

Il volto e la maschera

origini teatrali del personaggio

Charlot

di Nicola Petrolino

"Credo nel potere del riso e delle lacrime come antidoto all'odio e al terrore (...) è paradossale che nell'elaborazione d'una comica la tragedia stimoli il senso del ridicolo; perché il ridicolo, immagino, è un atteggiamento di sfida: dobbiamo ridere in faccia alla tragedia, alla sfortuna e alla nostra impotenza contro le forze della natura, se non vogliamo impazzire".

Questa affermazione di Charlie Chaplin sottolinea l'insostituibile funzione che ha la comicità sull'umanità. Attraverso di essa, aggiunge il geniale regista, «vediamo l'irrazionale in ciò che sembra razionale; il folle in ciò che è sensato; l'insignificante in ciò che sembra pieno d'importanza. Essa ci aiuta anche a sopravvivere preservando il nostro equilibrio mentale. Grazie all'umorismo siamo meno schiacciati dalle vicissitudini della vita. Esso attiva il nostro senso delle proporzioni e c'insegna che in un eccesso di serietà si annida sempre l'assurdo».

L'irrazionale, il folle, l'umorismo, l'assurdo, sono tutti elementi che costituiscono, nei secoli, la linfa vitale del mondo comico teatrale che, fin dall'antichità, trova nella commedia una sorta di metafora della vita quotidiana, in cui sorrisi e lacrime si mescolano in un inscindibile legame.

Se la forma tragica incarna il conflitto tra libertà umana e strapotere del destino, profilando sulle scene l'individuo, l'eroe, in lotta contro un fato implacabile, il teatro comico ha il merito di prendere di mira, attraverso l'ironia e il riso, figure che tradizionalmente rappresentano il potere, la serietà e



Il silenzio è l'essenza del cinema. Nei miei film non parlo mai. Non credo che la voce possa aggiungere alcunché alle mie commedie. Al contrario, distruggerebbe l'illusione che voglio creare, quella di una piccola immagine simbolica buffa, non un personaggio reale, ma un'idea umoristica, un'astrazione comica.

la grandezza dell'uomo. Nelle commedie classiche - pensiamo ad Aristofane - persone normalmente piene di dignità e di rispetto, come per esempio i filosofi, vengono sbeffeggiate e messe in ridicolo.

Dal teatro classico in poi le rappresentazioni saranno, quindi, uno specchio della società e il comico costituirà il genere che riuscirà meglio a rappresentare la realtà con la sua concretezza. E' proprio questo carattere di materialità, di attaccamento al reale che nel corso dei secoli finirà per influire profondamente sullo sviluppo dello spirito individualistico proprio della modernità.

Secondo il critico Maurizio Grande un tratto fondamentale della commedia moderna è che essa ha collocato nella sfera allargata del comico la crisi del soggetto moderno. Lo spostamento progressivo dell'interesse drammatico verso il personaggio del protagonista, non più eroe, viene a significare una precisa presa di coscienza storica nei confronti della contraddizione fondamentale della società borghese in formazione. Quest'ultima infatti, sorta sugli ideali rivoluzionari della libertà individuale, nel progressivo consolidamento di una nuova struttura economica, verifica la realtà avvilente di una nuova oppressione che contraddice i principi stessi per cui ha lottato. In questo senso - scrive ancora Maurizio Grande - la commedia moderna si assume il compito di un risarcimento simbolico del soggetto incompiuto, ma anche il compito di far sopravvivere l'epos nel minuscolo mondo dei rapporti individuali attraverso l'esasperazione comica, che non è altro che il paradosso del tragico spostato di segno (Il cinema di Saturno).

Da un punto di vista tematico l'eroe moderno diventa "un soggetto senza destino", "individuo senza pienezza di umanità", "persona dalle innumerevoli maschere". Da un punto di vista stilistico, si afferma quella che Grande definisce "il chiaroscuro dell'esistenza", una "modulazione di tragico e comico, epos senza eroe, stupefacente drammaticità del quotidiano e tragedia ridicola dell'esistenza".

Questa interessante affermazione ne richiama un'altra, fatta proprio su Chaplin, da György Lukács. Il filosofo ungherese sostiene infatti che Chaplin «è riuscito a dare un'espressione umoristica, ampia, totalmente valida al senso di smarrimento dell'uomo medio di fronte all'ingrignaggio e all'apparato del capitalismo moderno» (Estetica). Se ora ritorniamo alle citazioni da cui siamo partiti, ci rendiamo conto anche di un altro aspetto non meno importan-

te del precedente: Chaplin comprende il funzionamento dei meccanismi della comicità, in quanto proprio dal teatro muove i suoi primi passi che ben presto lo porteranno ad essere il genio universale dell'arte cinematografica che è poi diventato.

Charlie Chaplin nasce, infatti, come attore di teatro, e con il teatro vive per parecchi anni, tra Gran Bretagna e USA. Il padre è un guitto del varietà con un debole per l'alcool, la madre una cantante. Il matrimonio finisce quando Hannah viene scoperta a tradire il marito con un altro cantante del Music Hall. Queste vicende dell'infanzia non impediscono tuttavia al piccolo Chaplin di apprendere proprio dalla madre l'arte del canto e della recitazione.

Nel 1896, durante una recita in un teatro di varietà, Hannah è sonoramente fischiata e costretta ad abbandonare il palcoscenico, a sostituirla sarà mandato in scena il



L'interprete Charlie Chaplin ed il personaggio Charlot

piccolo Charlie che otterrà un discreto successo cantando una canzone popolare dell'epoca: E Dunno Where E Are.

Due anni dopo Chaplin si trasferisce a Manchester, nei pressi di Belle Vue, dove, grazie alle conoscenze del padre, entra a far parte di una vera compagnia, gli *Eight Lancashire Lads* formata tutta da enfants prodige che si esibiscono in un ballo con gli zoccoli.

Nel 1903 il quattordicenne Charlie ha una piccola parte nello spettacolo *Jim, the Romance of a Cockayne* grazie alla quale ottiene la sua prima recensione favorevole sulla

carta stampata; di lì a poco avrà il primo ruolo fisso in teatro: quello dello strillone *Billy in Sherlock*. L'anno successivo è tra i protagonisti della fortunata rappresentazione del *Peter Pan* di James Matthew Barrie.

Fra il 1906 e il 1907 Chaplin lavora ne *Il Circo di Casey*, misto di varietà e numeri circensi. L'esperienza gli permette di familiarizzare con il mondo del circo e di entrare nella compagnia di Fred Karno, anche grazie al fratello Sidney che già vi lavora. Il debutto avviene con *L'incontro di calcio*, in cui Charlie interpreta la parte di un individuo senza scrupoli che tenta di drogare il portiere avversario prima dell'incontro. Il fratello maggiore idea le pantomime e Charlie le deve interpretare. Così Chaplin imparerà l'arte di esprimersi senza parole, diventando ben presto, insieme a Stanley Jefferson (meglio conosciuto come Stan Laurel), uno degli attori più apprezzati della compagnia nel genere della pantomima che diventerà il suo strumento principale per comunicare e per far ridere.

La pantomima è una rappresentazione scenica muta, affidata esclusivamente all'azione gestuale, talvolta accompagnata da musica o da voci fuori campo. Originaria probabilmente delle zone meridionali dell'Italia e introdotta a

Roma in età imperiale, questo arcaico genere teatrale nasce dall'evoluzione delle forme più antiche di mimo, con l'affermarsi della supremazia del gesto sulla parola sino alla sua progressiva eliminazione.

Attraverso la pantomima, Chaplin, prima ancora di prendere confidenza con lo strumento cinematografico, si rende conto delle grandi possibilità che ha non solo di far ridere, ma anche di trasmettere emozioni forti al pubblico. A questo proposito, scriverà nella sua autobiografia «*La pantomima è stata il mio mezzo di comunicazione universale. Con essa, posso dire tutto; passare dalla farsa al pathos, dalla commedia alla tragedia con meno sforzi della parola*».

Fedele a questa forma teatrale, nei primi anni '30, Chaplin affermerà: *Il silenzio è l'essenza del cinema. Nei miei film non parlo mai. Non credo che la voce possa aggiungere alcunché alle mie commedie. Al contrario, distruggerebbe l'illusione che voglio creare, quella di una piccola immagine simbolica buffa, non un personaggio reale, ma un'idea umoristica, un'astrazione comica. Quale pazzia buttare d'un canto a cuor leggero l'arte della pantomima, la più antica del mondo, e la più espressiva anche! Sono persuaso che, se parlassi davanti ad un microfono, farei la peg-*



giore pazzia della mia vita. Il passaggio meccanico dal cinema muto a quello parlato è inammissibile: l'immagine creata dalla rappresentazione di un film muto non è conciliabile con la parola. Per le parole bisogna creare un'immagine diversa.

Dalla pantomima teatrale Chaplin deriverà il rifiuto della parola, che verrà sempre considerata superflua per la sua arte, che da sola è più che sufficiente a trasmettere quelle emozioni che servono a coinvolgere lo spettatore dal punto di vista emotivo ed intellettuale.

Nel 1909 la compagnia di Karno inizia le tournées all'estero: dapprima a Parigi e, due anni dopo, negli Stati Uniti. Chaplin è il primo comico in *A Night in an English Music Hall*, atto unico di pantomima e danza. L'esperienza americana non sarà particolarmente felice, ma la compagnia ritornerà oltreoceano anche l'anno successivo e questa volta le cose andranno diversamente: il successo è grande grazie anche al giovane Charles, entrato da poco ma già elemento di punta della compagnia. Chaplin sarà notato dal produttore Mack Sennett, che nel novembre 1913 lo mette sotto contratto per la casa cinematografica Keystone. È il primo contratto di Chaplin per una casa cinematografica, la casa di produzione alla quale sarà indissolubilmente legato il suo successo.

Il personaggio di Charlot nasce nel 1914. Il suo costume, che nel corso di ventidue anni di carriera avrebbe subito ben poche modifiche, pare sia stato creato senza una precisa premeditazione, proprio alla Keystone.

Lo stesso Chaplin scrive nella sua autobiografia: «*Non sapevo a quale truccatura ricorrere (...) Mentre puntavo verso il guardaroba, pensai di mettermi un paio di calzoncini sformati, due scarpe troppo grandi, senza dimenticare il bastone e la bombetta. Volevo che fosse tutto in contrasto: i pantaloni larghi e cascanti, la giacca attillata, il cappello troppo piccolo e le scarpe troppo grandi. Ero incerto se truccarmi da vecchio o da giovane, poi ricordai che Sennett mi aveva creduto un uomo assai più maturo e così aggiunsi i baffetti che, argomentai, mi avrebbero invecchiato senza nascondere la mia espressione. Non avevo la minima idea del personaggio. Ma come fui vestito, il costume e la truccatura mi fecero capire che tipo era. Cominciai a conoscerlo, e quando m'incamminai verso l'enorme pedana di legno, esso era già venuto al mondo. Invenzioni comiche e trovate spiritose mi turbinavano incessantemente nel cervello. Quando mi trovai al cospetto di Sennett, assunsi l'identità del nuovo personaggio e cominciai a passeggiare su e giù, impettito, dondolando il bastoncino, passando e ripassando davanti a lui (...) Il mio era un personaggio originale e poco familiare agli americani; poco familiare persino a me. Ma, una volta nei suoi panni, io m'immedesimavo in esso, per me era una realtà e un essere vivente. Anzi, m'infiammava di idee folli di tutti i generi, che non avrei mai avuto se non mi fossi messo il costume e la sua truccatura*».

Nella sua monumentale monografia su Chaplin, David Robinson aggiunge che non è difficile, comunque, trovare



precedenti di questo costume nel music-hall britannico, dove vestiti inadatti, trucco esagerato e grandi circonvoluzioni di bastoncini da passeggio facevano parte dell'ordinaria attrezzatura di ogni comico che si rispettasse. Del resto, alcuni elementi del personaggio erano già stati accennati e abbozzati nel corso della carriera teatrale dello stesso Chaplin.

Qualunque cosa si debba dire in merito alle origini, il costume e il trucco creati in quel giorno del febbraio del 1914 sono un'invenzione a dir poco ispirata.

Per quanto riguarda il trucco, capelli scuri, folti e ricci, occhi bistrati tendono a schiarire ancora di più il viso che sembra infarinato come quello di un nuovo Pierrot. Lo stesso Chaplin afferma di aver pensato spesso al personaggio di Charlot come a una specie di Pierrot. I baffetti hanno invece il compito di trasmettere maturità e sicurezza ad un volto spesso dispettoso e irriverente. La bombetta diviene un mezzo per burlarsi del conformismo più ottuso e bigotto, la sua irriverenza sembra smuovere e scardinare la mentalità borghese più incancrenita e conservatrice.

A questo proposito Chaplin scrive: «*Quel modo di vestire mi aiuta ad esprimere la mia concezione dell'uomo medio, dell'uomo comune, la mia concezione di quasi tutti gli uomini, di me stesso. La bombetta troppo piccola rappresenta lo sforzo accanito per poter apparire dignitoso. I baffi esprimono vanità. La giacca abbottonata stretta, i*



bastoncino e tutto il comportamento del vagabondo rilevano il desiderio di assumere un'aria galante, ardita, disinvolta. Egli cerca di affrontare coraggiosamente il mondo, di andare avanti a forza di bluff: e di questo è consapevole. E ne è così consapevole che riesce a ridere di se stesso e anche a commiserarsi un po'».

Così Chaplin avvia la caratterizzazione del personaggio Charlot sia sul piano della recitazione mimica, sia su quello della maschera. Il costume, che produce un'eleganza paradossale, discordante con la povertà espressa dalla condizione degli abiti, ha un rapporto dialettico con il personaggio che interpreta. Charlot è un vagabondo, un disadattato che indossa abiti della borghesia, per cui la contraddizione tra il suo desiderio e la realtà è immediatamente comunicato attraverso l'aspetto esteriore.

Per quanto riguarda la mimica del personaggio, anche essa ha il compito di enfatizzare il suo essere escluso, fuori luogo, mai aggressivo e sempre remissivo ed in difficoltà. Questa maschera diventa un modo di essere, un simbolo, tanto da essere addirittura usato come travestimento dai ladri dell'epoca.

Sam Stourdzé afferma che il primo Charlot è caratterizzato da una mimica particolare. «Virtuoso della pantomima, Chaplin riusciva a comunicare una vasta gamma di emozioni sfoggiando una perfetta padronanza dei muscoli facciali. In tutti i suoi primi film la bassezza del personaggio ricorre come un marchio di fabbrica attraverso una smorfia in particolare: enfatizzando il naturale corrugamento della pelle che delimita la zona anteriore della bocca con quella mascellare, questa espressione rivela un controllo totale dei muscoli zigomatici. Contraendosi, questi muscoli accentuano le rughe segnando profondamente il viso - invecchiato da un trucco ad hoc - effetto che, unito all'aggrottarsi delle sopracciglia, spinge gli angoli della bocca verso il basso, solleva i lati del naso e conferisce al viso

un'aria cattiva e sprezzante. L'espressione del viso di Charlot contribuì alla definizione sociale del suo personaggio». (Chaplin e l'immagine)

Un'altra caratteristica di questa maschera è il modo di muoversi. Per quanto riguarda le origini della tipica andatura chapliniana, lo stesso Chaplin, in un'intervista dichiara di essersi basato sul modo di camminare di un certo "Rummy" Binks, che di mestiere accudiva ai cavalli. «La sua camminata era così buffa per me che decisi di imitarla, e quando la mostrai a mia madre lei mi disse di smetterla, era una cattiveria prendere in giro un povero disgraziato. Ma me lo disse coprendosi la bocca col grembiule, e poi continuò a ridacchiare nel retrocucina per una decina di minuti. E io, giorno per giorno, coltivali quel modo di camminare, che era diventato una vera ossessione, e, qualunque cosa facessi, una garanzia di risate sicure al cento per cento. Anche oggi, qualunque cosa faccia per far ridere, non potrò mai abbandonare quell'andatura».

Sam Stourdzé scrive a questo proposito: «Erede del teatro popolare e della Commedia dell'Arte, Chaplin si adattò alle regole imposte dal cinema inventando un linguaggio moderno in cui il corpo, figura centrale dell'espressione, gioca abilmente tra metamorfosi e movimento».

Ma l'omino dai baffetti vispi fa molto di più: fa esplodere prepotente la personalità anche dell'uomo Chaplin. Dietro la maschera di Charlot emerge, infatti, la storia di un uomo geniale, di un attore universale e di un grande regista, che ha saputo dare al comico la profondità della tragedia.

Per quanto riguarda quest'arte il critico francese André Bazin nota che, benché formato alla scuola del music-hall, Charlot ne ha purificato la comicità rifiutando ogni compiacenza nei confronti del pubblico. «Chaplin aveva bisogno dei mezzi del cinema per liberare al massimo la comicità dalle servitù dello spazio e del tempo imposte dal palcoscenico o dalla pista del circo. Grazie alla macchina da presa, potendo l'evoluzione dell'effetto comico essere presentata in tutta la sua lunghezza con la più grande chiarezza, non solo non c'è più bisogno di gonfiarlo perché tutta la sala lo capisca, ma si può anche al contrario affinare il gag all'estremo, limare e assottigliare gli ingranaggi per farne un meccanismo di alta precisione» (Che cos'è il cinema?).

In Chaplin esiste, quindi, una strettissima corrispondenza tra evoluzione tematica e formale, per cui, via via che si amplia l'una, anche l'altra si trasforma. La "tecnica del gag" costituisce appunto uno dei nodi e, insieme, dei sintomi più rilevanti di questa evoluzione complessiva della forma. Bazin stesso ne sembra consapevole, se avverte che essa giunge in Chaplin «a una specie di perfezione limite, a una densità suprema dello stile».

Ma quali sono le caratteristiche di questa costruzione, i principi a cui essa si attiene? Guido Oldrini, nel saggio *Il realismo di Chaplin*, afferma che, per quanto riguarda la costruzione del comico, nei cortometraggi del periodo giovanile (1913-1917) il gag risulta spesso slegato da qualsiasi riferimento concreto al contenuto della comica cui appar-

tiene. Ogni incidente comico è frutto, per così dire, della casualità. In questi gag è inevitabile che la comicità si affidi solo all'estro mimico di Chaplin, al suo geniale talento di improvvisatore teatrale. I gag fanno leva sul puro e semplice automatismo delle reazioni: il protagonista appare come un meccanismo che, provocato, risponde d'istinto allo stimolo, senza alcuna scelta consapevole o motivazione psicologica. Tuttavia bisogna precisare che Chaplin non si limita all'automatismo di certi clown, alla ripetizione delle loro mosse, dei loro trucchi scontati ecc., ma fa qualcosa di diverso. La comicità del primo Chaplin, deriva dall'automatismo del "tipo", in quanto la "maschera" non si è ancora sviluppata in "personaggio". Proprio in questa fase si trovano al massimo grado i valori pantomimici con l'assoluto predominio in Chaplin della "funzione gestuale". In questi film, infatti, mimica, passo, gesti, atteggiamenti si adeguano alle esigenze ritmiche della forma del balletto che Chaplin deriva dalla tradizione del music-hall britannico.



Dietro la maschera di Charlot emerge, la storia di un uomo geniale, di un attore universale e di un grande regista, che ha saputo dare al comico la profondità della tragedia.

Nei mediometraggi, fino al *Monello* (1920) e al *Pellegrino* (1922), condizione essenziale del prodursi del gag è anzitutto l'ingresso o la presenza in campo della "maschera" che è sempre il centro incontrastato della situazione e della trovata comica. La sua centralità si impone anche dal punto di vista spazio-figurale, nel senso che essa tende a collocarsi e mantenersi il più possibile al centro del quadro. Nello stesso tempo, man mano che avviene una concretizzazione storico-sociale della narrazione in rapporto alla dilatazione dei tempi del racconto, la "maschera" tende a trasformarsi in "personaggio". A questo punto, strumento di risposta alle varie situazioni non può più essere l'automatismo, per cui il gag assume due nuovi compiti: da una parte smascherare le dissonanze essenza/apparenza, verità/menzogna, imposte dalle ipocrisie sociali, dall'altra interrompere una situazione che, per eccesso di emotività, rischia di cadere nel pathos. Ne deriva una sorta di "punizione" comica inflitta al personaggio in quanto, non appena questi rischia di essere sopraffatto dal sentimentalismo, ecco che un imprevisto o un incidente comico lo riporta di colpo alla realtà.

Ma per esplicitare tutte le sue potenzialità e le sue risorse, il gag esige che la "maschera" diventi completamente personaggio, arricchendosi di determinazioni che la connota-

no socialmente e assumendo una sua particolare significazione in seno al contesto di riferimento. Questo meccanismo si concretizzerà nei lungometraggi, in cui situazioni, azioni, effetti comici e tragicomici sorgono in Chaplin dal contrasto con la realtà sociale storicamente determinata. La stessa comparsa del tragico entro la struttura comica e il processo della loro integrazione non avvengono a caso. Essi stanno in rapporto con la pressione che esercitano sulla forma filmica i mutamenti della realtà sociale del tempo (per esempio la rivoluzione industriale in *Tempi moderni*).

Da *La febbre dell'oro* (1925) in poi, il gag tende sempre più a identificarsi con la situazione concreta evocata, entra a far parte integrante dell'insieme, si inserisce organicamente nella struttura filmica.

La febbre dell'oro (1925), *Il circo* (1928), *Luci della città* (1931) e *Tempi moderni* (1936) sono i quattro grandi film che consacrano il personaggio di Charlot come il romanti-

co e sentimentale eroe che difende la propria anarchica libertà ed individualità contro la massificazione di una società moderna avida e disumanizzante, dominata dalla corsa all'arricchimento e dall'egoismo. Sono opere dalla forza narrativa unica, dove psicologia e spirito di osservazione si fondono con un pathos assoluto ma controllatissimo, privo di ogni banalità o convenzionalità.

In questi film il meccanismo tramite il quale Charlot comunica con noi è ancora quello del gag che Chaplin però umanizza, legandolo, per la prima volta, a un discorso psicologico-sociale. Si genera così il senso profondo dell'arte chapliniana, la sua forma strutturalmente originale, che vede coesistere intrinsecamente comico e tragico.

L'umorismo di Chaplin diventa provocazione, opposizione alla regola, ribaltamento dei valori borghesi costituiti, ma anche, fondamentalmente l'unica via per poter adeguatamente esprimere la tragicità effettiva del reale. Infatti di fronte alla serietà del potere, della ragione, sta l'irrisone del comico, l'inversione continua del personaggio Charlot che mostra anche l'altra faccia della realtà.

È proprio questa comicità che condanna Charlot al suo destino di vagabondo. Egli non può abitare il mondo perché non riesce a capire e ad accettare le leggi che ne producono il senso, mondo al quale tenta continuamente, proprio

attraverso la meccanica del comico, di imporre il suo controsenso che si rivela, agli occhi del mondo, e a noi spettatori, un semplice non senso. In *Tempi moderni* egli calpesta i tabù della nuova società industriale, infrange quelli della religione delle macchine e del profitto, il che fa di lui un uomo fuori dalle regole, fuori dalla legge del Capitale. Con questo film assistiamo alla fine del personaggio Charlot (che ha già qui alcuni connotati fisionomici diversi: i capelli con la scriminatura sostituiscono ad esempio la precedente folta massa di ricci scuri). La sua fine coincide con la fine del suo silenzio. Per la prima volta udiamo sullo schermo la sua voce, dopo avere udito i gorgoglii del suo stomaco (sequenza con la moglie del pastore in carcere). Canta una canzone, ma le parole che pronuncia sono senza senso: è uno sberleffo al sonoro che nel cinema è una conquista del progresso tecnologico (le sole parole del film sono quelle pronunciate da una macchina).

Si tratta di una dichiarazione implicitamente “teorica”, in cui Chaplin dimostra che il comico (e quindi il cinema, di cui il comico è la forma linguistica per lui specifica) sta soprattutto nell'immagine che è un linguaggio universale perché si rivolge a tutti gli uomini, accomunandoli al di là di ogni barriera sociale e nazionale, dissipando così il “sospetto e il timore che hanno invaso il mondo”.

Chaplin capisce che la comicità, che il teatro ha per primo messo in scena e che il cinema ha ripreso per darle una nuova linfa, possiede una grande forza: quella di mettere in risalto le debolezze umane e nello stesso tempo alleviare le sofferenze altrui, perché è capace di far comprendere che in questo mondo di travagli e di afflizioni, spesso dovuti ai nostri difetti, al nostro cinismo e all'incapacità di dare importanza alle cose vere e importanti, l'autoironia ed il “riderci sopra” possono essere un buon metodo per iniziare a creare un mondo più a misura d'uomo.

“Ti criticheranno sempre, parleranno male di te e sarà difficile che incontri qualcuno al quale tu possa andare bene come sei. Quindi: vivi come credi, fai cosa ti dice il cuore... ciò che vuoi... una vita è un'opera di teatro che non ha prove iniziali. Quindi: canta, ridi, balla, ama... e vivi intensamente ogni momento della tua vita... prima che cali il sipario e l'opera finisca senza applausi”.

