

ROBERTA CAPELLI, *Il teatro di Claude Alranq : la memoria delle parole e il linguaggio del gesto*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 5 (2001 - *Di-vertimenti del desiderio. Dal giullare allo schermo*), pp. 143-160.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



IL TEATRO DI CLAUDE ALRANQ: LA MEMORIA DELLE PAROLE E IL LINGUAGGIO DEL GESTO

di Roberta Capelli

Attore, autore, regista, professore universitario, Claude Alranq è un personaggio dai mille volti, capace di indossare con la massima disinvoltura tutte le maschere del Carnevale ma, in fondo e da sempre, fedele ad un unico, autentico ruolo: quello di uomo del Midi, visceralmente e orgogliosamente legato alla propria terra. La "terra" è, prima di tutto, il paese natale, Pézenas, una cittadina della Bassa Linguadoca il cui nome è associato, da un lato, a Molière e alle rappresentazioni ch'egli tenne all'*hôtel Alphonse* per il Principe di Conti, dall'altro, alle distese di vigne che costituiscono una delle maggiori ricchezze dell'intera regione.

La passione per il teatro e l'attaccamento alle proprie radici sono i tratti distintivi della personalità di Claude Alranq che, a Pézenas, torna non appena gli impegni di palcoscenico e gli incarichi accademici glielo consentono.¹ La residenza di Pézenas non è solo il luogo degli affetti, ma un vero e proprio archivio, dove sono conservati pressoché tutti i suoi lavori teatrali: gran parte del materiale è ancora allo stato di manoscritto e questo non solo a causa delle difficoltà editoriali che, in generale, incontra la produzione letteraria in *patois*, ma anche perché le creazioni di Alranq sono fatte più per essere rappresentate che per essere lette o, per usare parole sue, perché "avant tout, le texte écrit est au service de l'expression".²

Temi e caratteristiche del teatro di Claude Alranq.

L'oralità è il tratto distintivo dell'opera di Alranq, le cui fonti di ispirazione sono il teatro popolare, le rappresentazioni di piazza, le feste di paese, il folklore locale e le leggende tradizionali. Si tratta di un teatro che non nasce da un'idea preconcepita e che si adatta di volta in volta ad un luogo e ad un pub-

¹ Laureato in Lettere Moderne nel 1974, Claude Alranq si specializza nel ramo teatrale. Nel 1996 diventa maître de conférence e responsabile della sezione teatro all'Università di Nizza - Sophia Antipolis, dove, dal 1999, ricopre anche l'incarico di direttore del Département des Arts.

² Molte delle citazioni utilizzate in questo articolo sono ricavate da una conversazione-intervista avuta personalmente con Claude Alranq a Nizza, il 13 dicembre 2000.

blico diversi: il palcoscenico non è tanto uno spazio architettonico fisso, quanto piuttosto il polo d'attrazione di un gruppo di persone che, proprio come nelle *veillées* tradizionali, si riunisce ad ascoltare le storie dei vecchi o dei *conteurs*. Come nel caso delle "messe da campo" allestite da Dario Fo negli anni della contestazione studentesca, allo stesso modo gli spettacoli di Claude Alranq si svolgono "in piazze, fabbriche occupate, università, palazzetti dello sport, chiese sconsecrate, con essenzialità scenica e soprattutto la presenza di attori non sempre professionisti".³ Nello stesso periodo in cui Dario Fo dà vita all'Associazione Nuova Scena (1968-69) e ad un teatro politicizzato e anti-borghese, Claude Alranq, diffonde tra la gente del Midi "son témoignage brûlant"⁴ di combattente contro l'ingiustizia: di fronte alla chiusura delle miniere, alla crisi della viticoltura, alla forzata emigrazione dei giovani compaesani al Nord in cerca di nuovi sbocchi professionali, Alranq, che in questi anni lavora anche come metallurgico ed educatore nelle prigioni, mette in piedi *Lo Teatre de la Carriera* (di cui sarà direttore dal 1972 al 1981), reclutando "six autres acteurs (dont trois femmes), mi-saisonniers du théâtre et mi-saisonniers de la vigne, pour engager 'la Carriera' dans la mise en scène burlesque de la 'colonisation méridionale'".⁵

Questa prima fase della carriera di Claude Alranq si svolge all'insegna di un teatro militante, la cui missione è denunciare il sottosviluppo regionale attraverso lavori teatrali che rileggono in chiave comico-realistica l'attualità e le problematiche del Midi. È un realismo che può essere definito "magico" perché ricorre abbondantemente al soprannaturale e al fantastico per alleggerire e camuffare il carattere didattico del proprio messaggio: l'autopsia del "Signor Occitania" (*Môrt e Resurreccion de M. Occitania*, 1970⁶) e l'eredità ch'egli lascia a sua figlia (*La fille d'Occitania*, 1978⁷), oppure la "chronicofolie"⁸ della *Guerra del Vin* (1974),⁹ sono trasposizioni metaforiche tipiche delle opere degli Anni Settanta, che nascondono dietro la facciata della farsa e il tono della burla, una severa riflessione sulle cause della crisi meridionale e sulle possibili soluzioni.

La riflessione su questi temi prosegue anche nel decennio successivo ma, proprio quando la politica culturale francese rafforza la propria influenza cen-

³ M. Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma 1996, p. 72.

⁴ Intervista cit.

⁵ C. Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, Pézenas 1995, p. 135.

⁶ C. Alranq, *Môrt e Resurreccion de M. Occitania*, Montpellier 1970.

⁷ C. Alranq, *La fille d'Occitania*, Paris 1978.

⁸ C. Alranq, *Répertoire du Théâtre d'oc contemporain (1939-1996)*, Pézenas 1997, p. 14.

⁹ C. Alranq, *La Guerra del Vin*, Montpellier 1974.

tralizzatrice nel campo delle arti e dello spettacolo, anziché irrigidirsi in aperte posizioni di protesta, rischiando così di inaridire l'ispirazione poetica, Claude Alranq imprime una netta svolta al proprio pensiero ed operare artistici: il modello dichiarato è, non a caso, Dario Fo, il creatore di *Mistero Buffo*, l'applaudito giullare del teatro italiano che, con i suoi esperimenti sulla lingua, sui materiali popolari e sulla storia degli umili, infonde nuova consapevolezza all'azione di Alranq, donandogli una più profonda fiducia nelle tecniche e nei mezzi espressivi a sua disposizione, e illuminandolo sulla possibilità di armonizzare l'impegno ideologico alla ricerca estetica pura. Verso la metà degli Anni Ottanta, nella produzione e nell'universo creativo di Alranq, l'idea di "Occitanité", indicante la virtuale *koiné* geografica e linguistica del Midi, cede il passo a quella di "Occitanitude", un concetto che arriva a comprendere anche la dimensione, tutta interiore, del linguaggio poetico e dell'evocazione poetica personali. Questa apertura alla dimensione dell' "io" corrisponde, dal punto vista teatrale, ad un perfezionamento della tecnica del monologo e alla messa in scena di *joglarriàs*, assoli in cui l'attore è chiamato ad interpretare tutti i personaggi della storia, raccontando o rievocando avventure molto spesso tragicomiche con un linguaggio estremamente colorito e con una gestualità molto marcata. I personaggi creati da Alranq non sono solo invenzioni della sua fantasia, ma si rifanno ad eroi archetipici locali cristallizzati nell'immaginario collettivo: è il caso di *Lenga de Pelba*, un anti-eroe dell'era tecnologica che, pur essendo il protagonista di una vera e propria epopea contemporanea,¹⁰ conserva tutti i tratti tipici delle maschere del Carnevale occitanico, di quelle della Commedia dell'Arte e della tradizione antropologica locale proto-teatrale. È un teatro "fantasmatico" che costruisce una "méta-réalité théâtrale visitée et vitalisée par toutes les incarnations humaines, historiques et ethnologiques du domain occitan".¹¹

La frequentazione della cultura popolare, unita alla sperimentazione sulle possibilità comunicative di una tecnica di recitazione capace di alternare la parola alla musica, alla danza, al canto e al mimo, sfocia negli spettacoli di "Son et Lumière" che rappresentano il fulcro della ricerca di Claude Alranq di questi ultimi anni. La rivisitazione storico-affettiva della storia locale si concretizza in un'originale forma di spettacolo misto, studiato per essere allestito *en plein air* nei più importanti centri della Francia meridionale.¹² l'uso di speciali

¹⁰ C. Alranq, *Lenga de Pelba I, II, III*, ms., C.I.D.O. 1982-85.

¹¹ Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, p. 147.

¹² Il ciclo di lavori più cospicuo e più articolato è quello dedicato alla città di Béziers, di cui viene ripercorsa la storia dall'epoca medievale fino alla Rivoluzione: *La Naissance de Béziers* (1993), *Béziers, 1209-1789* (1994), *La Libération de Béziers* (1996) et *Béziers: de l'Inquisition à la Révolution* (1999).

giochi di luce per mettere in risalto le bellezze artistiche della città, e l'inserimento di cori o stacchi strumentali a sottolineare i momenti cruciali della narrazione, sono gli elementi peculiari di questo "théâtre de l'autre histoire",¹³ un teatro interessato agli episodi minori della storia, quelli che non si imparano sui banchi di scuola, ma che giocano un ruolo decisivo nella formazione e definizione della coscienza e dell'identità meridionali.

Il concetto di identità meridionale non ha tuttavia, per Alranq, un valore strettamente politico e, soprattutto, non si riferisce al solo dominio occitanico; esso definisce piuttosto il sentimento di appartenenza ad un ben più vasto sistema geo-culturale soprannazionale comprendente tutte le culture del Sud del Mondo:

Dans la chaîne des suds, les pays d'oc ne sont qu'un petit sud du nord, un élément d'un ensemble roman qui est un sud légèrement plus grand, dans lequel est au nord de la Méditerranée un pont de civilisation entre l'Orient et l'Occident, l'Europe et l'Afrique. Nous ne plaçons pas d'ambition stratégique dans cette localisation, sinon un vécu de culture minoritaire qui rapproche les pays d'oc de cette majorité silencieuse que sont devenues les cultures du monde. [...] Mais leur état minoritaire rend ces peuples plus sensibles que d'autres aux échos archaïques de l'univers, or cet "archaïsme" est le grand initiateur des impulsions refondatrices de l'art contemporain.¹⁴

Al realismo psicologico del cinema, Claude Alranq contrappone il rifiuto di codici espressivi predeterminati e valorizza l'esuberanza della gestualità di tradizione carnevalesca e barocca, una gestualità capace di integrare il simbolo e di avvicinare il mito, facendo dell'attore una figura difficile da classificare, che può essere al tempo stesso "mage, prêtre ou sorcier, thérapeute, bouffon ou tribun, danseur, acrobate".¹⁵ Quella di Claude Alranq è una recitazione di tipo fisico, nel senso che l'espressione corporea, così come la parola, è portatrice di messaggi nei quali si fondono "l'art de 'parler par images' de la tradition populaire [et] l'esprit dilettante du naturalisme méditerranéen".¹⁶ La tradizione popolare è in effetti il grande serbatoio di creatività del teatro di Claude Alranq perché in essa non esiste distinzione tra corpo e spirito, sacro e profano, comico e tragico, ma tutto è regolato dall'equilibrio perfetto di immagini, ritmo e sensibilità.

La commistione dei generi e dei registri espressivi è una costante dell'opera di Alranq, la cui ispirazione, fundamentalmente comica, prende le mosse

¹³ Intervista cit.

¹⁴ C. Alranq, *Acteurs-Sud. Introduction au Colloque de Nice* (1999), s.p. Pubblicazione degli atti in corso. Cito dal dattiloscritto originale messomi gentilmente a disposizione dall'autore.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, p. 119.

dal teatro di farsa e di *galejada*,¹⁷ dimostrandosi tuttavia aperta e ricettiva nei confronti degli apporti provenienti da altri ambiti. Gli influssi possono essere secondari, come nel caso degli influssi letterari (soprattutto i *fabliaux* e le *fartrasties*), o determinanti, come nel caso delle forme di drammatizzazione e dei motivi del carnevale:

Si le carnevalesque du théâtre occitan est une méta-réalité entre l'inconscient et l'imaginaire, son naturalisme est une sub-réalité entre le quotidien et le folklore et son sur-naturalisme une supra-réalité entre le quotidien et le sub-conscient et le naturel. Ce surnaturalisme précise l'accès du comique d'oc au registre particulier du burlesque.¹⁸

Il carnevale, grazie alla sua natura di rivolta permessa, sovverte ogni ordine gerarchico dando libero sfogo alla fantasia e alla derisione. Esso esalta la follia umana ma, allo stesso tempo, intesse, secondo la sua propria logica del contrario e della metamorfosi, un complesso sistema di "intentions significantes, d'allusions, de double sens, qui est tout à la fois spectacle et littérature".¹⁹ Se, in generale, il carnevale è una tradizione ancora molto viva in tutta la Francia meridionale, a Pézenas, in particolare, esso continua ad essere sentito come un fondamentale momento di aggregazione nel quale l'intera comunità è impegnata a perpetuare il rito della "Fête du Poulain".²⁰ Non è dunque un caso che l'immaginario e la produzione di Claude Alranq risultino profondamente impregnati da questa componente folklorica. Direttamente da essa deriva il gusto per i giochi di parole, i paradossi, i *coq-à-l'âne* e i *nonsense*, che sono uno dei tratti più salienti dello stile di Alranq e che devono molto alla *sottie* e al linguaggio delle confraternite carnevalesche di origine tardo-medievale.²¹ I tipi sociali umili o abietti messi in scena dai "sots" sono i campioni

¹⁷ Sia la farsa che la *galejada* mettono in scena situazioni comiche utilizzando un linguaggio diretto e non di rado grossolano. In particolare, la *galejada*, che letteralmente significa "scherzo, arguzia, presa in giro", ha un carattere marcatamente triviale.

¹⁸ Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, p. 93, nota 31.

¹⁹ D. Fabre, *Le Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris 1992, p. 65.

²⁰ Il carnevale di Pézenas è conosciuto anche come "Fête du Poulain": la sera del lunedì grasso le strade del centro sono animate dalle maschere dei "soufflaculs", allegri soldati che eseguono la caratteristica "danse des soufflets". Il giorno seguente, cioè martedì grasso, il famoso "Poulain de Pézenas" è portato in processione per la città, scortato da un gruppo di volontari che lo seguono danzando balli tradizionali. Questa processione è scandita da continue soste nei caffè, dove i nove uomini che portano l'animale-simbolo del carnevale possono dissetarsi e rinfrescarsi. Tutta la notte i gruppi di "soufflaculs" si aggirano per le strade gridando, ballando e facendo scherzi ai passanti. (Cfr. J-P. Tzaud, *Guide des Carnavals du Monde Entier*, Lausanne 1989).

²¹ A partire dal XIV secolo le aggregazioni spontanee che si formano durante il periodo del carnevale cominciano a dotarsi di una vera e propria organizzazione interna. È così che nascono le allegre confraternite, i cui membri, detti "sots", celebrano la giovinezza e la follia, e organizzano numerose iniziative nell'ambito delle attività carnevalesche. Tra le confraternite più

di quella “dotta ignoranza” che nasconde, dietro a discorsi apparentemente privi di senso, verità universali; in modo del tutto analogo, i personaggi di Alranq appartengono al popolino e traducono sul palcoscenico la dialettica della follia nella saggezza e della saggezza nella follia. Al ghigno delle proprie maschere, Alranq affida le riflessioni più intime e disincantate sulla vita e sull'attualità. Occasione da cui scaturisce l'azione teatrale oppure semplice situazione di contorno, il carnevale con i suoi travestimenti è la “faiblesse humaine / travestie d'orgie et d'anarchie / pour corrompre la Raison”,²² è una grande metafora delle contraddizioni dell'ambiente da cui è prodotto, “de ce pays dont le mystère a peut-être encore besoin d'un masque”.²³

Calarsi nei panni delle maschere-simbolo del carnevale linguadociano significa appropriarsi di quell'eredità culturale su cui si è venuta costruendo, attraverso i secoli, l'identità comunitaria della regione; significa salvaguardare “les jeux, les situations, les personnages [qui] sont très liés au patrimoine”,²⁴ ma significa anche dare nuovo spessore poetico e psicologico a personaggi altrimenti cristallizzati nell'immutabile ruolo assegnato loro dalla tradizione popolare. Re-interpretati da Alranq, i vari *Palbassa*, *Fecòs* e *Petaçon* diventano attori a tutto tondo, sono i protagonisti di situazioni connesse al quotidiano e all'attualità e, al di là del loro aspetto esteriore, fortemente caratterizzato e volutamente *naïf*, rivelano una natura interiore ricca di sfumature. Questa versatilità, unita all'estrema varietà dei temi affrontati, dà vita a dei personaggi proteiformi che si trasformano, da un'opera all'altra, o anche all'interno della stessa storia, in “diseurs, clowns, joglars, animateurs, chanteurs-conteurs, rappers, boufos”.²⁵

Come i giullari medievali, che “non sono soltanto gli “amuseurs” professionali della società popolare [...] ma entrano anche nelle aule signorili laiche ed ecclesiastiche”,²⁶ Claude Alranq esercita la propria “professione di divertire”²⁷ tanto di fronte al pubblico delle piazze e delle sagre, quanto di fronte a quello dei teatri e dei festivals, adattando il proprio canovaccio di base alla specificità del luogo e del momento, giocando sull'improvvisazione e sull'effi-

famose si possono ricordare *Les Enfants sans-souci* di Parigi, la *Compagnie de la Mère-Folle* di Digione, l' *Abbaye des Conards* di Rouen e i *Gaillardous* di Châlon-sur-Saône. (cfr. Fabre, *Le Carnaval ou la fête à l'envers*, p. 60 e sgg.).

²² C. Alranq, *La liberté ou la mort*, Paris 1976, p. 168.

²³ C. Alranq, “*La Countesso*” de Frédéric Mistral. *Mise en scène critique d'un texte-phare de la thématique de la femme-pays*, avril 2000, s.p. Cito dal dattiloscritto originale gentilmente messi a disposizione dall'autore.

²⁴ C. Alranq, *La Pastorale de Fos*, Paris 1975, p. 10.

²⁵ Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, nota 8, p. 233.

²⁶ A. Viscardi, *Le Letterature d'Oc e d'Oïl*, Firenze 1967, p. 62.

²⁷ *Ibidem*, p. 58.

cacia comunicativa delle sue *performances* istrioniche. Come i giullari medievali, più volte condannati dalla Chiesa e messi al bando della vita sociale per il carattere osceno e scurrile del loro repertorio, così la natura polemica e il tono provocatorio delle rappresentazioni di Alranq, gli sono valsi, a metà degli Anni Ottanta, l'interdizione di recitare in più di una città del Midi, tra cui Montpellier. La figura del giullare moderno impersonata da Alranq non è, tuttavia, intellettualmente definita sul modello del giullare medievale, non è, cioè, frutto di un recupero filologico programmatico, bensì di un lavoro di ricerca sul concetto di espressione poetica e sulle sue manifestazioni sotto forma di lingua e gesto.

Intimamente connessa all'oralità e alla gestualità, l'arte della giulleria fornisce ad Alranq il modello di "uomo di teatro totale",²⁸ capace di riunire in sé più funzioni e di utilizzare le tecniche più varie. È un'arte che parla una lingua semplice e immediata, che lascia spazio all'immaginazione e dà risalto al linguaggio simbolico del corpo, arrivando così a veicolare messaggi di portata universale.

La questione della lingua è centrale nell'opera di Claude Alranq, il quale deve confrontarsi con il duplice problema della fedeltà al proprio dialetto e alla necessità di farsi capire dal maggior numero possibile di persone. Il desiderio di salvaguardare il patrimonio linguistico della propria terra e la ricerca del massimo grado di comprensibilità trovano un'efficace soluzione nella scelta del bilinguismo che si attua nell'auto-traduzione dei testi in francese, nell'alternanza di battute in francese e in *patois* all'interno della medesima opera oppure, nella sua forma più originale e frequente, nella compresenza di entrambe le lingue all'interno di una stessa frase. Si tratta di meccanismi solo in parte favoriti dall'adattabilità del testo scritto alle esigenze e alle variabili dell'oralità; in realtà, la scorrevolezza dei monologhi di Alranq nasconde anni di "enquêtes et [...] de représentations critiques auprès de la population concernée".²⁹ Questo lavoro consente di selezionare, arricchire e, dunque, proteggere quella "lingua primordiale, integra"³⁰ che è il dialetto, evitandone la progressiva scomparsa. Le parole che oggi costituiscono il repertorio lessicale del *patois* sono sopravvissute a secoli di pressioni uniformatrici e sono quindi dotate di una particolare potenza evocativa che le rende veri e propri "récepteurs de mémoire".³¹ Se è vero che il fatto di "écrire en occitan, c'est déjà en

²⁸ Pizza, *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, p. 63.

²⁹ Alranq, *La Pastorale de Fos*, p. 13.

³⁰ L. Allegri, *Dario Fo. Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari 1990, p. 22.

³¹ Intervista cit.

soi choisir la voie du militantisme politique”,³² è altrettanto vero che la scelta di Alranq è, prima di tutto, dettata da ragioni di ordine affettivo-nostalgico. Essa nasce da quel sentimento di perdita della coscienza linguistica di un intero popolo ribadita in pressoché tutti i suoi lavori e ben riassunta da una battuta contenuta nella *Pastorale de Fos*:

Poden parlar provençau entre nosautres, es possible encaro non ?³³

Nel tentativo dunque di rivalutare una cultura minoritaria e una “langue vernaculaire a priori déclassée”,³⁴ il rischio è, paradossalmente, quello di produrre una letteratura per una ristretta *élite* di persone che conoscono e praticano la lingua. Così, nel momento in cui la diglossia scava una frattura troppo profonda tra coloro che riescono e coloro che non riescono a seguire la rappresentazione teatrale, il gesto diventa l'*atout* della situazione, servendo da “arme d'une complicité conviviale avec le public”.³⁵

Collocandosi così nella miglior tradizione della giulleria, Alranq instaura “dal gesto alle parole, una continuità che garantisce in duplice senso scambi interessanti”.³⁶ Il gesto è un mezzo di comunicazione accessibile a tutti, è portatore di significati simbolici prodotti dalla memoria collettiva, è l'espressione più autentica della corporeità e, non di rado, il motore della comicità. Se con la parola poetica l'attore riesce ad annullare la distanza che lo separa dallo spettatore, con il gesto egli arriva a ricostituire l'unità primitiva di corpo e spirito. Il corpo, liberandosi dal “dictat de l'âme, cette conception [qui] a proclamé l'ordre de la raison”,³⁷ instaura il proprio sistema di codici espressivi, fondato sulla triplice isotopia di corpo e gesto, corpo e lingua, corpo e memoria: il *corps gestuel* rimpiazza letteralmente il testo e la parola; il *corps-langue* trasmette, con il particolare ritmo e colore dei movimenti, un'immagine che rinvia alla coscienza collettiva; il *corps-mémoire*, infine, porta alla luce, oltre la lingua e il gesto, una memoria archetipica comune sepolta nello spettatore. L'azione teatrale, nella quale si vengono così a fondere il presente della rappresentazione, il passato della memoria e il futuro dei desideri e delle aspettative, coniuga in un tutto armonico “les relations entre les êtres et les

³² A. R. Greco, *Chemins de la poésie occitane contemporaine : parcours et perspectives*, in *Vingt ans de littérature d'expression occitane, 1968-1988*, Actes du Colloque International Château de Castries, Montpellier 1990, p. 60.

³³ Alranq, *La Pastorale de Fos*, p. 111.

³⁴ Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, p. 25.

³⁵ Ibidem, p. 144.

³⁶ P. Zumthor, *Jonglerie e linguaggio*, in *Lingua, testo, enigma*, Genova 1991, p. 57.

³⁷ Alranq, *Acteurs-Sud. Introduction au Colloque de Nice*, s.p.

choses, le visible et l'invisible, le corps - la psyché - le pneuma",³⁸ dimostrando ancora una volta che "l'art tient la clé des origines et du destin".³⁹

Un'opera: *Lenga de Pelha*.

La riflessione, rielaborazione e attualizzazione della figura e del ruolo del giullare compiute da Claude Alranq nel corso degli Anni Ottanta, rappresentano una fase cruciale del suo percorso artistico perché svolgono un ruolo decisivo nella definizione della tecnica del monologo e sono alla base della creazione di alcuni dei suoi personaggi più riusciti. Tra questi, *Lenga de Pelha* è senza dubbio l'eroe più famoso e meglio caratterizzato,

un personnage hybride qui doit en même temps à la *machada* piscénoise (conservant les faits et gestes savoureux de la mémoire locale) et à la volonté de son auteur d'introduire dans cette tradition de galéjade un 'anti-héros' malicieux qui répercute le rire jusqu'à la conscience culturelle d'une communauté, à la façon des Eulenspiegel (Hollande), Ch'ha (Moyen Orient), Tran Quien (Viet-Nam), etc.⁴⁰

La storia di *Lenga de Pelha* si svolge in forma di biografia romanzata e drammatizzata, e racconta, in tre momenti distinti, l'adolescenza, la giovinezza e la maturità di questo personaggio, nativo di Pézenas alle prese con problemi di identità e di inserimento nella società. Composto tra il 1982 e il 1985, *Lenga de Pelha I, II, III* (il cui testo, nonostante le innumerevoli rappresentazioni e l'enorme successo ottenuto, è ancora inedito) è una vera e propria saga popolare, narrata da un unico attore-trasformista che interpreta tutti i ruoli. La prima parte dell'opera mette in scena gli spensierati anni di Lenga de Pelha al paese, descrive il suo rapporto con i coetanei a scuola, il suo atteggiamento nei confronti della religione durante le lezioni di catechismo, le sue prime esperienze sessuali: l'energia e l'entusiasmo del protagonista, rievocati attraverso gli aneddoti più significativi e divertenti, si esprimono nel registro della festa, della metamorfosi e della contestazione tipico del carnevale. La seconda parte affronta gli anni del servizio militare in Africa, dove Lenga de Pelha diserta, si lega d'amore ad una donna del posto, ma alla fine è arrestato e messo in prigione: la parentesi africana, che dura dieci lunghi anni, permette all'eroe di Alranq di fare esperienza della vita e maturare una propria personale visione del mondo. Nella terza e ultima parte, Lenga de Pelha, tornato in Francia proprio nel momento della grande esplosione del progresso tecno-

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, p. 138.

logico e dei mass-media, scopre che al suo amato paese la situazione è profondamente cambiata: Technopolis, la nuova capitale della Linguadoca, sta infatti estendendo la propria influenza e il proprio modello di iper-produzione in serie e di sapere liofilizzato a tutta la regione.

Nell'epopea comica di *Lenga de Pelha* si possono rintracciare gli aspetti tematici e stilistici più peculiari dell'intera produzione di Claude Alranq: in *Lenga de Pelha* adolescente c'è la passione per il folklore e le feste locali; in *Lenga de Pelha* soldato c'è la fascinazione per il continente africano, per i suoi usi e costumi ispirati dal sentimento dell'"être avec la tribu",⁴¹ dall'unità tra corpo e spirito, e dalla condivisione generosa della miseria; in *Lenga de Pelha* adulto, infine, c'è la rivendicazione della "bio-diversité culturelle"⁴² del Midi di fronte "à l'uniformisation galopante [...] de la société branchée"⁴³ e l'attaccamento viscerale alla terra, intesa sia come paese natale, sia come campo coltivato tramandato di padre in figlio. Il racconto avanza lentamente, ogni quadro è costruito più per accumulazione di informazioni secondarie a fini comici che per progressione degli avvenimenti. Il linguaggio, di norma molto concreto e diretto, non disdegna le parentesi liriche e gli accenti patetici, e ricorre costantemente all'uso di metafore e di iperboli che nascondono, dietro l'esagerazione della *boutade* e la risata liberatoria, un giudizio serio dell'autore o una verità universale. In bilico tra il grottesco e il macabro, il poetico e l'osceno, l'eterogeneità dei materiali e l'instabilità degli stili che si riscontrano in *Lenga del Pelha I, II, III* riflettono la dialettica della vita, il suo gioco di equilibri possibili ed equilibri impossibili, dando vita ad un "nouveau théâtre de farces et de galéjade [...] plus ethnosociologique que didactique".⁴⁴

Lenga de Pelha non è un'opera completamente comica, perché non utilizza solo le tecniche del teatro di gags e perché dietro il riso affiora sempre l'ombra dell'infelicità, del caso, dell'imprevisto; non è, d'altro canto, nemmeno un'opera completamente tragica, perché non propone una visione nichilistica del mondo. Essa è piuttosto la combinazione di entrambi i generi, l'alchimia riuscita delle varie componenti del teatro di Alranq: c'è, infatti, la componente ludica, che vuole semplicemente divertire; quella didattica, che punta ad emozionare e coinvolgere il pubblico; quella antropologica che mira a conservare e trasmettere le tradizioni locali; quella politica, che cerca di mantenere vivo "l'amour d'un peuple pour sa langue, la fierté de ce peuple au

⁴¹ Intervista cit.

⁴² Alranq, *Acteurs-Sud. Introduction au Colloque de Nice*, s.p.

⁴³ Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, p. 189.

⁴⁴ *Ibidem*, p.157.

souvenir d'un passé de gloire et d'indépendance, le désir général de ce peuple d'avoir une poésie écrite pour lui".⁴⁵

Lo stesso Lenga de Pelha è un personaggio composito, ben radicato nella realtà locale e subito familiare allo spettatore, perché creato a partire da archetipi sociali e culturali che affondano le loro radici nella tradizione del carnevale, nel naturalismo meridionale e nella Commedia dell'Arte. È un personaggio fondamentalmente contraddittorio che esprime in modo convincente tanto la corporeità e la materialità più schiette, quanto la spiritualità più lirica. È la personificazione fantasmatico-affettiva "des points brûlants de la mémoire"⁴⁶ non solo del suo creatore, ma anche del suo pubblico, con cui comunica in chiave simbolica. Le parole di Lenga de Pelha non possiedono solo un valore letterale, così come le sue azioni non sono semplici elementi narrativi funzionali all'intreccio: esse possiedono anche un livello di interpretazione metaforico o allegorico che veicola significati diversi e più complessi rispetto a quelli immediatamente decodificabili. In *Lenga de Pelha* tutto ha più livelli di interpretazione, a cominciare dai nomi dei personaggi, il cui significato racchiude l'essenza del loro carattere. "Lenga de Pelha", per esempio, letteralmente vuol dire "Lingua di Stracci", dove il termine "pelha" indica, appunto, i cenci utilizzati nella fabbricazione della carta o i vecchi stracci usati per le pulizie; in senso figurato, poiché si tratta di un lingua che raccoglie tutto, indica una persona capace di parlare in modo sagace di qualsiasi argomento. E ancora, l'immagine di una lingua fatta con bradelli di tessuto rimanda automaticamente alla maschera del Petaçon, una specie di Arlecchino del carnevale occitanico, il cui costume è realizzato proprio con le "petas", cioè con pezzi di stoffa di scarto cuciti insieme.

Portatrice di significati nascosti o evocatrice di associazioni automatiche di idee come in questo caso, la parola possiede, in generale, per Claude Alranq, poteri ed importanza enormi, e i suoi monologhi giocano sia "con il senso del discorso in quanto tale, che travolge nel suo insieme, distorce e, virtualmente, devia",⁴⁷ sia con il valore musicale dei vocaboli o delle singole lettere.

Monologo puro, giochi di parole, espressività del gesto sono aspetti tipici della *jonglerie* e la figura del giullare pare, del resto, esercitare una considerevole influenza sulla caratterizzazione di Lenga de Pelha il quale, nella terza parte dell'opera, viene addirittura assunto come "fou particulier du maire de

⁴⁵ E. Ripert, *La Renaissance Provençale (1800-1860)*, Paris – Aix-en-Provence 1917, p. 12.

⁴⁶ Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, p. 123.

⁴⁷ Zumthor, *Jonglerie e linguaggio*, p. 77.

Technopolis”, vale a dire come buffone personale del sindaco della futuristica capitale della Linguadoca:

- Quelques temps après le directeur de l'hôpital me convoque :
- C'est vous le fou-zoophile ?... M. le Maire de Technopolis a besoin d'un fou particulier. Son grand Ordinateur vous a sélectionné. Vous commencez demain matin. L'hôpital met à votre disposition une trottinette. [...]
- 5 [9 heures du matin]
J'embauche comme fou officiel du maire de Technopolis. [...] Je gare ma trottinette sur le parking.
- Halte-là ! (ma gueule, un flic) Tire ta trottinette. M. le Maire passe par là !
 - Ne craignez rien. J'ai mis l'antivol !
- 10 Je vais à une hôtesse d'accueil :
- Je veux voir M. le Maire.
 - Ces MM. Sont avant vous...
- Putain ! Une file... Les premiers étaient déjà fossilisés.
- Moi c'est pas pareil. Je suis son fou.
- 15 - Ah bon ! J'aurais dû m'en douter... Laissez-moi trouver un trou dans son planning. Ce matin : inauguration-inauguration-inauguration-banquet. C'est donc cuit. Cet aprem ?... Ecole militaire-Musée-Troisième Age. Ah ! à 18 heures. .. Eh non, il doit faire une petite apparition à Lourdes... pour les handicapés. 21h, 22h, 23h, 24h, 25h, 26h... Je regrette mais... Je ne vois qu'une solution. Il va passer.
- 20 Faites vous remarquer !
- Très bien mais à quoi je le reconnaîtrai ?
 - C'est très simple. Vous voyez cette porte-tambour. C'est la seule personne au monde capable de rentrer derrière vous et de sortir devant vous. C'est pas pour ça qu'il est arriviste, hein, rassurez-vous.
- 25 Je me mets à tourner sans arrêt dans la porte-tambour. Tout à coup, il arrive derrière moi. Pas le temps de faire ni Aïlle ! ni Ouïe ! Il sort devant. [...]
- Arrêtez ! Je suis votre fou...
 - Excusez-le ! C'est mon petit fou-follet. (sevère) Suies-moi ! [...]
- 30 Nous plongeons dans une aero-voiture dynamo-spacieuse.
- Chauffeur ! A la Gaumont...
- Toi, écoute... J'ai une belle amie qui m'a dit : " Je t'épouserai quand tu seras moins mégalo. Prends-toi un fou, ça te fera du bien ! ".
- Fais-moi du bien ! Trois mois d'essai. Commence !
- Bon... Bon... Bon... Bon... C'est pas facile. Ah ! Chauffeur arrête-toi ! On change de bagnole.
- 35 (le chauffeur)- Mais elle est neuve.
- Oui, mais elle a le cendrier plein.
- Non. Chauffeur continue. Je ne suis pas un mégalo. Ça peut attendre demain .
- Langue de Peille applaudit.
- 40 - Bravo mon roi, tu vois bien que t'es pas si mégalo que ça.
Il a été flatté [...]
- Après le restaurant l'Opéra ! C'est sa passion. Ici la demégalomatisation est difficile. C'est un spécialiste pour dormir avec les oreilles et écouter avec les yeux. A l'entracte, il me dit :
- 45 - Ce que j'aimerais, c'est qu'ils jouent la 5^{ème} de Beethoven.
- Mais justement, ils viennent de la jouer.
- Comment ! Et personne ne me l'a dit ?⁴⁸

⁴⁸ Alranq, *Lenga de Pelba I, II, III*, 1985, s.p. Tutte le citazioni riguardanti quest'opera sono tratte dal manoscritto originale messomi gentilmente a disposizione dall'autore.

Lenga de Pelha entra, suo malgrado, a far parte di quella società da lui demonizzata ed evitata: il suo compito di buffone, tuttavia, benché istituzionalizzato, gli permette di mantenere una certa autonomia di pensiero e di parola, ponendolo, anzi, proprio nella posizione di antagonista del potere ufficiale che, nella persona del sindaco, viene ridicolizzato tramite la descrizione iperbolico-satirica delle sue funzioni (l'“apparizione” quasi taumaturgica a Lourdes per i disabili, r. [17], o giornate di ventisei ore, r. [18]), Lenga de Pelha è uno straniero nella città dell' “Homo-Technicus”, è una sorta di elemento perturbatore che, in quanto “occitan vertadier”, viene guardato con sospetto e schedato come “fou-zoophile” (r. [2]), cioè amico dei matti. Gli elementi che lo caratterizzano (il monopattino, r. [4]), i suoi comportamenti impacciati (l'inseguimento fallito del sindaco nella porta a tamburo, r. [25]), i termini diminutivo-dispregiativi con cui viene indicato (“petit fou-follet”, r. [28]), sottolineano la sua inadeguatezza rispetto all'ambiente circostante, ma proprio questo esibito stato di inferiorità diventa la copertura per i suoi attacchi al sistema (come l'accusa di corruzione contenuta nella brevissima battuta sul monopattino e l'antifurto, r. [9]). In realtà, il tono delle parole di Lenga de Pelha è sempre ironico: l'ironia è il mezzo più usato per divertire ma è anche lo strumento privilegiato della provocazione, una provocazione che, come nel caso del sindaco messo alla prova per testarne il grado di megalomania, sfugge alla parte colpita, ma non al pubblico, amplificando così la portata della presa in giro. La derisione del potere messa in atto da Lenga de Pelha si attua tanto nella forma dello sketch di stampo televisivo, quanto nella scelta di un'espressione comica basata sul valore comunicativo e allusivo delle parole. Il vocabolario impiegato da Alranq nelle scene relative al primo cittadino di Technopolis (il quale, tra l'altro, non viene mai chiamato per nome, così da sottolinearne la mancanza di personalità e l'assimilabilità alla massa indistinta), fa uso di neologismi, derivazioni inventate o neo-formazioni complesse e altisonanti che acquisiscono il contrasto tra la facciata pomposa della ricchezza e del comando, e la totale assenza di veri contenuti: l'“aero-voiture dynamo-spacieuse” (r. [29]), o la “demégalomanisation” (r. [43]) dei comportamenti del sindaco, sono termini così pretenziosi da risultare ridicoli. L'opera di smantellamento delle poche e fragili certezze sui cui poggia il potere del “maire-roi” e l'organizzazione della sua “ville du Progrès” culmina nell'umiliante messa a nudo della debolezza umana:

M'asseti. Sol. Bevi. Tota la nuòch, bevi e rebevi. Quand la nuòch s'es escapada com'una puta alassada, a l'orizon trompetan dos solelhs. E en mitan del jorn gisclant te vesí dos parels de banas, e en dessor de las 4 banas, Monsieur le Maire. Un sol ! Per de què ai desbandat sul pic. Era blava com un veire de lach, patraque, desconsolat. Una pelha!

- 5 Il s'esclaffe à mon côté.
- Qu'as-tu donc toi, le roi du look, le super-cool, l'hyper-branché ?
- Mon amie... Son amour a disjoncté.
- Ouf ! Une de perdue, dix de retrouvées.
- 10 - C'est pire. J'ai interrogé l'ordinateur central : " Quel est l'être le plus intelligent, le plus puissant, le plus aimé de tout le Languedoc ? "
Le Méga-Ordinateur a répondu :
- Moi !
- C'est faux , c'est moi !
- 15 Il a encore répondu :
- Moi
- Non, tu n'es qu'un mégalo.
Fou, quel est ton avis ?
- Ai fach lo filosof :
- D'un point de vue cartésien, il a raison, car "je pense donc je suis". Il est le premier
20 pour penser, il est logique qu'il soit le premier admiré. Mais du point de vue de la " *vida vidanta* ", il a tort car je ne suis pas parce que je pense. Je suis parce que je chie. Il ne chie pas, il n'est donc pas. Tandis que toi, tu penses et tu chies.
Les yeux du Grand Maire ont fait Troutroutrou... comme le flipper quand il digère ses billes. [...] De deux mois, je l'ai pas vu. Personne ne l'a vu.

Il sindaco di Technopolis, descritto ironicamente, con termini del gergo giovanilistico, come il "roi du look, le super-cool, l'hyper-branché" (r. [6]), da un lato, viene respinto dai suoi simili e dalla fidanzata, perché troppo egocentrico e narcisista, dall'altro, viene respinto anche dalle macchine (nella fattispecie, il computer centrale) perché troppo poco intelligente. Come la strega di Biancaneve interrogava il suo specchio, così il sindaco di Technopolis interroga il suo computer per sapere chi è "il più bello del reame". La risposta che ne ottiene è il disvelamento di una verità tanto inaspettata quanto difficile da accettare: tutti, compreso il primo cittadino, sono dei fantocci al servizio delle nuove tecnologie, destinate a dominare l'uomo, in una società del futuro asettica, priva di sentimenti e di emozioni. Nella nuova prospettiva della disillusione, anche gli equilibri relazionali tra Lenga de Pelha e il suo capo ne escono alterati: il sindaco è, con un bel gioco di parole, "ridotto ad uno straccio" ("una pelha", r. [4]), messo cioè allo stesso livello del proprio buffone al quale chiede, paradossalmente, un parere serio e sensato sull'accaduto. In questo mondo alla rovescia, Lenga de Pelha si mette a fare nientemeno che il filosofo ma, in effetti, il suo ragionamento si svolge, anche se con finalità e tono comici, secondo gli schemi classici del sillogismo, procedendo di deduzione in deduzione fino ad una conclusione, che, naturalmente è un'ulteriore presa in giro del sindaco di Technopolis.

Il concetto di "*vida vidanta*" (r. [21]) risale al Felibrismo e indica la vera vita, quella vissuta e sofferta, quella raccontata dai vecchi e legata alle tradizioni della terra, quella che, a conti fatti, permette a Lenga de Pelha di trasformarsi da anti-

eroe emarginato in vincitore. La “vida vidanta” è la dimensione più naturale e profonda dell’individuo, quella della memoria e degli affetti, quella che, non a caso, si esprime in *patois* e mai in francese. Il linguaggio del cuore è sempre il dialetto, una lingua più personale e più poetica di quella ufficiale. Tutto ciò che riguarda il paese natale, le vigne, la sfera personale, è pensato, scritto e recitato in occitanico, e possiede una sorta di lirismo intrinseco che scaturisce da un’attenzione tutta particolare per la combinazione musicale delle parole in frasi che hanno un ritmo molto diverso da quelle in francese. Questo è evidente in uno dei momenti cruciali della storia: l’abbandono di Pézenas da parte dei famigliari di Lenga de Pelha. L’addio al paese natale è senza dubbio uno dei passi più malinconici dell’intero racconto, giocato su pause, silenzi e interiezioni densi di significati:

[Maman] - Ai trapat un pichòt estudio a Technopolis.
 - Maman!
 Ai plorat dins son pel blancàs pendant qu’un demenajaire prenià lo portrait de la mamé e l’autre la balaja e las escobilhas.
 5 [elle recule] - Maman, je viens t’aider.
 - A que non ! S’as un trabalh, garda lo plan, plan coma cal.
 Vendràs
 après... eh ?... per las vacances. Ah! Tè... laisseràs las claus a
 M. Gely, lo proprietari e li diràs merci.
 10 Son pas dins l’escalier... frou-frou... un pas de vielha... frou... Lo motor del
 camion... e dins l’ostal pas res de res que resta!
 [...] - M. Gely! Aquí la clau de l’ostal
 - Vous partez !... Des Piscénois comme vous... si c’est
 malheureux... Ici
 on ne connaîtra bientôt plus personne.
 Cap de paraulas posqueron sortir de mon pitre. Pesenas de nòstre
 naissença !
 15 Pesenas de nòstre tombèu !

Il dialogo tra Lenga de Pelha e sua madre (che è, in realtà, uno dei soliti monologhi nei quali Alranq interpreta più ruoli), è estremamente elementare, eppure l’intero quadro ha un potere fascinatore che deriva non tanto da ciò che viene apertamente detto, bensì da ciò che viene automaticamente intuito e condiviso, dal ritmo delle frasi imperniate sulle ripetizioni e allitterazioni. Le ripetizioni rallentano e quasi dilatano l’azione, mentre le allitterazioni conferiscono alla parola un valore musicale. Si consideri a questo proposito la descrizione della partenza della madre di Lenga de Pelha (rr. [9-10]):

Son PAS dins l’escalier... frou-frou...
 un PAS de vielha... frou... Lo motor del camion...
 (1) - (2) - (3)
 e dins l’ostal PAS res de res que resta!

Il termine “pas”, ripetuto tre volte (le prime due volte con il significato di “passo”, la terza volta come negazione), origina una sorta di eco all’interno della stessa frase, effetto amplificato dal ripetersi della sibilante –s- e dal susseguirsi delle allitterazioni con variazione di timbro vocalico (*os/-as/-es*). Questa caratteristica si ritrova anche qualche riga più avanti (r. [13]),

Cap de *paraulas posqueron sortir* de mon pitre.

dove si alternano le coppie di fonemi allitteranti –*ap/pa-*, –*ra/-ro/-or-*, –*tir/-itr-*, –*as/-os-*. Inoltre, l’onomatopea, che traduce il rumore del passo strascicato (“frou-frou”) collega i due elementi “pas” e “motor”, realizzando la transizione dall’uno all’altro e indicando la metamorfosi del primo nel secondo. Il linguaggio onomatopeico è caratteristico dello stile di Alranq e fornisce il commento sonoro alla sua mimica:

- Ieu bufavi coma lo TGV dins un tunnel: *Hi! Hi! Hi...*
- L’omnibus prenguèt son vam : *Tchouf-tchouf-tchouf...*
- Escampa lo vin et *tcbac-tcbac-tcbac...* il mange le bocal du verre.
- Cadun crompa son carton e *ron-ron-ron* dins un songe prometòs. *Tic-Tac-Tic-Tac...*

Un’altra peculiarità dello stile di Alranq è l’uso costante di similitudini e metafore: esse sono strumenti preziosi capaci di dare concretezza a concetti astratti, come nel caso della descrizione del nonno di Lenga de Pelha sovrastato dai giornalisti:

Il était comme le petit Poucet au milieu d’une forêt de micros.

Oppure esse hanno la funzione opposta di smaterializzare e spiritualizzare il dato concreto. In questo caso, il livello di complessità del paragone, esplicito o implicito, aumenta così come aumenta la valenza poetica dell’insieme:

E nostra amor a fach solelh per faire granar la miugrana dins un pais endolentit d’ivern.

La costruzione di questa frase è estremamente elaborata e si fonda sulla sovrapposizione di un piano reale e di uno metaforico: c’è, innanzitutto, l’equiparazione dell’amore al sole, che si traduce nel paragone tra gli effetti prodotti dall’amore nelle persone innamorate e gli effetti prodotti dal sole sulle coltivazioni; c’è poi la personificazione del paesaggio, comparato ad una persona acciaccata dal freddo e dai malanni dell’inverno; infine, ad un livello su-

periore di universalizzazione del messaggio, c'è la grande metafora del Midi intorpidito, bisognoso dell'azione appassionata dei suoi abitanti per uscire da un lungo letargo e vivere una nuova primavera.

Capace di toccare anche le corde del patetico, Alranq resta comunque fedele alla natura fondamentale comica del suo personaggio, padroneggiando tutti i mezzi espressivi della lingua e del teatro popolare per provocare il riso. Abbondano, per esempio, le iperboli che, con il loro gusto per l'esagerazione, tendono a conferire un tono epico alle situazioni descritte: così, il paesaggio non è semplicemente arido, ma "craquèle de soif à tordre les fontaines"; il nonno di Lenga de Pelha non è semplicemente vecchio, ma "ara es tament vielh que ne tomba dins l'enfancia" e le candeline sulla sua torta di compleanno sono così tante che "fondent toutes en une seule: l'an zero de mon papète (= "nonno")".

Molto frequenti sono pure gli slittamenti del discorso nell'assurdo, provocati dalla totale mancanza di senso del discorso, oppure dalla presenza di improbabili interlocutori. Per quanto riguarda il primo punto, le deduzioni logico-matematiche del nonno di Lenga de Pelha, sono la combinazione di una lunga serie di *nonsense* :

-Eureka! E = m · caca²
L'élestron es la partida infinitesimala de l'estron... La formula atomique de l'estron es KK... KK² = caca au carré = un carré de KK... Tot aquò multipliat per m...

Se l' "élestron" pare essere una storpiatura del comune "électron", l'"estron" è piuttosto una derivazione da "estrós", che in occitanico vuol dire "scarto, rifiuto" e contestualizza quindi in ambito scatologico questo neologismo e tutte le altre scelte lessicali del passo.

A livello di distorsione del senso, ricorrono con una certa regolarità anche le conversazioni "impossibili", ovvero situazioni in cui il personaggio si rivolge ad interlocutori che non posseggono il suo stesso codice e che, pertanto, non possono interagire. Lenga de Pelha si inventa, ad esempio, una conversazione con un cane randagio ("Un chien! Oh lo chin, vòls que te ne conta una"), mentre suo zio Talonet parla alle proprie galosce quasi come a due amate nipotine ("Tonton parlava a sas socas: "Alòrs, mas pichotetas!... Oai! Ma Carolina... Oai! Mon Amelia...").

Non mancano nel repertorio di Alranq nemmeno le accumulazioni e le enumerazioni di oggetti a scopo ironico, come la lunga lista delle cariche pubbliche ricoperte da un'unica persona, il sindaco di Technopolis, non a caso famoso per la sua megalomania:

- Je porte un toast à M. le Premier Logiciel
non pas parce qu'il est le maire de Technopolis,
non pas parce qu'il est le député de Technopolis,
non pas parce qu'il est le président du district de Technopolis,
non pas parce qu'il est le président de la Caisse d'Épargne de Technopolis,
non pas parce qu'il est le président de l'Hôpital de Technopolis,
non pas parce qu'il est le président d'etc., etc.
mais parce qu'il est contre le cumul des mandats.

L'elencazione dei mandati del sindaco crea una sorta di climax che accresce l'attesa del pubblico e lo prepara alla battuta ad effetto finale.

All'origine di questo procedimento, come di tutti gli altri descritti in precedenza, si avverte il "gout épuré et radicalement rajeuni pour l'oralité populaire".⁴⁹ Si avverte cioè, ancora una volta, l'influsso della giulleria e dell'affabulazione, la ricerca di una dimensione grottesca la cui insistenza sulla materialità e corporeità dei personaggi rimanda alle manifestazioni della cultura folklorica. Si tratta di un

écletisme "actif" qui capture et métamorphose plus qu'il n'emprunte et applique, une hyperbolisation qui submerge pour transgresser plus qu'elle n'inverse, nuance ou contraste, une rationalité qui rompt plus par ludisme, narcissisme ou éthique que par didactisme politique ou "théorique".⁵⁰

L'istrionismo di Lenga de Pelha, la sua fantasia verbale e la sua sfrontatezza nel dire tutto ciò che la gente pensa ma non ha il coraggio di esternare, diventano il simbolo di un'arte capace di risvegliare la coscienza del pubblico senza mai smettere di divertirlo, quell'arte che ricerca, nel teatro di Claude Alranq, l'abbattimento di tutte le barriere tra l'attore e lo spettatore, tra la scena e la vita.

⁴⁹ P. Gardy, *Une écriture en archipel. Cinquante ans de poésie occitane (1940-1990)*, Église-Neuve-d'Issac 1992, p. 14.

⁵⁰ Alranq, *Théâtre d'oc contemporain*, p. 171.