come un complesso reticolo di parole, di formulari basati sull'interferenza tra i piani del parlato/parlato, del parlato/scritto, del parlato/recitato, per rifarci alla canonica scansione di Giovanni Nencioni. Il protagonista riflette tale pluralità disseminandosi lungo quattro atteggiamenti a seconda del suo interlocutore. Colla moglie, infatti, si mostra impaziente e protettivo, mentre con Rafele si erge ad energico manager, a pretenzioso impresario; con Nicola viceversa si fa perentorio e brutale mentre col pubblico "rispettabile" alterna seduzioni e suppliche. La dimensione *conativa*, ossia la comunicazione tutta orientata sul tu, sull'altro da sé, si scinde a causa della fragilità dell'immagine interiore, del livello di sicurezza esistenziale dell'Io, tra l'identità del Padrone, del Maestro e del Cortigiano. Tipologie del genere spesso convivono tra loro, come durante gli incidenti dentro il *rito*, e allora la lingua deborda in una *koinè* multipla, di memoria carnevalesca, in un'accensione espressionista. Ben lontano da moduli naturalistici, il protagonista „si centrifuga” in opposte direzioni colloquiando contemporaneamente e a differenti timbri colla platea, di cui intuisce man mano l'inevitabile disincanto, colla moglie di cui coglie il rischiosissimo disagio, e coi due aiutanti contro i quali biascica a mezza voce rabbiose minacce. Ora, i diversi rapporti di potere col *Mondo* si traducono poi in competenze decentrate per quanto attiene al lessico medesimo. I codici dialettali, in effetti, stridono e si rifrangono in reciproci smottamenti, dato che le parlate degli *indigeni* rivelano sottili divaricazioni tra asprezze provinciali, che odorano forse di recenti immigrazioni nel territorio metropolitano (Rafele), e adeguamenti agli influssi e alle contaminazioni urbane. Tra questi ultimi *Sik Sik*² costruisce una sorta di virtuosistico idioletto personale, capace di ardui cosmopolitismi, di sconfinamenti sgrammaticati nella lingua alta, nazionale, ma è il *villano*, occorre ricordarlo, che scimmiotta il letterato per travestirsi da sacerdote.

L'imitazione involontariamente parodica delle forme culturali, da parte del rustico imbonitore, è pur sempre un tentativo liturgico che va alla ricerca di una sgraziata *aura* da fiera paesana. E la partitura è attraversata da pause, controcan-

² Ibid.

ti, torsioni, i consueti tratti extraverbali che Eduardo si cuce addosso, stavolta richiesti anche dal motivo chiaro del *mistero* mal recitato.

Ad una seconda lettura del copione, drammaturgica e non linguistica, emerge una precisa dialettica tra la prova prima e la *performance* poi, o meglio tra lo spettacolo che avviene dentro a sipario calato, dall'altra parte della sala grazie ad una virata prospettica carica di rimandi pirandelliani e futuristi, e quello che si snoda fuori, durante l'esibizione dei guitti, senza però gli scambi abituali tra la scena e il pubblico popolare, nella tradizione dell'avanspettacolo e della farsa stessa. Perché qui la platea virtuale è sempre assente. In cambio, il lettore del testo e lo spettatore concreto, nella messinscena reale della commedia, sono coinvolti in una complicità equivoca per scoprire la macchina del trucco, la *boîte sans surprise*, ai danni della sala simulata. Nella seconda parte, al contrario, i due pubblici, ossia il virtuale e il reale, vengono a sovrapporsi e noi diventiamo pertanto un'appendice della platea ospitata sul palco. Un simile gioco di doppi spaziali non è un mero sfoggio di assimilazioni colte. Eduardo ci offre infatti le diverse angolazioni di una *compagnia di giro*, sbucata fuori dalla *bassa partenopea*, dagli antichi rami ancor fecondi, dai filtri pulcinelleschi, dagli effluvi di *Petito* e dalle sguaiataggini scarpettiane e vivianee, di cui decreta un commosso funerale. Il fatto è che sta salendo al di là di questo mondo cerretano, e se ne stacca cantandone un compianto funebre, ironicamente malinconico. E si sporge allora verso le sordide e palpitanti radici, verso gli archetipi *ctonii* della sua teatralità, verso ancora la memoria triviale e sbracata, per depositare il tutto nella durata della scrittura, a disinnescare l'imprevedibilità degli *impromptus* nella compostezza delle citazioni.

Lo sketch viene in un certo senso tematizzato, perché i vari attori sfilano sotto il pretesto di una pittoresca audizione, per misere assunzioni a “ddiece lire” la parte, in mezzo ad una lurida lotta tra poveri non solidali, tra il tipo d'uomo “malandato e misero” e l'altro “comicamente losco di avventuriero e di vagabondo”, tra lo zanni cioè idiota e lo zanni sbruffone, con ascendenze quest'ultimo nel vantone camorrista scarpettiano, il Totonno Terremoto, la spalla magniloquente e sbruffona di Sciosciammocca. Maestro concertatore del gruppo, risibile datore di lavoro, è dunque *Sik Sik* dal frac cencioso e dimezzato, colui che mastica mozziconi di sigaro nei nervosi preparativi dello spettacolo e che viene definito dalla didascalia “guitto, povero, tormentato, filosofo”.

L'ultimo epiteto denuncia la velleità dell'eroe bastonato di innalzarsi al rango di servo furbo, di personaggio epico, nell'accezione meta teatrale, in grado di farsi portavoce dell'autore, garantendosi un ruolo superiore alle vicende agite in palcoscenico. Ma il suo logoro equipaggiamento, e la sorte riservatagli, come gli altri attributi, lo inscrivono di diritto in una delle più tenaci ossessioni della ribal-

ta novecentesca, l'emarginazione e la morte del Teatro nella società industriale, metaforizzata in spettacoli interrotti o fallimentari.

Il 1929, l'anno di *Sik Sik*, è l'anno pure della stesura iniziata dei *Giganti della montagna*, in cui Pirandello, dopo aver tentato di esorcizzare con Hinkfuss la concorrenza massmediale incorporandola dentro una messinscena onnivora come avviene in *Questa sera si recita a soggetto*, porta dei colleghi del mago edoardiano a sbattere contro i cantieri di lavoratori selvaggiamente ostili alla poesia.

Nel testo del commediografo agrigentino gli operai non si commuovono più davanti all'Arte, intesa quale pianto d'una madre che cerca il proprio figlio perduto. Anche in *Sik Sik* del resto non manca una simmetria tra opera e maternità, perché la donna della compagnia, la prima attrice, Giorgetta, è incinta, e per salvarne il feto il marito non esita a sbarazzarsi dell'immagine di Mago (salvo poi recuperarla almeno nelle sue intenzioni), scegliendo quasi nella coppia costituita dal figlio e dallo spettacolo, dalla natura e dalla cultura, coppia di matrice idealistica, l'elemento che lo fa essere proletario. Se il fallimento della serata può inserirsi nella categoria della perdita del mandato, del carisma, da parte della Scena nel tempo delle nuove Immagini, le aggettivazioni preposte alle successive apparizioni degli "interpreti", l'accumularsi di didascalie pietose, rivelano altresì il *crepuscolo* non solo del guitto lazzarone, ma anche dell'attore mattatore, libero nella sua creatività incontrollata.

Sempre nel 1929 esce il *Tramonto del grande attore*, firmato da Silvio D'Amico, tutto favorevole all'avvento del regista, ma ignaro di quanto il regime delle corporazioni, delle prebende ministeriali, delle sovvenzioni ricattatorie dello Stato, inaugurato dal fascismo, avrebbe comportato accentuando la crisi stessa del Teatro. Il lessico pietistico e ambigualmente nostalgico che Eduardo riserva ai poveri cerretani è indizio di una trasformazione sentimentalistica e piccolo borghese impressa nel cuore del *fool* partenopeo. Non c'è traccia infatti di sfrenata scatologia, di sbracato erotismo dentro il gruppo di *Sik Sik*. Anche perché la fame è aumentata al punto di annullare la consueta compagnia, il sesso. E i recitanti, pertanto, al fine di essere ammessi a Palazzo, nei piani alti dello spettacolo, sembrano aver compiuto sino in fondo un processo di triste civilizzazione. Adesso si mostrano in pose languide, con una gestualità prevedibile e innocua nelle attitudini di saltimbanchi disfatti dai digiuni, all'insegna di un Arlecchino rosa, non certo rosso, sgusciato fuori dal Picasso e dal Rouault intimisti e crepuscolari.

Ma il tempo della comicità, rallentata in tal modo, depurata da oltranzisti stilistiche e da estremismi lucidi, punta ormai alla mimesi del mondo, rivendicando il proprio maturato diritto ad integrarsi nella Cultura dolorosamente più vasta, nel recupero serio, non beffardo né tantomeno bozzettistico, del quotidiano.

E il prezzo da pagare, in questo riavvicinamento al reale, risiede nell'immersione della follia arcaica entro il verosimile sociale attuata grazie ai registri patetici. L'eccentricità esplicita, le stereotipie oniriche delle maschere antiche si stemperano nella più rassicurante tematica familistica, che vorrebbe farsi strada pur tra i miasmi e le miserie del dietro le quinte.

E il 1929 è pure l'anno del Mago cipolla in *Mario e il mago*, un altro Sik Sik sbizzato da quel Thomas Mann che si era affrettato ad espellere, in *Tonio Kröger* un qualsiasi sospetto zingaresco, qualsiasi legame infamante con carrette verdi, dalla genealogia illustre dell'artista da giovane. Il racconto in questione è ambientato in qualche salone Margherita d'infimo ordine, entro una napoletanità sciroccosa ed estiva che spaventa i nordici turisti. Bastano poche rettifiche, una gobba o dei denti carciati in più, uno stoffelius più curato ma incapace di celare il laidume della persona perché Sik Sik assuma le fattezze turbevoli di un suo più abile sodale, Cipolla. Le prodezze di costui saranno molto più inquietanti, non paghe di un'abilità interna alla scena, ma tese ad una esterna suasoria, in grado di domare una sala sempre più sottomessa, tra giovanetti costretti a baci omofili, borghesi invasati in demenziali dionisismi, e spose sedotte dallo sguardo del ducetto e disposte ad ogni turpitudine adulterina. Ma la magia in questo caso va ben oltre, non si limita a bonarie trasgressioni oltre le leggi naturali, come sarà il compito di Otto Marvuglia nella successiva *Grande magia* del 1948. Costui, professore di scienze occulte, esperto mirabile nella trasmissione e suggestione del pensiero, che impiegherà le sue risorse per tranquillizzare il merito cornuto che la moglie, scappata coll'amante, se ne sta racchiusa nella scatoletta giapponese. Cipolla è più ambizioso, invece, e punta alla menzogna funzionale al potere. Mentre infatti Sik Sik *estetizza il sacro* per campare, Cipolla risulta affine a Mussolini e soci nel suo proiettarsi nell'organizzazione del consenso che si serve delle immagini per *estetizzare la politica*. Qui, il controllo della sala si fa sofisticato e capillare, nella misura in cui non teme interruzioni, anzi richiede un cambio incessante di imbonitori e di rituali, di recitanti e di esecuzioni, per rendere il pubblico sempre più incantato, sempre più dis-animato.

Summary

SIK SIK, NOSTALGY FOR THE OLD TRADITION OR A PARODY OF THE SACRED IN THEATRE

The author refers to the modern stage recitation technique offering a new typology of characters: Sik-Sik, or the magro-mago, the thin magus in a black top hat, with a white

face, dressed in black, who establishes direct contact with the audience using voice modulation, mimics, pantomime and other recitation elements. Sik-Sik becomes a model for other prominent figures of the Italian drama, such as Pirandello or Fo.

Keywords: the theatre of Eduardo de Filippo; Sik-Sik; new actor – „mattator”; visionary.

Streszczenie

SIK SIK – NOSTALGIA ZA TRADYCYJĄ CZY PARODIA SACRUM W TEATRZE

W niniejszym artykule autor podejmuje próbę charakteryzowania nowoczesnej sztuki recytacji, która wykreowała nowe typy charakterów scenicznych takich jak: Sik-Sik lub magro-mago, szczupłych magów w czarnym cylindrze i czarnym kostiumie, których znakiem rozpoznawczym jest pomalowana na biało twarz. Istota tej sztuki polega na utrzymaniu bezpośredniego kontaktu przez aktora z publicznością za pomocą modulacji głosu, mimiki, pantominy lub innych form recytacji. Sik-sik stał się wzorcem dla innych wybitnych postaci włoskiego dramatu, takich jak Pirandello lub Fo.

Słowa kluczowe: sztuki teatralne Eduardo de Filippa; Sik-Sik; mimika; pantonima; włoski dramat.

BIBLIOGRAFIA:

- BARSOTTI A. (1988), *Eduardo drammaturgo. Tra mondo del teatro e teatro del mondo*, Bulzoni, Roma.
- BARSOTTI A. (a cura di) (1995), E. De Filippo. *Cantata dei giorni dispari*, Einaudi, Torino.